

TESIS DOCTORAL

# luz y materia

LA POESÍA ÚLTIMA  
Y LA PINTURA  
DE **RABINDRANATH TAGORE**  
COMO EMBRIONES  
DE LA MODERNIDAD INDIA

**agus morales puga**

**DIRECCIÓN** DRA. FELICITY HAND  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA **2012**

# Índice

<b>Punto cero</b> .....	7
0.1. Introducción .....	7
0.2. Rabindranath Tagore (1861-1941): vida y obra .....	29
0.3. El contexto literario de Tagore: la India preindependiente .....	44
0.3.1. La modernidad literaria india (1800-1941) .....	49
0.3.1.1. La implantación de la imprenta y la lenta desaparición de la poesía oral .....	53
0.3.1.2. Cambio del paradigma lingüístico e introducción del inglés como nueva lengua de prestigio .....	57
0.3.1.3. Respuesta a Occidente: revisión crítica de la cultura india, aparición de nuevas formas y consolidación de la prosa .....	61
0.3.2. El Renacimiento bengalí (1815-1919) .....	69
<b>Primera parte. La última luz de Tagore: los poemas de 1937 a 1941</b> .....	75
1.1. Los pliegues del testamento literario de Tagore .....	80
1.1.1. El giro lingüístico oriental de Rabindranath .....	82
1.1.2. La tradición india y la meditación poética .....	91
1.1.3. La revolución formal: innovaciones métricas en el último Tagore ..	99
1.1.4. Panteísmo poético: el “círculo de letras” tardío .....	112
1.2. El árbitro de la modernidad .....	122
1.2.1. Tagore quiere ser llamado romántico .....	126
1.2.2. El legado moderno de Rabindranath .....	134
1.2.3. Tagore, en la encrucijada de la modernidad .....	140

1.3. Mar final: los últimos libros (1937-1941) .....	155
1.3.1. Las corrientes postagoreanas .....	157
1.3.2. El prólogo del último suspiro .....	162
1.3.3. La cosecha tardía .....	167
1.3.3.1. Poemas de la frontera: <i>Prantik</i> (1938) y otros .....	169
1.3.3.2. Astronomía poética: <i>Nabajatak</i> (1940) .....	176
1.3.3.3. El último cuarteto .....	183
1.3.4. El resplandor de una terrible belleza .....	193
<b>Segunda parte. Materia viva: la obra plástica de Tagore (1924-1941) .....</b>	<b>201</b>
2.1. El arte indio moderno (1850-1941): orígenes y desarrollos .....	204
2.1.1. Caída del mundo clásico: el arte se independiza .....	205
2.1.2. La aparición fugaz del realismo .....	211
2.1.3. La Escuela de Bengala y la reacción orientalista .....	217
2.1.4. Los versos sueltos y la construcción de un lenguaje moderno: Jamini Roy y Armita Sher-Gil .....	223
2.2. Una aproximación a la estética en la tradición india .....	230
2.2.1. Las ideas estéticas de Rabindranath .....	235
2.3. Los papeles de Tagore: un embrión de la pintura moderna .....	248
2.3.1. La intervención de Victoria Ocampo .....	252
2.3.2. El volcán: la erupción creativa de Rabindranath .....	269
2.3.3. El mapa de la nueva fabulación: materia, línea y color .....	284
2.3.4. Ladera oeste: las afinidades occidentales .....	299
2.3.5. Raíces orientales: lo indio y lo panasiático en la pintura de Tagore..	311
2.3.6. El primitivismo y la máscara tagoreana .....	316
2.3.7. Enseñar la modernidad: la importancia de las exposiciones .....	325
2.3.8. La obra plástica de Tagore o el borrador de la India moderna .....	332

<b>Tercera parte. Poesía y pintura: un diálogo solar</b> .....	342
3.1. A modo de conclusión .....	355
<b>Bibliografía primaria</b> .....	365
<b>Bibliografía secundaria</b> .....	368
<b>Libros de Tagore en bengalí</b> .....	388
<b>Libros de Tagore en inglés</b> .....	396
<b>Apéndice</b> .....	399
A) Manuscritos: los borrones de Tagore .....	399
B) Pinturas: los papeles de Rabindranath .....	406
C) Otros artistas .....	422
D) Poemas .....	424

Para Joana y su conocimiento

# Agradecimientos

Esta tesis homenajea en su título a mi Maestro y orientador, Alfonso Alegre, autor del luminoso libro de poemas *Sombra y materia*. La redacción no habría sido posible sin la paciencia y sabia dirección de Felicity Hand. Se han visto arrastrados por mis obsesiones Joan Pau Inarejos Vendrell, Maria Rosa Vila, Jesús García Bueno, Igor G. Barbero y Dana Johnson. Me han prestado su ayuda Subhro Bandyopadhyay, Bhaswati Thakurta, Nilanjana Bhattacharya, Soumik Nandy Majumdar, Nilanjan Banerjee, S.P. Ganguly, Aveek Majumdar, Ion de la Riva, Òscar Pujol y Nabarun Bhattacharya. Agradezco el trato de la Universidad Visva-Bharati, el centro de Rabindra Bhavan (en Santiniketan y en Delhi), Kala Bhavan, la Galería Nacional de Arte Moderno de la India, la Universitat Autònoma de Barcelona y la Escuela del Llobregat. Hay refugios morales inenabarrables. Y la sorpresa de que mis padres siguen apoyando todo lo que hago.

## Notas

La pintura de la portada está incluida en el apéndice (número 11). En las transcripciones se ha buscado un equilibrio entre la tradición ortográfica, el genio de la lengua española y la pronunciación original. En el apartado 0.2. se justifica la transcripción de Rabindranath Tagore. Al poeta bengalí se le conoce mejor por su apellido en Occidente y por su nombre en la India: en este trabajo, alternamos ambos.

Se ha apostado generalmente por las iniciales minúsculas; también para la palabra dios, en este caso siguiendo a Juan Ramón Jiménez. En esta tesis se han versionado directamente fragmentos de obras en otras lenguas: las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario. Tan solo se han conservado las versiones originales de pasajes o palabras que habrían perdido mucho significado en el viaje de la traducción. La fecha de publicación de los libros de Tagore se incluye cuando se cree importante para el contexto, pero al final de la tesis se han recogido todos los años de aparición de las obras de Rabindranath.

## 0.1. Introducción

“Y un día traté de llegar directamente al silencio con más resignación, rindiéndome a la fatalidad que gobierna toda lucha profunda. Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas” (Tàpies-Valente, 2004:49). Quien confiesa esto es el pintor catalán Antoni Tàpies, que evoca la sorpresa de cuando descubrió, por primera vez, que sus cuadros se habían convertido en muros. Una sorpresa que mudó en estupor cuando supo que “los templos del Zen tenían jardines de arena formando estrías o franjas parecidas” a las de sus cuadros o que “los orientales ya habían definido determinados elementos o sentimientos en la obra de arte que inconscientemente afluían entonces” en su espíritu.

Aún hoy es laborioso para algunos académicos distanciarse del estudio de las fuentes, las influencias o la filiación, herederas de la *hora francesa* del comparatismo, como la denominó Claudio Guillén. Ya sabía Steiner (2001:121) que “[i]ntuitivamente, buscamos la analogía y el precedente, los rasgos de una familia (de ahí, ‘familiar’) que relacionan la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible”. Se trata del método que intenta analizar “la transmisión de temas, de asuntos, de motivos, de personajes, de corrientes, de escuelas, de un país a otro o, mejor, de una lengua a otra” (Villanueva, 1996:207). Una gran cantidad de estudios ha visto la luz en esta tradición, que tanto rendimiento histórico y literario ha dado. El poeta indio y bengalí que centra esta tesis no es una excepción, sino todo lo contrario: Rabindranath Tagore en Rusia,

Alemania, Japón, Estados Unidos o China son lugares comunes para abordar tan inconmensurable figura desde algún ángulo que el investigador pueda acotar. La recepción de Rabindranath en el ámbito hispánico, por ejemplo, ha recibido una notable atención académica, sobre todo por su relación personal, epistolar o literaria con la editora argentina Victoria Ocampo y con el poeta español Juan Ramón Jiménez y su mujer, Zenobia Camprubí. Trabajos como los del egregio S.P. Ganguly (1986-87a, 1986-87b, 1990, 1991, 1992, 1995, 2011), que ha dedicado buena parte de su vida académica a ello, o de Bhattacharya (2011b), Cortés (2011) o Paz (2011), entre muchos otros, dan fe de la voluntad, desde las dos orillas, de acercar un nombre primordial de la literatura universal a un espacio cultural con una significativa tradición literaria. Son investigaciones con un esfuerzo sobre todo documental, atentas a “establecer unas mínimas condiciones de *legibilidad*”, en palabras de Llovet (1996:13): señalan puntos de salida para la comprensión de la obra de un escritor o de cómo podemos considerarla en una órbita cultural en principio muy lejana.

Son buenos cimientos que no deben eximir al resto de investigadores de seguir avanzando. Villanueva (1996:208) habla de cómo William Faulkner ignoró durante casi toda su vida el hecho de que la crítica creyera que había sido influido por la técnica narrativa de James Joyce: finalmente, el estadounidense aseguró que había escrito y publicado antes de haber leído el *stream of consciousness* del irlandés. Achacó esto al “polen de las ideas”<sup>1</sup> que fecunda las mentes creativas sin que haya un contacto directo entre ellas. Estamos hablando, pues, del territorio de la afinidad inadvertida, que nos aboca a una visión de la literatura comparada que, sin excluir otros métodos, pueda “dejar de servir exclusivamente a la historia literaria y prestar sus absolutamente imprescindibles servicios a la teoría de la literatura” (ídem).

---

<sup>1</sup> Véase Villanueva, Darío: *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.



Parece plausible pensar que este último campo ofrezca más rendimientos en el estudio de fenómenos como la natural orientalidad de Tàpies, con la que hemos abierto esta tesis. El del *polen de las ideas* es un planteamiento similar al que, con otras nociones, sirvió como punto de partida para el germen del presente trabajo de investigación: la tesina que llevaba el título de *Lo oriental hinduista en Juan Ramón Jiménez: convergencia y transmisión* (Morales Puga, 2007). La investigación intentaba una aproximación de la obra del poeta de Moguer a la civilización india, en particular a su vértice filosófico (los Upanisad) y literario (Rabindranath Tagore). Que Juan Ramón bebiera de ideas upanisádicas como la identificación de los contrarios a través precisamente de Tagore facilitaba el discurso del trabajo. Pero eran sobre todo las traducciones de Rabindranath al español escritas por Jiménez y Camprubí las que ofrecían una plataforma firme, un trampolín, para bucear con cierta soltura entre el mundo de intuiciones que era la región poética oriental de Juan Ramón. Atípico y asimétrico (un poeta frente a una civilización, con los matices que hemos aportado y los problemas metodológicos que se pueden adivinar), era en realidad un estudio comparatista más o menos clásico, aunque con un espíritu libérrimo: no se dejaban de lado las filiaciones ni la documentación histórica, pero se confiaba mucho en la inmanencia del texto (una especie de *close reading* de los últimos poemas de Juan Ramón) para avanzar en la investigación, sin demasiado apoyo en otros instrumentos de la teoría literaria.

El trabajo que ahora afrontamos se centra, en principio, exclusivamente en Tagore, pero quizá por ello mismo toca varias regiones y problemas de la literatura comparada. Nos tomamos la licencia de explicitar el origen y el tiempo del autor de la tesis (nacido en Barcelona en 1983) y del poeta bengalí (Calcuta, 1861-1941) para

constatar el espíritu transcultural del estudio, a la sombra de esa *Weltliteratur* que alumbró a la literatura comparada y que “se propone articular ideales, actitudes ante la sensibilidad propia de las civilizaciones universalizadoras, de la masonería internacional de los espíritus liberales que caracterizaron la Ilustración”, en palabras de Steiner (2001:128). Nos sumergimos, pues, en el “estudio de otras lenguas y tradiciones literarias, la apreciación de sus valores intrínsecos y de aquello que las entreteneje” (ídem). Son otras tradiciones porque pertenecen a Oriente y en concreto al subcontinente indio, cuyo estudio no ha sido privilegiado por las Universidades iberoamericanas. Han sido un puñado de almas solitarias, cada una en su ámbito, las que han probado un acercamiento a esta(s) cultura(s). El primer motivo por el que este es un trabajo de literatura comparada es precisamente su espíritu, no ya universal sino supranacional, tan ligado a los valores que insuflaron vida a esta rama de la investigación literaria. Lo resume mejor Steiner (2001:137): “Demasiado a menudo, ni siquiera tenemos una razón justificativa, pero la fenomenología de lo intraducible, de lo no traducido, de lo ‘no recibido’ (*le non-recevoir*), es uno de los desafíos más sutiles de los estudios comparativos”.

Esta tesis, pese a versar sobre un escritor que ganó el Premio Nobel de Literatura y que a menudo es elevado al panteón de la literatura universal, se centra en lo no recibido o lo mal recibido, lo cual nos remite a la estética de la recepción. No es un acopio y análisis de las traducciones del bengalí a lenguas como el inglés, el francés o el italiano, sino una mirada a una parte de su legado que ha quedado eclipsada por los poemas que le valieron la concesión del Premio Nobel (1913), es decir, los publicados a partir de la primera década del siglo XX hasta entonces y que se pueden reunir en la llamada etapa *Gitanjali* u Ofrenda lírica, nombre del célebre libro prologado por W.B.

Yeats que popularizó la figura de Rabindranath en Occidente. Se trata, como se verá, de un periodo dominado por ideas religiosas y nacionalistas y cuyas traducciones al inglés son más bien paráfrasis porque Tagore creía que tenía que hacer modificaciones sustanciales antes de presentar sus poemas al público occidental.

Pero no discutamos sobre lo que no es objeto de estudio en estas páginas, sino sobre su centro: la poesía última de Tagore (1937-1941) y la pintura, que abarca desde 1924-26 hasta 1941, aunque en los últimos dos años su actividad pictórica se vio resentida por su estado de salud. La tesis de este trabajo de investigación es que los versos postreros y los papeles<sup>2</sup> de Tagore, un corpus que ha quedado desatendido por la crítica, son fundamentales para la construcción del lenguaje moderno poético y pictórico de la India. Reconocemos que lo son en su ámbito, por separado, y por lo tanto de modos distintos, porque cada arte tiene su itinerario. Pero ampliamos la tesis principal del trabajo con otra idea: que es el diálogo interdisciplinar, entre poesía y pintura, el que hace posible esta exploración lingüística más allá de los límites de las dos; hacia otro territorio, común y dispar, que es el de la modernidad. Las pinturas de Rabindranath, por un lado, se inscriben en la vanguardia india y en la remoción más o menos radical del lenguaje artístico indio: en la construcción de un vocabulario moderno. Suponen una avanzadilla, una actitud internacionalista y atrevida, casi revolucionaria en el contexto colonial indio, entumecido por la discusión entre el realismo victoriano y la reacción orientalista de la Escuela de Bengala. En la otra orilla, sus últimos poemas son el vértice de una obra que actuó como retaguardia literaria y freno a la dispersión estilística. Contribuyó a fijar la poética india moderna. Es una punta de lanza, la de sus versos postreros, que pese a evitar lo que él consideraba excesos experimentalistas de algunos

---

<sup>2</sup> Los llamamos así porque Rabindranath no pintó sobre lienzo, sino sobre papeles de muy dispar calidad. Véase la segunda parte de esta tesis.

de sus coetáneos o de los postagoreanos, abre el verso bengalí a la libertad métrica y apuesta por una poética epigramática, contenida; en la frontera, de vuelta, con la poesía oral. Dice Octavio Paz (1998:94) de Juan Ramón Jiménez y de Yeats algo que consideramos igualmente verdadero, con los correspondientes matices contextuales, para Tagore:

Jiménez no niega al “modernismo”: asume su conciencia profunda. En su segundo y tercer periodos se sirve de metros cortos tradicionales y del verso libre y semilibre de los “modernistas”. Su evolución poética se parece a la de Yeats. Ambos sufrieron la influencia de los simbolistas franceses y de sus epígonos (ingleses e hispanoamericanos); ambos aprovecharon la lección de sus seguidores (Yeats, más generoso, confesó su deuda con Pound; Jiménez denigró a Guillén, García Lorca y Cernuda); ambos parten de una poesía recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas. Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética. En todos sus cambios Jiménez fue fiel a sí mismo. No hubo evolución sino maduración, crecimiento. Su coherencia es como la del árbol que cambia pero no se desplaza.

Rabindranath, lector del romanticismo inglés que no dudó, como se verá, en recoger luego las ideas de los llamados postagoreanos (diana de sus críticas, en algunos casos), también llega a la madurez poética en sus últimos versos. La metáfora del “árbol que cambia pero no se desplaza” es aplicable a su obra. Su testamento poético, escrito al borde de la independencia india (1947), contribuye a formar el lenguaje de la poesía moderna bengalí, en particular en aspectos como la métrica, la actualización de la tradición (sobre todo, los Upanisad) y el ritmo, aunque curiosamente no tanto en otros como la tematología.

Sigamos desgranando las consecuencias teóricas de esta exposición. Se ha establecido como tesis subsidiaria que el diálogo entre la pintura y la poesía fue imprescindible para explorar los límites expresivos del otro ámbito. Es decir, que el Rabindranath poeta fue capital para el crecimiento del Rabindranath pintor, y viceversa. Afinemos: no es solo que una faceta penetre en la otra, sino que la reflexión en torno a

los límites expresivos de ambas contribuyen al cambio: es un diálogo transformador. Se trata de un terreno fecundo en cuanto a posibilidades teóricas, pero también muy polémico. Es de sobra conocido que René Wellek no parece muy convencido del alcance que puede tener el comparatismo entre la poesía y la pintura, pero son numerosos los académicos e intelectuales que han dejado sus reflexiones sobre lo que ya no se considera un debate sobre el *ut pictura poiesis* sino un método prometedor para los estudios literarios. Bou (2008:34-36) recuerda el gran número de materiales de divulgación y didácticos publicados durante los últimos años sobre las relaciones interartísticas e interpreta el planteamiento de Claudio Guillén al afirmar que el maestro pedía, en realidad, “indagar en las razones y modos para esta atracción entre lo verbal y pictórico” y analizar cómo se modifican “los modos de sustitución y homenaje entre los dos sistemas de representación, entre un criterio estático –la pintura– y otro cinético –la literatura”. Iglesias Santos (2008:27) advierte de que “lo transaccional y lo híbrido” caracteriza a los marcos contemporáneos tanto teóricos como comparativos y remite a la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar para encontrar una “perspectiva integradora que no conciba la literatura como actividad aislada de la sociedad”.

Villanueva (1996:202-3) llama la atención sobre las definiciones de la literatura comparada que subrayan la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana y anima a recurrir a ella “sin olvidar que los signos utilizados” por la literatura y la pintura, en concreto, son distintos. Acierta Bozal (2004a:31) al precisar otros de los obstáculos en este diálogo: “el papel creciente que adquieren los problemas del lenguaje” y el carácter “cada vez menos literario que ofrecen las artes plásticas”. Elegimos estas ideas para actualizar (y problematizar) el debate teórico y no quedarnos anclados en la especulación más o menos clásica sobre las posibilidades de

comunicación entre el tiempo o la sucesión, asociados a la literatura (y a la poesía) y el espacio, dominio del arte (y la pintura).

Esta tesis parte de un planteamiento abierto a las nuevas prácticas del comparatismo, en sintonía con Villanueva (1996), Bou (2008) o Iglesias Santos (2008). O, si se quiere, desde una convicción parecida a la de Octavio Paz (1998:20): “Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros –plásticos o musicales– son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo”. Observará el lector a lo largo de este trabajo un respeto teórico por dos sistemas semióticos bien diferenciados y complejos como los de la poesía y la pintura, pero no una renuncia sino una confianza en el diálogo interartístico como herramienta para la investigación. El camino a seguir es el marcado por Adorno (2000:42): “Las artes convergen solo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente”. Cada arte es independiente: el acercamiento se produce, de forma inadvertida, gracias a sus índoles específicas. Aquí se propone un diálogo que no debe confundirse con el diacronismo: no se trata de que los papeles y los últimos poemas de Tagore coincidan en el tiempo (algo que hacen, aunque de forma imperfecta), sino de que su conversación produce nuevas situaciones, una idea que podríamos considerar cercana a la estética de la recepción y a su aspecto más fenoménico, porque habla de la actividad que hay en estas esferas de la creación. Vale la pena citar de nuevo a Tàpies y al poeta José Ángel Valente, quienes en una conversación íntima se refieren a la intersección de las artes.

A.T. –Hay momentos en que me he inspirado en un poema determinado. A veces me han pasado cosas muy curiosas. Este verano estuve oyendo muchas veces un *lied* de Hugo Wolf que está basado en un poema del romántico Mörike. Wolf interpretó tan bien el espíritu del poema que yo me inspiré en él sin entenderlo, porque estaba en alemán y no sé alemán. Después conocí la traducción y pude ver que había interpretado todo su sentido.

J.A.V. –En efecto, creo que pintura, poesía y música son inseparables. He estudiado esa relación, porque a mí me interesa mucho el tema. Es una relación que formuló Simónides, que ya en el siglo VI antes de Cristo dice que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla. Giovanni Battista Marino en el siglo XVI-XVII vuelve a insistir en el mismo tema. Y en alguna tradición, aunque no nos sea muy cercana, como es la china, se dice que el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras [...]. La verdadera pintura es tanto música como poesía. La verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia (Tàpies-Valente; 2004:11).

Es difícil en un trabajo de investigación literaria tanto aceptar como rebatir la tesis de Valente de que toda creación parte de una misma materia, porque esto remite a un terreno casi metafísico. Sea o no el caso, lo que es imposible ignorar es que el diálogo entre las artes puede contribuir a alumbrar regiones pálidas del fenómeno creativo. En concreto, lo que sostenemos en esta tesis es que Tagore trascendió los límites del lenguaje pictórico y poético de la época: para ello, fue necesario el diálogo entre las dos artes. ¿Qué llegó antes? ¿Son la crisis creativa y la conciencia de la necesidad de un cambio las que propician el diálogo o viceversa? La segunda parte de esta tesis argumenta que uno de los motivos por los que se lanzó a la aventura del arte con más de 60 años fue la percepción de que estaba agotando los caminos de la poesía. Pero lo que se comprobará a lo largo de estas páginas es que es una calle de ida y vuelta: el lenguaje pictórico y poético se revitaliza a medida que avanza el diálogo; se renuevan también, de hecho, su poética y su estética, desde un paradigma más tradicional a uno más elástico.<sup>3</sup> ¿Qué hay de fondo en todo esto? La toma de conciencia por parte de Rabindranath de los límites de la expresión: una especie de giro lingüístico oriental. El enfoque de este trabajo es de hecho una consecuencia de aceptar este giro lingüístico en Tagore, ya que discute sobre las fronteras del lenguaje poético y artístico, que consideramos en el mismo centro de la actividad creativa del último Rabindranath,

---

<sup>3</sup> Así se argumenta en la primera parte, en el caso de las ideas poéticas, y en el apartado 2.2.1., que examina la evolución de su estética.

algo que no ha recibido demasiada atención académica. El profesor David Vidal (2005), que ha desmenuzado con acierto esta crisis (pos)moderna en Occidente, habla de “la distancia entre la palabra y el mundo”, “la inflación de la palabra” y “la crisis logomítica del empalabramiento”. Nociones todas ellas que podríamos aplicar a la obra última del escritor bengalí, frente a unos primeros compases en los que sus versos destilaban una exuberante confianza en la expresión poética. Sin embargo, otro elemento que subraya Vidal, el de la desconstrucción del yo y la autoría, quizá sea una característica más típica de la posmodernidad occidental, difícil de encontrar en Tagore, un escritor muy canónico y tremendamente consciente del legado que estaba dejando.

Esto nos conduce a otra de las polémicas terminológicas de esta tesis, que tiene un fuerte impacto sobre la metodología: el del uso de la palabra modernidad. En primer lugar, a causa de la distancia cultural. ¿Es legítimo aplicar este término a la India? Defendemos que sí porque es moneda corriente en la literatura académica india tanto en inglés como en otros idiomas, entre ellos el bengalí. Las lenguas que derivan del sánscrito tienen en su acervo el vocablo *adhunik* (literalmente, moderno), que curiosamente encierra polémicas parecidas a las occidentales, en particular en cuanto a su uso en la vida cotidiana (lo moderno como nuevo) y en el discurso histórico, literario o artístico. Recordemos, para empezar, que en la misma lengua española “el campo de palabras que agrupa *moderno-modernidad-modernismo* denota un propósito de cambios morales, sociales, políticos y estéticos, llamados a extinguir las situaciones precedentes” (Mainer, 2010:1). Creemos que la palabra modernismo es de difícil aplicación en el terreno de la literatura y el arte indios, debido a su ya pronunciada ambigüedad semántica. El movimiento modernista es el que “se inicia hacia 1885 y se extingue, en América, en los años de la primera Guerra Mundial”, recuerda Paz (1998:92). Nace con



el “apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia” y para el mundo hispánico concluye con uno de los poemas más importantes del siglo XX: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, siempre en opinión de Paz. En la órbita anglosajona, los límites últimos del *modernism* los señalan T.S. Eliot y Ezra Pound y es un término que se refiere de forma más específica a la etapa de las vanguardias.

La modernidad, o sea, la cualidad de lo moderno, remite en el ámbito estrictamente historiográfico a otra polémica y a fronteras aún más elásticas: todavía hay debate académico sobre si la era moderna concluyó con la Ilustración o si llega hasta nuestros días e incluye en su marco a la era contemporánea. Pero es que además se podía referir a otras esferas. “Por modernidad se entendía, por ejemplo, lo que, para la filosofía, comenzaba a veces en el diecisiete cartesiano y otras en el dieciocho ilustrado. Pero, con el mismo término se aludía también al modernismo artístico —o a los diversos modernismos— del diecinueve y de comienzos del veinte”, comenta Thiebaut (2004:378). Huelga decir que en este trabajo usamos el vocablo modernidad de forma distinta: la separación ilustrada entre el hombre y la naturaleza o algunos programas de la literatura de avanzada occidental no tienen una lectura india evidente. Lo que hacemos es, al margen de la discusión historiográfica, buscar las constantes propias de la era *adhunik* o moderna india y bengalí en sus dimensiones literaria y artística, que se solapan pero no coinciden de forma exacta.

En el campo literario, situamos la modernidad entre 1800 y 1941, siguiendo unos criterios que describimos en el apartado 0.3.1. Preferimos la palabra modernidad en lugar de modernismo porque es una era más que un movimiento: no tiene un programa fijo, sino tendencias dominantes que se acaban imponiendo o sucumbiendo. El espíritu de esta época, aunque sea una noción de la cual no se debe abusar, es fundamental para

entender a Rabindranath; él mismo la encarna: quizá sería legítimo hablar de una era tagoreana. No hay una rebelión general, digamos, contra el realismo victoriano y una brusca apuesta radical por la innovación poética, sino una discusión, una tensión permanente entre nacionalismo y occidentalismo, eje de esta época, que tiene un lenguaje propio al que Rabindranath contribuyó de forma decisiva. El modernismo, si es que podemos usar este término, en la literatura india y bengalí se referiría más bien a la escritura de avanzada que se publicó sobre todo a partir de 1920: una continuación en la periferia, podríamos aventurar desde un punto de vista intertextual, de las vanguardias europeas. Aunque la dispersión india de aquellos años nos empuja, más bien, a hablar de escritores vanguardistas (como el volcánico Jibanananda Das) en lugar de un movimiento con un programa definido.

Diferente es el caso de la pintura. En el campo artístico, ponemos los corchetes de la modernidad entre 1850 y 1941, conscientes de que este sigue un itinerario diferente (aunque mira de reojo) al de la literatura. Si bien hallaríamos resistencias académicas para hablar de Rabindranath como un escritor vanguardista, en el ámbito pictórico la situación es otra: historiadores del arte como Partha Mitter no dudan en hablar de Tagore como parte del puñado de visionarios que hicieron estallar el arte indio en la primera mitad del siglo XX. El *modernism* pictórico, por llamarlo igual que la mayoría de expertos indios, arranca a partir de los años veinte como una remoción del arte indio y un deslinde tanto del realismo victoriano como de su reacción orientalista. Jamini Roy, Amrita Sher-Gil o el propio Tagore son algunos de sus exponentes. Pero hemos intentado no circunscribirnos a estos decenios (1920-1950, aproximadamente), porque en 1850, la fecha en la que situamos el inicio de la era moderna del arte indio, ya habían arrancado otros cambios fundamentales que explican la pintura de Tagore.

¿Cómo referirnos a la renovación de un lenguaje que el mismo sobrino de Rabindranath, Abanindranath, estaba ya consolidando a los mandos de la llamada Escuela de Bengala? Entendemos que las pinturas de Tagore, con vocación más vanguardista pero igual de moderna que sus poemas, deben leerse como un intento de remozar el vocabulario artístico indio y abrirlo al mundo poco antes de la era poscolonial, en la que la globalización tendrá muchísimo que decir sobre el itinerario de pintores como M.F. Husain o F.N. Souza.

Hay varios problemas planteados en este trabajo de investigación; muchos otros aparecen sin haberlos convocado. Se ha intentado huir de “una idea inmanente de la interpretación” (Pozuelo Yvancos, 1996:173) o de una aproximación metafísica, esencialista y totalizadora a la obra de Rabindranath, algo tentador en el caso de esta figura. También se ha evitado la excesiva dependencia del biografismo o la sociocrítica. El autor ha buscado un equilibrio entre una perspectiva teórica interna, adherida al texto, y una demasiado externa, que lo fíe todo al contexto. Para ello, se ha escogido el esquema de un capítulo introductorio y tres partes. El “punto cero” está dividido en tres apartados. El 0.1., en el que estamos ahora inmersos, es meramente introductorio y sirve para presentar las principales ideas del trabajo y los problemas que en él se plantean. Después de estas líneas llega el apartado 0.2., un bosquejo de la vida y la obra de Tagore, imprescindible para abordar el resto de la investigación. Sigue siendo parte de la introducción el 0.3., dedicado al contexto literario en el cual debemos analizar a Rabindranath. Empezamos (0.3.1.) con la modernidad literaria india (1800-1941), un término clave sobre el cual reflexionamos desde la misma introducción. Tres son las características fundamentales de este periodo. La implantación de la imprenta y la desaparición progresiva de la poesía oral hablan de un cambio crítico, que afecta a los

modos de comunicación y de transmisión de la cultura. Muy relacionado con este hecho está la introducción del inglés como nueva lengua de prestigio. El idioma del Imperio británico irrumpe en la India y ello altera el ecosistema lingüístico y, por supuesto, el literario. Por último, todo ello desemboca, según nuestra argumentación, en una revisión crítica de la cultura india, producto de la crisis de identidad generada durante esta época colonial. La aparición de nuevas formas literarias y la consolidación de la prosa –tanto periodística como novelística– son algunos de los frutos de la remoción del panorama indio. Evolucionan todos los géneros literarios, en un movimiento de gran envergadura que nos sugiere que se cierra una era y se abre otra. Tras esta exposición, se delimita más aún el contexto literario de Tagore al describir de forma sucinta el Renacimiento bengalí (0.3.2.). El marco indio, abierto y elástico, es propicio a la discusión de los autores en diferentes lenguas, pero es imprescindible examinar el ambiente literario más inmediato. De hecho, veremos cómo en el Renacimiento bengalí se repiten muchas de las características que hemos abordado al discutir sobre la modernidad india. Esto se debe a que aquel es el principal motor de esta. En ningún otro sitio como en la entonces capital de la India colonial, Calcuta, se sintió ese terremoto ideológico en el que chocaron y se asociaron la cultura india y la occidental. Repasamos algunos de los nombres centrales del Renacimiento bengalí (término que ya deja ver el fuerte influjo occidental que propicia una crisis de identidad), como Ram Mohun Roy y el propio Tagore, algo que nos sirve para culminar el capítulo introductorio.

Bajo el título “La última luz de Tagore: los poemas de 1937 a 1941”, la primera parte aborda, ya de lleno, la fase de la lírica de Rabindranath que sometemos a estudio. Dedicamos un primer apartado (1.1.) a enumerar las cualidades diferenciadas de esta obra postrera o, mejor dicho, aspectos que en su producción previa apenas eran visibles

y se manifiestan ahora con una inusitada intensidad. El primero es el giro lingüístico oriental tagoreano, que tiene ida y vuelta: Rabindranath empieza a reflexionar sobre los límites de la palabra pero a la misma vez vuelve a caer en sus redes. La sección 1.1.1. intenta resolver esta paradoja. Se habla después de una nueva respiración poética, en alusión al cariz más meditativo de estos poemas: esto se relaciona con una actualización de sus lecturas upanisádicas y con la búsqueda de un nuevo discurso poético, más compacto y contenido. El siguiente apartado examina un aspecto puramente formal, la evolución métrica en su poesía: vemos cómo el experimentalismo (verso libre, poemas en prosa)<sup>4</sup> de la década de 1920 y 1930 acaba desembocando, en los últimos años, en una apuesta métrica sustentada por el juego con metros tradicionales (como el *pojar*) y próxima a la oralidad, que contribuye a dar a sus últimos poemas un aura mántrica. La sección 1.1.4. va más allá y repasa el panteísmo poético del último Rabindranath. Nos encontramos con un escritor volcado en la creación de un universo sagrado dominado por la poesía, que prácticamente se homologa con la religión. O, mejor dicho, Tagore identifica al poeta con dios<sup>5</sup> por sus recursos demiúrgicos.

El apartado 1.2. aborda los últimos poemas de Rabindranath desde otro ángulo: el de la modernidad, que tanta atención teórica ha requerido a lo largo de todo este capítulo introductorio. La exploración (1.2.1.) se inicia alrededor de las declaradas raíces románticas de Tagore, hundidas en los Upanisad, el romanticismo inglés y su humanismo con vocación internacionalista. Concluimos que, desde la perspectiva de la *Weltliteratur*, Rabindranath puede ser considerado un romántico tardío: y no podemos

---

<sup>4</sup> El particular poema en prosa bengalí (*gadya-kabita*) está formado en realidad por versos sin rima ni regularidad, organizados por unidades sintácticas. Esa es la forma a lo que nos referiremos a lo largo de este trabajo. Véase el apartado 1.1.3 para más detalles.

<sup>5</sup> Optaremos por escribir dios con minúscula a lo largo de esta tesis, a no ser que incluyamos una cita en la que el autor opte por la mayúscula.

olvidar que, en el marco europeo, el romanticismo está considerado un motor de la crisis del *fin de siècle*, el modernismo y las vanguardias. Precisamente la sección 1.2.2. irrumpe en un terreno más baudelairiano al comprobar cómo en el último Tagore (siempre un romántico: al menos así lo declara incluso en sus poemas tardíos) se instala un desconocido desasosiego, una penumbra lúcida, una conciencia de la maldad. De esta sacudida emocional emana una nueva energía que hay que analizar desde el lenguaje de la modernidad occidental e india. Tras este viaje, el apartado 1.2.3. expone los motivos por los cuales Rabindranath se halla en una posición insólita, en plena encrucijada de la modernidad india. Su poética última no está exenta de cambio e innovación, pero él es el primero en criticar a los “modernos” bengalíes, esto es, la generación postagoreana, volcada en el estilo y la intensificación de la subjetividad. Esta ubicación de Tagore se adivina como incómoda pero fundamental para espolear su actividad poética.

Los últimos libros de poesía de Rabindranath (1937-1941), por separado y agrupados, son objeto de *close reading* en 1.3. Se examinan las corrientes postagoreanas (1.3.1.) y los libros previos a esta eclosión creativa (1.3.2.) para contextualizar el mar final de Tagore. En seguida, la sección 1.3.3. discute sobre los libros que centran la atención de esta tesis. Se habla primero de los “poemas de la frontera”, fruto del desvanecimiento que sufrió Rabindranath en 1937. Esta reflexión sosegada pero vívida sobre la muerte se plasma sobre todo en *Prantik* (1938), libro fundamental en la producción postrera de Tagore. A su sombra, nos detenemos también en otras obras como *Senjuti* o *Akashpradip*, secuelas de la aventura poética, casi fenoménica, de *Prantik*, el libro que situamos como el principio del último Rabindranath. Avanzamos luego hacia *Nabajatak* (1940), donde el poeta aúna su pericia y sus nuevos

conocimientos sobre astronomía para asombrarnos con imágenes estelares, que tan bien casan con algunos de sus postulados upanisádicos. Todo ello desemboca en el llamado último cuarteto, es decir, los últimos cuatro libros de poemas que forman el tronco de la poesía postrera de Rabindranath: *Rogsayay*, *Arogya*, *Janmadine* y *Sesh Lekha*. Saltamos de un libro a otro para ver cómo se reúnen y concentran en ellos todas las contradicciones e innovaciones que se han repasado a lo largo del capítulo. La sección 1.3.4., a modo de conclusión, reflexiona sobre los claroscuros del testamento poético de Tagore. En particular, la discusión se centra en los problemas de recepción (occidentales e indios) que han sufrido los últimos poemas de Tagore y en la dificultad de los historiadores literarios para instalar ese legado en una región concreta de la poesía moderna india.

La segunda parte está dedicada a la obra plástica de Tagore (1924-1941). Abre con un apartado introductorio dedicado al arte indio moderno, cuyos límites cronológicos situamos en 1850 y 1941. De forma sucinta, se comentan los cambios, las corrientes y las escuelas que se suceden, luchan y se imponen a lo largo de estos decenios. La independencia del arte y la caída del mundo clásico (2.1.1.), a lomos del colonialismo, son el quicio socioartístico de esta nueva era, que comienza a dejar atrás el arte mogol y rajput y a desentenderse, por lo tanto, de la corte y de una era aristocrática de la cultura. La sección 2.1.2. determina que una de las consecuencias de este cambio sísmico es el intento victoriano de instalar el realismo en la escena artística india. Pocos decenios después, en los albores del siglo XX, la Escuela de Bengala irrumpe como una reacción orientalista al naturalismo occidental. Con ello, se empieza ya a poner en marcha el diálogo o, mejor dicho, la tensión entre occidentalismo y orientalismo que define esta época. La sección 2.1.4. presenta los frutos de esta

diacronía: lo que llamamos los “versos sueltos” de la primera mitad del siglo XX, es decir, las figuras fundamentales para la construcción del lenguaje indio moderno. Jamini Roy, con su insólito viaje primitivista, abre una nueva dimensión pictórica sobre todo en el ámbito formal. El impacto de Amrita Sher-Gil es más profundo en la tematología y el estilo, pero también destaca por su malditismo y su condición de mujer en un mundo, el del arte, dominado por hombres; en la historia del arte indio habían aparecido otras pintoras, pero esta fue la primera en desafiar abiertamente los códigos de una sociedad conservadora.

El tercer “verso suelto” de la modernidad artística india es Tagore. Antes de entrar en él, abordamos una sumaria aproximación a la estética en la tradición india (2.2.), no con ánimo totalizador sino para entender mejor a Rabindranath, cuyas ideas estéticas, evolución incluida, se glosan en la sección 2.2.1. Con este bagaje estamos ya listos para afrontar la producción artística de Rabindranath: lo que en esta tesis llamamos los “papeles” de Tagore (2.3.), porque la práctica totalidad de las obras están realizadas sobre papel de muy dispar calidad. La figura de Victoria Ocampo es imprescindible para entender los inicios artísticos de Rabindranath, que en una finca de San Isidro, convaleciente y bien cuidado por la editora argentina, compuso el libro de poemas *Purabi*. De la letra bengalí, los borrones y las correcciones emergen figuras fantásticas, monstruos incomprensibles: el manuscrito de *Purabi* (1924)<sup>6</sup> es el principio de la pintura de Rabindranath. Este episodio y algunas cartas en las que advertimos una evolución de sus ideas estéticas facilitan la comprensión de la explosión artística de Rabindranath, que tiene lugar en los últimos años del decenio de 1920 (véase el apartado 2.3.2.). A continuación, jugamos con las implicaciones estéticas de la decisión de usar materiales y superficies de secado rápido. También sobre el color y sus

---

<sup>6</sup> Véase el apéndice (números 1-7). El manuscrito es de 1924 pero el libro de poemas se publicó en 1925.



compañeros vegetales (la resina, por ejemplo), nuevos signos independientes de su pintura que dan a los papeles de Rabindranath esa aura orgánica, de naturaleza en tránsito. No se dejan de lado los géneros (el retrato, el paisaje) para completar esta mirada a los papeles de Rabindranath como exploradores de los límites del arte indio de la época. Después se afronta un fenómeno imposible de ignorar: el de las afinidades occidentales (2.3.4.). Se hace no desde la confianza en las influencias y las fuentes como herramienta de estudio sino desde la intertextualidad, sin dejar de lado aspectos biográficos que alumbran regiones de la obra pictórica de Tagore. El expresionismo alemán o el surrealismo son algunos de los movimientos que más nos pueden informar sobre el Rabindranath pintor. De las raíces orientales de Rabindranath, exploradas en 2.3.5., interesan algunos aspectos del arte indio pero sobre todo la aventura panasiática de principios del siglo XX, que aproxima la India a Japón y, en menor medida, a otras civilizaciones. La siguiente sección (2.3.6.) se esfuerza en subrayar la importancia del primitivismo en el lenguaje pictórico de Rabindranath: un primitivismo que tiene una manifestación concreta en las enigmáticas máscaras y que curiosamente no tiene todas sus raíces visuales en el subcontinente, sino que tiene ecos incluso en el arte precolombino. Todo esto sirve para que el apartado 2.3.7. explique lo significativas que fueron las exposiciones para la pintura tagoreana, en particular la de París en 1930, que abrió las puertas de Europa a su arte. De nuevo, como en el caso de la poesía, se verá que el entusiasmo tagoreano se entumece con el paso de los años, una circunstancia a la que intentamos dar alguna respuesta. Concluye este capítulo definiendo los papeles de Rabindranath, por su origen en la escritura y su carácter tentativo, como un borrador del arte indio moderno, con el interrogante de si su vocabulario pictórico fue ampliado o no por otros artistas (2.3.8.).

Por último, la tercera parte, más sucinta que las dos anteriores, está dedicada por entero al “diálogo solar” entre la poesía última y la pintura de Rabindranath. Disponemos ya de las herramientas para ello, dado que los dos capítulos previos han examinado de cerca estos ámbitos. Sin caer en el error de homologar dos sistemas semióticos diferentes, se expone que ambas regiones se alumbran y hacen avanzar los particulares lenguajes de cada una. Destacamos las “dos velocidades” de este corpus que aquí hemos intentado agrupar: en poesía, Tagore innova pero intenta actuar como guardián de un panorama literario que empieza a ser absorbido por la intensificación del estilo; en pintura, Rabindranath quiere revitalizar la escena artística y hace una propuesta más radical. Concluimos que el diálogo entre poesía y pintura es fecundo porque se sitúa en una reflexión sobre los límites del lenguaje literario y pictórico.

En el apéndice se adjuntan las imágenes necesarias para ilustrar el trabajo. También nos permitimos incluir tres poemas de su obra última traducidos directamente del español al bengalí con la ayuda del poeta Subhro Bandyopadhyay y de la profesora Nilanjana Bhattacharya. Esta es la primera vez que se publican poemas de Rabindranath traducidos del bengalí al español, sin pasar por otro idioma. El autor de este estudio espera que estos versos dialoguen, de forma involuntaria, con las pinturas incluidas en el apéndice, lo cual sería un síntoma de que las tesis aquí expuestas no son del todo desatinadas.

Para escribir este trabajo, el autor ha optado en general por traducir todas las citas al español, excepto los poemas y determinados fragmentos que habrían perdido demasiado sentido en el traslado a otra lengua. En cuanto a la metodología, la recurrencia a las periodizaciones o la inclusión de capítulos contextuales puede sugerir la falsa idea de que la tesis se ha desarrollado bajo un marco positivista. Se trata de un

punto de partida que se ha creído conveniente explorar dada la distancia cultural respecto al objeto de estudio y porque, si bien la teoría de la literatura dice que es insuficiente para investigar el hecho literario, sí es una buena herramienta para empezar a indagar en un terreno algo desconocido para el mundo académico hispánico. Pero en los capítulos dedicados a la poesía y a la pintura pueden descubrirse aplicaciones de la poética, la lingüística, la deconstrucción, la hermenéutica o la estética, según el caso. Hay un viaje continuo entre lo uno y lo diverso, por evocar a Claudio Guillén, típico de la literatura comparada y que se ha centrado en la morfología (la métrica), la internacionalidad (la intertextualidad y la traducción) y la historiología (escuelas, movimientos y periodos). Obras como las de Tagore necesitan todas las herramientas de investigación literaria que se tengan a mano para ser sondeadas.

Esta introducción ha arrancado enumerando los problemas que han aparecido a lo largo de la investigación; queremos reiterarlos, porque abren nuevos horizontes de posibilidades literarias y teóricas. La distancia cultural y lingüística, los obstáculos teóricos del comparatismo en el caso de la poesía y la pintura y la dificultad para fijar el concepto de modernidad en el contexto indio son un marco fecundo para la investigación literaria. En las últimas décadas ha cambiado el horizonte de expectativas, como diría Jauss, del lector tanto indio como occidental respecto a Tagore, pero también el del académico, porque hay más herramientas teóricas para explorar su obra. Paz (1994:377), que ya adivinó la fuerza seminal de los manuscritos de Rabindranath de los que nació su pintura, alertó de que las relaciones entre Tagore y el mundo hispánico han sido “múltiples, complejas y apasionadas”. Pero para el escritor mexicano, el hecho de que Rabindranath fuera bengalí no explica de forma satisfactoria la atracción que despertó en nuestro ámbito cultural, sino algo más esencial que ahora, con las

inquietudes teóricas y literarias del siglo XXI, nos permitiremos sondear: “el poder magnético de su poesía”. Y de su pintura.

## 0.2. Rabindranath Tagore (1861-1941): vida y obra

El 7 de mayo de 1861 nació en una mansión del barrio de Jorasanko, en el norte de la ciudad de Calcuta, por aquel entonces capital de la India colonial, el decimocuarto hijo de Debendranath Tagore y Sarada Devi: Rabindranath. El matrimonio tuvo su último vástago dos años después, aunque murió pronto. El nacimiento de Rabi (Sol), tal y como le llamaban en casa, no fue un gran acontecimiento para los Tagore, una acaudalada familia venida a menos pero acostumbrada al lujo y embarcada durante generaciones en numerosas aventuras intelectuales y empresariales. La firma Carr, Tagore y Compañía llegó a tener latifundios en los actuales estados indios de Bengala y Orissa, minas de carbón y se dedicaba, entre otras cosas, a la producción de té y azúcar, además de crear el primer banco moderno con capital indio, aunque pocos años antes del nacimiento de Tagore estaba al borde de la bancarrota (Robinson, 1989:16).

*Thakur* es la transcripción más fiel a la pronunciación de este apellido en bengalí, la lengua materna de Rabindranath, y de hecho aún hoy muchos indios la prefieren. Como tantos otros apellidos indios, Tagore es la transcripción fonética del abugida bengalí al alfabeto romano, obviamente con el oído puesto en el inglés, idioma que durante el siglo XIX, debido al dominio británico, fue imponiéndose como lengua de prestigio en la India y desplazando al urdu, el persa e incluso el árabe y el sánscrito, aunque este último idioma, el latín de la India, recibió varios empujones a causa del sentimiento nacionalista de una parte de la población del gigante asiático. Según Kripalani (2008:5), las castas bajas llamaban “Señor” o “Thakur” a Panchanan, antecesor lejano de Rabindranath, y los extranjeros pensaron que era su apellido. Así fue *renombrado* este linaje, cuyo origen hay que buscarlo en uno de los cinco bramanes

que, en los siglos VIII y IX, emigraron del reino occidental de Kanauj –un feudo intelectual de la llamada cultura bramánica, el hinduismo más sacerdotal– a Bengala para borrar siglos de influjo budista e implantar el sistema de castas. Fue un auténtico ejercicio de ingeniería demográfica, tal y como se refleja en este texto:

La progenie de estos cinco bramanes cuyos nombres aún se recuerdan hoy compuso la nueva raza aristocrática de Bengala, que ha continuado desde entonces. La Historia tiene poco que decir de este interesante y colosal experimento eugenésico que ha convertido Bengala en lo que es (Kripalani, 2008:2).

Consciente de la pronunciación original del nombre del poeta sobre el cual versa esta tesis, Juan Ramón Jiménez, que tradujo del inglés al español junto a su esposa Zenobia Camprubí parte de su obra, fue con los años afinando la transcripción y acabó eligiendo *Rabindranaz Tagor*. La más fiel, quizá, sería *Robindronat Tacur*. En bengalí, la vocal átona no escrita que debemos interpretar entre dos consonantes es la *o* –al contrario que, por ejemplo, en hindi, donde se trata de una *a*–: de ahí que si queremos ser realmente fieles a la pronunciación original debamos hacer estas modificaciones en su nombre (la última vocal no cambia porque es una *a* tónica). Para esta tesis, hemos escogido la transcripción clásica de Rabindranath Tagore por dos motivos. Primero, porque pese a que parece más bien la forma inglesa del nombre, al fin y al cabo es la transcripción elegida al alfabeto latino por la familia. Este argumento sería disputado por la Real Academia Española, que en el caso del alfabeto árabe y otros recomienda adoptar la transcripción que responda mejor al genio de la lengua castellana. El motivo fundamental por el que hemos decidido escribir Rabindranath Tagore es que, pese a los tímidos intentos de Juan Ramón, su nombre ha permanecido inalterado en la savia de la literatura en lengua española. Más aún: el proceso de *castellanización* ya se ha dado y tiene como resultado que hayamos añadido una *e* a nuestra pronunciación de su

apellido. Nos queda una palabra llana y evocadora para referirnos al poeta más universal de la India. La costumbre manda y, en este caso, es bonita.

Los Tagore pertenecen a la casta de los bramanes, la más alta del estratificado y jerarquizado sistema de castas hindú. Pero según repiten todas las biografías disponibles sobre su figura, se trata de un linaje *impuro*, es decir, situado en el escalafón inferior de los bramanes. A los Tagore y a otras familias se les llama, de forma despectiva, “bramanes pirali”. La memoria popular –la única que importa en estos casos, pese a carecer de pruebas documentales– dice que, a finales del siglo XII o principios del XIII, el gobernador musulmán del distrito bengalí de Jessore (hoy en Bangladesh), Pir Alí Khan, obligó a dos hermanos bramanes (Kamadev y Jayadev, supuestos antecesores de Rabindranath) a comer ternera y convertirse al islam (Kripalani, 2008:3). El linaje perdió su pureza bramánica.

Se ha escrito mucho, en clave religiosa, sobre su adscripción a la secta monoteísta *Brahmo Samaj* (movimiento brahmo), al que nos referiremos a partir de ahora como bramuismo. Esta corriente rechaza la metempsicosis y algunas tradiciones hindúes ahora prohibidas como el *sati*, en virtud del cual la viuda ha de sacrificarse y dejar que la quemen para unirse a las cenizas de su marido. El fundador del bramuismo fue Ram Mohun Roy (1772 o 1774-1833),<sup>7</sup> eje del llamado Renacimiento bengalí, intelectual polifacético que escribió en inglés, bengalí y árabe, entre otras lenguas. El bramuismo fue dando tumbos del liberalismo religioso a la ortodoxia hindú, pero el abrazo de Roy a Occidente y a la literatura inglesa, parte de una redefinición profunda de la identidad india y bengalí, tuvo más influjo ideológico que religioso. Tras la muerte de Roy, el *Príncipe* Dwarkanath, abuelo de Rabindranath y conocido así por su

---

<sup>7</sup> Véase Singh, Iqbar: *Ram Mohun Roy: A Biographical Inquiry into the Making of Modern India*. Bombay: Asian Publishing House [sin año].

generosa obra caritativa, fue el encargado de mantener con vida al bramuisimo, aunque Debendranath, padre de Tagore e hijo de Dwarkanath, fue el mejor ideólogo del movimiento, sobre todo cuando abrazó el ascetismo.

La infancia de Rabindranath se desarrolló en la mansión de Jorasanko, hoy reconvertida en un museo abierto a los visitantes. Tanto Tagore en sus memorias como los biógrafos describen la casa como un tránsito bohemio de representaciones teatrales, veladas literarias y recitales de poesía, protagonizados por alguno de sus hermanos, familiares o invitados. El mayor de los hermanos, Dwijendranath, fue poeta, músico, filósofo y matemático; Satyendranath, académico, traductor y experto en sánscrito, además de ser el primer indio que accedió al Servicio Civil de la India, el cuerpo funcional que puso en marcha el Imperio Británico; Jyotirindranath, músico, compositor, poeta, dramaturgo y pintor; Swarnakumari, música y novelista. Todo ello sin contar a dos sobrinos de Rabindranath que se ganaron un sitio privilegiado en la historia del arte indio: los pintores Abanindranath y Gaganendranath.<sup>8</sup> La flor y nata de la intelectualidad bengalí se daba cita en Jorasanko y ello explica mejor la precocidad de Rabindranath, que pronto empezó a escribir. Pero Tagore se describe a sí mismo durante aquellos años como un niño atormentado y sometido a la “tiranía” de los empleados de la casa, encargados de criarlo ya que su madre, consumida por el trabajo y la numerosa familia, no le dedicó al principio demasiado tiempo. Tagore habla con acritud de algunos profesores particulares que tuvo e incluso de los criados: no duda en definir aquella época con el oxímoron *servocracia* (Robinson, 1989:17).

Entre los siete y los catorce años acudió a cuatro escuelas diferentes, pero lloraba cuando tenía que ir al colegio. Odiaba la institución y al final se salió con la

---

<sup>8</sup> Véase el apartado 2.1.3.



suya: su formación fue autodidacta –aunque tuvo profesores particulares– y tal era su frustración con el sistema educativo que en 1901 fundó Santiniketan, una institución libre de enseñanza instalada en un entorno natural, a unas horas de Calcuta, en el poblado de Bolpur, y que en 1921 se convertiría en la Universidad Visva-Bharati.<sup>9</sup> Así se expresaba Rabindranath en la década de 1890:

A una edad en la que los niños de otros lares están felizmente masticando cañas de azúcar con sus dientes recién cortados, la infancia bengalí se pasa el día sentada en los pupitres, con sus atrofiadas y delgadas piernas colgando de los pliegues de sus *dhotis* [falda tradicional india] y sin otro acompañamiento sabroso que esa otra caña, la del abuso brutal de su maestro (Tagore en Robinson, 1989:19).

Conocido es el fecundo imaginario de personajes infantiles en las obras de Rabindranath (*El cartero del Rey*, gracias a la traducción de Zenobia Camprubí y Juan Ramón, es uno de los ejemplos más vivos que tenemos en traducciones al español), su fe en la ingenuidad como motor de la creación: la certidumbre de que el genio es un ingenuo. Parte de la fascinación por Tagore en Occidente viene de esta parcela, presente en toda su obra pero sobrerrepresentada en las traducciones y sus exégesis. Se ha impuesto la imagen de Tagore como el poeta de la India antigua, que personaliza el amor por la naturaleza, la infancia y la sencillez: sus citas han servido para sostener un supuesto modelo filosófico contrapuesto a la separación hombre-naturaleza, base de la Ilustración occidental. Curiosamente, la figura del niño y la naturaleza son dos de los aspectos que más se destacan de sus cuentos, pese a que la mayoría de los relatos que escribió terminan con consecuencias trágicas para los protagonistas o conclusiones devastadoras para el alma.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> El 23 de diciembre de 1921 se creó la universidad, pero hasta 1951 no fue reconocida como tal por el Gobierno indio.

<sup>10</sup> Véase Tagore (2000a).

Lo que es irrefutable es la obsesión de Tagore por el mundo infantil en general y sus primeros años de vida en particular: la opresión de las instituciones y la libertad hallada en el mundo exterior; el ensimismamiento y la excursión hacia lo desconocido; el miedo y el descubrimiento. Se trata de una región de su vida en la que algunos académicos han buscado el origen de su arte, como se verá en el segundo capítulo. Rabindranath evoca siempre su primer viaje al Himalaya con su padre (una figura desconocida para él hasta entonces) cuando tenía doce años, y las sensaciones que le transmitió la montaña, pero también la satisfacción que, en el ámbito privado, le daba la composición de poemas y canciones y las representaciones teatrales que hacía en la década de 1870 en la mansión de Jorasanko. Estos años, marcados por la tiranía del mundo de los mayores y el precoz aprendizaje, son fundamentales para entender el conjunto de su obra, que rezuma un espíritu liberal: escribió abundantes ensayos contra el autoritarismo, el ascenso del nacionalismo en Europa y en la India, la dominación británica, el militarismo y otras realidades políticas que no eran de su agrado, algo que la opinión pública india y occidental no siempre recibió bien.

Tagore publicó su primer libro de poemas con dieciséis años, bajo el heterónimo de Bhanu Sinha (León del Sol). Hizo gala de un estilo arcaico, propio de la poesía amorosa del Medievo bengalí. Rabindranath dijo haber hallado el manuscrito de Bhanu Sinha en la biblioteca de la Brahma Samaj: tan poco humano fue su fingimiento que un académico indio llegó a citar en un ensayo crítico al León del Sol como un destacado poeta (Robinson, 1989:23). Con dieciocho años tuvo su primer contacto directo con Occidente: estuvo en Brighton y Londres. No completó ningún curso, aunque encontró un buen profesor de literatura en Henry Morley (Universidad de Londres). Dos años después, en 1880, volvió a Bengala: Jorasanko seguía siendo uno de los epicentros de la

vida cultural calcutí y, durante aquellos años, la casa rebosaba de conciertos de piano ideados para reinventar las posibilidades de la música clásica india. En 1881 publicó *Canciones vespertinas*, otro libro de poemas que, según reconoció Rabindranath décadas más tarde, se asentaba sobre una idea poética basada en el artificio, el lenguaje abstracto y el barroquismo expresivo. Dos años después se casó con Mrinalini, una niña de diez años, algo común en la India incluso en la era contemporánea: el poeta, sin embargo, nunca dio explicaciones sobre por qué tomó esta decisión, tan contradictoria con sus críticas al conservadurismo hindú e incompatible con la ideología feminista que algunos críticos han adivinado en su obra. Los biógrafos de Tagore destacan que Mrinalini era severa, rígida y sin ningún interés intelectual: en las antípodas de un Rabindranath que desde el principio parecía imbuido por la literatura, el mundo exterior y los sueños. En opinión de Kripalani (2008), sin embargo, Mrinalini era el “antídoto” que necesitaba el poeta bengalí.

Pero en 1884 sucedió una tragedia familiar que sacudió a Rabindranath y que lo condujo hacia un momento poético marcado por la amargura y un arrebato de incompreensión hacia dios: el suicidio de su cuñada, Kadambari, con la cual mantenía una relación excelente y un incesante intercambio literario. Se repuso y siguió escribiendo, más aún que antes, y profundizó en nuevos géneros: la novela, el relato, el ensayo, la composición de canciones (una de ellas elaborada con motivo del bautismo del histórico Partido del Congreso de Mohandas Karamchand Gandhi y Jawaharlal Nehru). También empezó a editar revistas en las cuales publicaba sus creaciones y opinaba sobre política y religión: la primera de la larga lista fue *Balaka* (1916).

A partir de 1890, cuando el poeta entró en la treintena, se abrió un nuevo capítulo en su vida. Volvió a Inglaterra y visitó París, pero pronto se vio obligado a

regresar a la India y hacerse cargo, a petición de su padre, de las tierras familiares de los Tagore en Bengala Oriental (hoy Bangladesh). En Shelidah, solo durante una década, descubrió la vida rural, abandonó por un tiempo el *glamour* de Calcuta y escribió decenas de deliciosos cuentos que han hecho que muchos expertos reivindiquen que fue Tagore quien reinventó la narrativa breve –de escasa implantación en toda la India- y abrió el camino a los escritores que vinieron después. Cuentos como *Kabuliwallah* o *Piedras hambrientas*, escritos durante esta época, constituyen algunas de sus obras más célebres y que más presentes se hallan en el imaginario indio, hasta el punto de que el primero de ellos es lectura obligada en muchas escuelas.<sup>11</sup> Estos relatos pueden leerse en una excelente edición de su traductor más conocido, William Radice (Tagore, 2000a), que se esfuerza como siempre en presentar la obra en un exhaustivo contexto: quizá este libro sea una de las mejores guías para sumergirnos en este periodo literario de Tagore, que escribió una multitud de cartas espontáneas y de asombro ante la naturaleza desde el solitario barco de Shelidah. Se abre paso durante estos años la fecunda aparición de imágenes desconcertantes e insólitas tramas que han causado el desconcierto de algunos críticos, sorprendidos por el lenguaje innovador y el fatal destino de sus evocadores personajes, muchos de ellos niños. En esta época también compuso<sup>12</sup> muchos poemas que después incluyó en su libro más conocido, *Gitanjali* (Ofrenda lírica, que apareció en inglés en 1912), y publicó numerosos libros de poemas, entre ellos *Sonar Tari* (El barco dorado, 1894) y *Chitra* (Pintura, 1896).

En 1901 inauguró su escuela en Santiniketan (Morada de la Paz), cerca de Calcuta, con cinco alumnos: es el principio del sueño de Tagore de crear una institución

---

<sup>11</sup> El autor así lo ha constatado en conversación con antiguos alumnos de escuelas indias.

<sup>12</sup> Quizá debería recuperarse el uso del verbo componer para la poesía. En muchas lenguas indias, la poesía es sinónimo de música.

de enseñanza libre. La labor didáctica y educativa de Tagore ha sido analizada por José Paz Rodríguez, profesor de Didáctica en la Universidad de Vigo.<sup>13</sup> Argumenta Paz que la vertiente didáctica de Rabindranath ha caído en el olvido: nosotros añadimos que su obra pictórica ha sido ignorada y que su poesía, el centro de su ser, ha sufrido lamentables problemas de recepción y comprensión. Entre 1901 y 1906 Rabindranath entró en su periodo más nacionalista y religioso. Su activismo político se multiplicó y también su identificación con el movimiento *swadeshi*, que propugnaba el nacionalismo indio y el boicot a productos extranjeros para combatir al Imperio británico. Tagore escribió sus críticas más agrias contra los ingleses, la mayoría motivadas por la intención del virrey Lord Curzon de partir Bengala en líneas religiosas, algo que se hizo efectivo en 1905.<sup>14</sup> El giro pudo observarse también en su labor poética: apostó por un estilo más grandilocuente, influido por la poesía devocional (*bhakti*) y los Upanisad, libros sagrados del hinduismo de rico contenido filosófico (frente a las epopeyas narradas en el Ramayana y el Mahabharata). Publicó libros de poemas en bengalí como *Naivedya* (1901), *Chokher Bali*, *Smaran* y *Sisu* (estos últimos, de 1903). *Sisu* incluye canciones para niños (recordemos que Tagore acababa de fundar Santiniketan) y todos están más cerca de la poesía oral o de la música que de la lírica culta o el subjetivismo. Destacamos esto porque son las composiciones que, de forma indirecta, mejor conoce el público occidental: años después, Tagore tradujo muchas de ellas al inglés y se dio a

---

<sup>13</sup> Véase Paz, José: “Tagore y su relación con el movimiento europeo de la Escuela Nueva”. En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm.47, páginas 123-134, 2002. Y Paz, José: “El mundo de Rabindronath Thakur”. En *Oriente y Occidente en la India de los siglos XX y XXI*. Barcelona: Casa Asia, 2004. p. 211-221.

<sup>14</sup> En 1947, Bengala sufrió una nueva partición, aún más dramática que la de principios de siglo. El lado musulmán pasó a denominarse Pakistán Oriental, a miles de kilómetros del ala occidental, que controlaba las palancas del poder. En la parte hindú se formó el estado de Bengala, integrado en la República de la India. Pakistán Oriental se escindió de sus vecinos occidentales y dio paso a la creación de Bangladesh en 1971 tras una sangrienta guerra. El pueblo bengalí, tan consciente de su lengua y cultura, se halla todavía hoy dividido. Para un relato histórico, véase Guha (2007). La partición es además un motivo literario recurrente: véase Fraser (2006) y Gosh (2005).

conocer en el Viejo Continente con *Gitanjali* (Ofrenda lírica), *El jardinero* o *La luna nueva*, obras que empezaron a publicarse en Europa a partir de 1910 en diferentes idiomas, aunque el rastreo de los originales es complejo dado que estos libros que han llenado el imaginario occidental cuentan con diferentes piezas de sus obras en bengalí.<sup>15</sup> En esta luz debemos leer los libros de Tagore que arrasaron en Europa coincidiendo con la concesión del Premio Nobel en 1913, pero que después cayeron en el descrédito: la pureza de la expresión emotiva, la mística amorosa ligada a la naturaleza y la lírica immanente que cautivaron las sensibilidades de W.B. Yeats, André Gide y Juan Ramón Jiménez, eran, en parte, un fingimiento de Tagore, actividad en la que todo poeta es ducho. No en su mensaje –Rabindranath llegó incluso a decir que todos los versos que escribió son verdad–, sino en estilo y forma: componer canciones para niños, por ejemplo, así lo requiere.

Tras la partición de Bengala, curiosamente Tagore dejó atrás su etapa más nacionalista. Uno de los motivos son los disturbios que enfrentaron a hindúes y musulmanes: empezó a alejarse del movimiento *swadeshi* (cada vez más identificado con el integrismo hindú) y, consciente del enorme legado cultural que dejarían los ingleses en la India, subrayó las oportunidades que suponía para su civilización absorber sus valores sin perder la identidad. En 1910 publicó una de sus novelas más destacadas, *Gora*, un bofetón a la intolerancia nacionalista, seguida de *Ghare Baire* (La casa y el mundo, 1916, llevada al cine por Satyajit Ray en 1984), donde la carga ideológica no solo no desvirtúa la narración sino que ayuda a dar coherencia a una novela psicológica con tres puntos de vista y una extraordinaria tensión dramática. En la década de 1910 empezó su vorágine viajera y quizá su sueño imposible, al que se dedicó en cuerpo y alma: contribuir al acercamiento entre Oriente y Occidente. Llegó a Londres en 1912 y

---

<sup>15</sup> El libro más homogéneo es *La luna nueva*, que toma la mayoría de sus poemas de *Sisi*.

contactó con el pintor William Rothenstein, a quien había conocido un año antes en Calcuta. Rothenstein organizó una velada literaria en la que Yeats leyó algunos de sus poemas de *Gitanjali* ante Ezra Pound, May Sinclair, Ernest Rhys, Alice Meynell, Henry Nevinson, Charles Trevelyan y Arthur Fox-Strangways, entre otros.<sup>16</sup> Durante aquellos meses, Rabindranath, que nunca se esforzó demasiado en granjear amistades, conoció a H.G. Wells, Bertrand Russell, John Galsworthy, Robert Bridges, John Masefield, Sturge Moore y W.H. Hudson, además de visitar Estados Unidos. Yeats insistió a Tagore en que trabajara en las traducciones de *Gitanjali*; finalmente fue publicado en una edición limitada por India Society, aunque fue en marzo de 1913 cuando vio la luz el célebre *Gitanjali* de Macmillan, con un prólogo de Yeats. No era el mismo libro que en bengalí: incluía poemas de otras de sus obras. Se reeditó trece veces y ese mismo año la Academia Sueca le concedió el Premio Nobel de Literatura, el primero para un asiático y aún hoy el único para un indio. La crítica, con el suplemento literario de *The Times* a la cabeza, insistió en la sorpresa que suponía el galardón pero fue generosa en las críticas y resaltó la frescura de sus poemas, alabó su habilidad para excitar la emoción primigenia perdida en Occidente y comparó su obra con el Libro de los Salmos.<sup>17</sup> *The Daily Telegraph* observó:

Los poemas de Tagore habrían encontrado un rápido aprecio en Inglaterra si no fuera por el hecho de que en estilo se parecen, aunque no puede decirse que sean iguales, a los familiares modelos de literatura oriental incluidos en la Biblia (en VV.AA., 1990: 33).

Y *The Daily Mail* tampoco se quedó atrás:

---

<sup>16</sup> El libro *Rabindranath Tagore and the British Press*, incluido en la bibliografía, aporta abundantes artículos de la prensa sobre este encuentro.

<sup>17</sup> La concesión del Nobel a Tagore fue singular por varios motivos: fue el primer intento de la Academia Sueca de acercarse a Asia y apenas se conocía una obra del poeta bengalí en inglés. En este trabajo sostenemos también que las mejores obras de Tagore fueron publicadas después de recibir el galardón, algo no demasiado frecuente entre los laureados.

La suya es puramente la poesía de la inspiración (en VV.AA., 1990:31).

Pero la reacción de Tagore a la concesión del premio fue quizá el mejor espejo de su carácter: espléndido, humilde y revelador en el encuentro y el diálogo; receloso, taciturno e implacable ante la crítica y las muestras de hipocresía. Primero, su bello telegrama de aceptación del galardón, según consta en la página web de la organización (<http://nobelprize.org>):

Me gustaría trasladar a la Academia Sueca mi profundo agradecimiento por su amplia comprensión, que ha traído cerca lo lejano y ha convertido en hermano a un extraño.

Pero la reacción en casa fue distinta. Se organizó en Santiniketan una gran recepción a la cual acudieron unas 500 personalidades del mundo intelectual bengalí,<sup>18</sup> muchas de las cuales le habían criticado profusamente en el pasado y que esta vez se dedicaron a alabarlo en sus discursos. Así que el poeta espetó lo siguiente:

Las calumnias y los insultos que profirieron mis paisanos contra mí cayeron en saco roto. Hasta ahora las he soportado en silencio... Sea por el motivo que sea, hoy Europa ha colgado la guirnalda del honor de mi cuello. Si esto tiene algún valor, yace sólo en la discriminación artística de los árbitros del gusto [europeo]. No hay ningún lazo genuino entre eso y nuestro país. Ninguna obra literaria puede ver su valor o reclamo ensalzado por el Premio Nobel (en Robinson, 1989:35).

Durante aquellos años se hizo célebre en Occidente y viajó con el objetivo de recabar fondos para Santiniketan y acercar la India al público extranjero. Las lecciones filosóficas que impartió en Estados Unidos, una luminosa visión personal de los Upanisad, fueron publicadas bajo el título de *Sadhana* y en España vieron la luz, de la mano de Juan Ramón Jiménez, con una acertada traducción: *El sentido de la vida*. Abrió

---

<sup>18</sup> Las trifulcas literarias indias han sido siempre una seña de identidad de Bengala. Aún hoy los escritores se despedazan en artículos publicados en las numerosas revistas que se editan en lengua bengalí o boicotean las novedades editoriales de sus rivales literarios.



el compás y publicó varias obras teatrales de gran intensidad lírica, entre ellas la magistral *El cartero del Rey*. En Estados Unidos y en Japón dio numerosas conferencias (reunidas en el volumen *Nacionalismo*) y censuró el nihilismo y el militarismo, algo que evidentemente no fue bien recibido en los círculos intelectuales de ambos países. En 1919 rechazó el título de caballero que la corona británica le había concedido después de la masacre de Amritsar,<sup>19</sup> perpetrada por soldados británicos que mataron a cientos de sijs. La década de 1920 viene marcada por su pérdida de prestigio en Occidente y por su intensa gira por Europa y el sureste asiático. España fue uno de los pocos países europeos que no visitó: el intercambio epistolar entre Zenobia Camprubí y Tagore arroja luz sobre este viaje frustrado.<sup>20</sup> Sí que visitó Argentina, donde le hospedó la editora Victoria Ocampo<sup>21</sup> mientras se recuperaba de una enfermedad, e incluso la Italia fascista; Kripalani y otros biógrafos o expertos en la obra de Tagore han argumentado que cayó en una trampa tendida por Benito Mussolini.<sup>22</sup> Durante esta época cultivó todos los géneros: el dramático y el ensayístico no impidieron que continuara con su evolución poética. Con *Lipika* (1922) exploró el poema en prosa –con poco arraigo en la literatura bengalí–, la alegoría y el cuento. *Purabi* (1925), que escribió precisamente cuando estaba en una quinta de campo que consiguió Ocampo en San Isidro, significó la prefiguración de su obra artística, que fue creciendo sobre el embrión del garabato y la caligrafía. En 1930, inició el que sería su último viaje a Occidente: dio unas

---

<sup>19</sup> Véase Judd (2004, pp.131-6).

<sup>20</sup> El autor tuvo acceso a ellos en el archivo de Rabindra Bhavan, en Santiniketan. Véase Ganguly-Chakravarty (2011:342-348).

<sup>21</sup> El mejor documento para repasar la intensa relación entre ambos es *In your blossoming flower-garden. Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*, de Ketaki Kushari Dyson (Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1998).

<sup>22</sup> Polémico también fue su viaje a la Unión Soviética en la década de 1930: Tagore siempre guardó una buena impresión de la visita, tal y como reflejan sus *Letters from Russia*. Traducción de Sasadhar Sinha. Calcuta: Visva-Bharati, 1960.

conferencias en la Universidad de Oxford que se publicaron bajo el título *La religión del hombre* y aprovechó para organizar exposiciones en Moscú, Berlín, París, Londres y Nueva York de los dibujos y pinturas en los que se estaba volcando. Pese a la llamada tardía del arte, Tagore dejó un legado de unas 2.300 obras. El segundo capítulo examina su producción pictórica.

Su actividad durante la década de 1930 es asombrosa para su avanzada edad: novelas, cuentos, ensayos, pinturas y un largo etcétera. En su terreno central, la poesía, siguió explorando nuevos límites, insistiendo en la prosa y haciendo gala de un estilo cada vez menos denso (*Parisesh*, *Patraput*, etc.). Viajó a Ceilán (la actual Sri Lanka) e incluso a Persia, aunque su salud cada vez desaconsejaba más este tipo de desplazamientos. En 1937 cayó enfermo.

La primera cosa que hizo cuando recobró la conciencia es pedir colores y un pincel y pintar sobre un contrachapado rectangular que había en la habitación un paisaje con un bosque oscuro y débiles reflejos de luz amarilla que luchaban por encontrar su camino (Robinson, 1989:40).

Quedan tan solo cuatro años para su muerte pero su producción literaria no se resiente pese a su salud, aunque la artística sí. Es la etapa más apasionante del Rabindranath poeta y la menos conocida. Publicó el profético ensayo *Crisis en la civilización* y escribió (a veces dictó) libros de poemas como *Nabajatak*, *Prantik*, *Rogsayay*, *Arogya*, *Janmadine* o *Sesh Lekha* (póstumo). En ellos los críticos han querido ver una reflexión sobre la muerte para explicar su misterio. Hay algo más: una intensa conciencia lingüística, una fe humanista, un elegante respeto por la forma, una voluntad incandescente de trascendencia. No hay una ruptura con su producción poética anterior, sino un incansable avance hacia dios y la luz, que llega a su expresión más pura en los últimos años. Es el Tagore menos estudiado, tanto en la India como en

Occidente: uno de sus mejores traductores al inglés, William Radice, admite en el prólogo de su fundamental *Selected Poems* de Tagore que no se atrevió a versionar la mayoría de los poemas de su última época lírica, bañada por su renovado compromiso con el arte y la exploración de los límites del lenguaje. En julio de 1941, sufrió una recaída y fue trasladado de la Universidad de Santiniketan a la mansión familiar de Jorasanko. Allí dictó su último poema, recogido póstumamente. El 7 de agosto de 1941, con 80 años, murió Rabindranath Tagore, uno de los poetas más conocidos e incomprensidos de la literatura universal.

### 0.3. El contexto literario de Tagore: la India preindependiente

*Oh, Hali, ven, haznos seguir ahora a Occidente.*

Altaf Hussain Hali, poeta en urdu (en Das, 2005b:156)

*A pesar de Kipling, Oriente y Occidente se han encontrado. Ese es el quid de la cuestión.*

Sisirkumar Ghose, académico (en VV.AA., 1968:51)

Asamés, bengalí, dogri, inglés, gujarati, hindi, canarés, cachemir, konkaní, maitili, malayalam, manipuri, marati, nepalí, oriya, persa, punyabí, rajastaní, sánscrito, sindi, tamil, telugu y urdu. Estas veintitrés lenguas, durante siglos, han dejado un rico legado literario en el Sur de Asia. Se extienden sobre vastas regiones geográficas y temporales, coincidentes y dispares, cada una con una trayectoria propia en la que los académicos indios insisten en ver una unidad de pensamiento e ideas. Esta confluencia responde en parte a que las lenguas se superponen en el espacio y el tiempo: idiomas de gran calado popular y tradición intelectual en áreas geográficas restringidas (tamil, malayalam, bengalí) convivieron a lo largo de la historia con otras de penetración religiosa y/o política: las llamadas lenguas panindias, como el sánscrito, el persa, el urdu y el inglés. Algunas lenguas vernáculas casi monopolizaron la literatura medieval y devocional (*bhakti*), como el tamil; otras, como el bengalí, fueron el faro de la modernidad durante el siglo XIX, cuya luz sirvió para que cada literatura, con su independencia idiosincrásica, recorriera el mismo camino; y alguna, como el hindi, llegó tarde a la crisis de identidad que propició la consolidación del inglés y vivió un periodo de esplendor ya bien entrado el siglo XX.

¿Cómo ha manejado y clasificado la historia literaria india este ingente y complejo caudal cultural? La teoría dominante, o al menos la oficialista, es la que nos ofrece la Sahitya Akademi (Academia de Literatura de la India) con su lema “La literatura india es una, pero escrita en diferentes lenguas”. Desde la era Nehru, el eslogan de una India “unida en la diversidad” es repetido, en especial por el Partido del Congreso, para subrayar la unidad de la nación india desde la diferencia.<sup>23</sup> El lema de la Sahitya Akademi, pues, no está exento de intenciones políticas. La idea, jungiana o si se quiere upanisádica, es que la literatura india, escrita en diversas lenguas, es la expresión artística de la conciencia colectiva del subcontinente, guiada por el *pathos* del milenario sánscrito y centrada en su heredero natural, el hindi, en los últimos siglos. Acharya Shukla es uno de los que han puesto acento en el hindi a la hora de hacer una historia literaria. El orientalista alemán Moriz Winternitz escribió su influyente *A History of Indian Literature* desde su amor por el sánscrito y los textos védicos: es una buena muestra de esta perspectiva. Srinivasan (1985:1) apunta que, pese a que esta teoría oficialista siga manteniéndose por estudiosos indios, fueron académicos occidentales los que “acuñaron el término de literatura india, pero lo usaron en otro sentido: como un sinónimo de la literatura sánscrita”.

Otras aproximaciones, como la del propio Srinivasan en *The Ethos of Indian Literature*, buscan motivos filológicos o literarios sin renunciar a “una psique común” (Srinivasan, 1985:193) para referirse a la literatura india. Este académico argumenta que “la sintaxis en todas las lenguas indias es idéntica” (Srinivasan, 1985:198) y cree que las letras indias, además, se explican desde el romanticismo. No tenemos suficientes herramientas filológicas para rechazar el primer planteamiento, aunque podemos

---

<sup>23</sup> Los movimientos separatistas han sido una constante desde que la India se independizó, aunque Ramachandra Guha, en su imprescindible *India after Gandhi*, argumenta que nunca ha afectado a más del 30 por ciento del territorio y que su carácter plural paradójicamente ha servido para que se neutralicen.

subrayar que la filología comparada también ha dado interesantes conclusiones sobre las similitudes entre el sánscrito y, por ejemplo, el griego. Sobre la segunda idea, parece difícil encuadrar toda una literatura desde un movimiento o un “aroma”, palabra que usa Srinivasan, por mucho que se considere que este sobrevuele buena parte de las obras. Lo más elogiable de este teórico es que busca criterios literarios o lingüísticos para discutir sobre la historia de la literatura india, y no políticos.

Frente a la teoría dominante del sánscrito como tronco del árbol de la literatura india, han surgido numerosas y necesarias críticas. Se ha producido un intento de deconstrucción. La evolución política de la India, experimento que ha reunido a numerosos pueblos bajo una identidad común, quizá había viciado el debate y había permitido que se hablara acríticamente sobre la literatura india sin reparar en las singularidades de las lenguas vernáculas. Algunas críticas llegan con un mensaje matizado; otras se adscriben a una idea opuesta: que la literatura india es la simple suma de las veintitrés literaturas con mayor implantación en la zona, preferentemente llamada “Sur de Asia” y no “India”. Es una propuesta regionalista o, si se quiere, deconstructiva porque se elabora a partir de la crítica a la “teoría sánscrita”.

Esencial para las imágenes del pasado en las historiografías de la escritura hindi fue la noción por parte de los historiógrafos de que el hindi debía convertirse en la lengua principal y nacional de una India independiente, portadora de la identidad hindú mediante el uso del alfabeto devanagari y un vocabulario muy sanscritizado (Harder, 2010:288).

¿Cómo una “pluralidad de tradiciones puede producir algo parecido a una única literatura nacional”?, se pregunta De Bruijin (2010:286) en la misma línea. Esta voluntad unificadora forma parte, para este autor, de una “agenda hermenéutica” que ha “alienado una gran parte de la herencia literaria de la India”. La supuesta imposibilidad

de hacer una lectura conjunta de estas literaturas hace a Harder (2010:14) concluir lo siguiente:

La cantidad de historias literarias que se pueden hallar en la India, y que se producen en su gran mayoría con incesante frecuencia, no son historias de la literatura india, sino historias de literatura en una lengua específica, normalmente escritas en esa misma lengua o en inglés.

Nosotros rechazamos, con este autor, presentar estas literaturas como una anécdota: les concedemos su indiscutible autonomía y coherencia interna literaria, pero parece difícil dejar de encuadrar, de alguna forma, su personalidad en el vasto contexto indio. Sería laborioso dibujar el árbol cultural indio solo desde los textos védicos: ¿de dónde saldrían esas hojas de color verde islámico? No se puede entender Tagore sin, por ejemplo, los Upanisad, y sus versos están plagados de vocabulario sanscritizado incluso en su última etapa desnuda.

Tres son las características que aquí defendemos como esenciales en nuestra lectura de la literatura india, para la que reivindicamos a la literatura comparada como una gran herramienta. La primera es la función de argamasa ideológica (a veces imperfecta) que han desempeñado las lenguas panindias,<sup>24</sup> especialmente el sánscrito, el urdu y el inglés, que se han superpuesto en el tiempo y el espacio: siempre ha habido un idioma de referencia. La segunda es la interdependencia de los idiomas vernáculos, que en raras ocasiones han caminado de espaldas a los otros: los cantos medievales a Siva y Krishna, la denominada poesía *bhakti*, tuvieron su epítome en varias lenguas del sur del subcontinente, como el tamil y el canarés. Pero la fundamental es la última, a nuestro juicio: la tensión entre las llamadas lenguas panindias y las vernáculos, y a su vez el contacto conjunto con Occidente, auténtica brújula para explorar el panorama literario

---

<sup>24</sup> Por supuesto, el alcance de estas lenguas nunca ha sido total. Algunas se restringían al ámbito culto (persa), otras eran casi patrimonio de las castas altas (sánscrito) o de las clases acomodadas (inglés).

indio. Apasionante campo, en todo caso, para la literatura comparada: un intelectual marati seguramente prefiera hoy el inglés a su lengua materna para leer *Gitanjali* de Rabindranath Tagore. Sin embargo, detrás de esta aparente cortina lingüística, hay un sensacional esfuerzo de comprensión mutua, con abundantes escritos, por ejemplo, en tamil sobre literatura dogri, en bengalí sobre poesía en urdu o en hindi sobre el malayalam.



### 0.3.1. La modernidad literaria india (1800-1941)

Con mucha cautela también queremos hablar de la modernidad literaria india. “Estos términos (modernidad, modernismo, modernista, modernización) han adquirido connotaciones confusas, especialmente en países en vías de desarrollo de Asia y África, donde se usan de forma algo indiscriminada, sin ninguna consideración por lo que realmente significan”, advierte Niharranjan Ray (en VV.AA., 1968:3). Los académicos indios acostumbran a desentenderse de las periodizaciones, las etiquetas y los movimientos, quizá una obsesión taxonómica y positivista occidental. Se puede hablar de grupos más o menos homogéneos que, con un alcance reducido, alteraron el mapa literario, como la generación hambrienta, en Bengala, o la nueva poesía, en las regiones de habla hindi. Mucho más difícil es identificar y periodizar una corriente literaria panindia. Lo que se propone aquí es la delimitación de una era elástica con criterios literarios, evidentemente conectados de alguna forma al contexto político e histórico, pero, repetimos, esencialmente literarios. Decimos elástica porque lo que en una zona de la India pasa a finales del siglo XIX en otras regiones se reinventa décadas más tarde. No nos debe asustar el empleo del término modernidad, pese a las dificultades ya expuestas, en una parte del mundo con otras coordenadas filosóficas e históricas: las ideas occidentales corren por la savia de la tradición india, organismo que engulle todo para reafirmar su personalidad. El concepto *adhunik* o moderno presenta de hecho problemas semánticos similares a los occidentales. Por supuesto, no hablamos aquí de una supuesta Ilustración india o de un marco filosófico en el que la razón se eleva como guía del comportamiento social y de la labor creativa. La llamamos modernidad literaria (*adhunik sahitya* o literatura moderna en sánscrito) porque tenemos motivos para creer

que la naturaleza de la actividad literaria del subcontinente cambió de forma progresiva pero sustancial en esta época y dejó atrás el paradigma medieval. Tomamos como principio de esta era literaria 1800, fecha en la se implantó la imprenta de la misión de Serampur. La primera imprenta en la India data del siglo XVI, en concreto en la colonia portuguesa de Goa, pero a partir de Serampur “la imprenta se estableció firmemente en el país y la India entró en una nueva era de la comunicación” (Das, 2005b: 18). Este eminente académico, Sisir Kumar Das, escribió una fundamental historia de la literatura india para Sahitya Akademi, aunque el volumen dedicado a la era medieval se publicó incompleto debido al fallecimiento de Das. Propone este intelectual (Das, 2005c: XVI) que el periodo de la literatura moderna india concluye en 1956, fecha en la que se inicia la reconfiguración de los estados de la República india a partir del federalismo lingüístico nehruviano: un estado dependiente del Gobierno central para cada comunidad de hablantes. El resurgimiento nacionalista en estas áreas y el ascenso definitivo del inglés marcan la era postindependiente o poscolonial. Entendemos las razones de la periodización de Das, aunque 1947, el año de la partición del subcontinente y la independencia de la India y Pakistán, parece también un límite aceptable desde el punto de vista académico: hay que tener en cuenta, además, que una parte de lo que antes de ese año se consideraba literatura india pasa a los libros de historia literaria de Pakistán. Pero nos hemos decidido por situar el final de la modernidad india en 1941, fecha de la muerte de Rabindranath. Durante las primeras décadas del siglo XX se va fraguando de forma inadvertida una nueva sensibilidad, pero fue Tagore, pese a tener predecesores, quien fue abriendo los campos (experimentación métrica, relatos, novela psicológica) que se labrarían en la India poscolonial, que abrió otro capítulo literario. Su omnipresencia era una bendición y una condena. Con su muerte (e incluso antes) aparecen movimientos dispares que propugnan, por primera

vez, una idea innovadora en la tradición literaria del subcontinente: la ruptura total con los cánones establecidos. Ello supone el apartamiento casi definitivo de la poesía oral y medieval y la subida de Tagore al panteón de los gigantes de la literatura, que no es otro que el de la polvorienta estantería superior de las bibliotecas. De todas formas, que la abrumadora personalidad poética de Tagore no fuera imitada por escritores que vinieron después como Jibanananda Das es un signo de la madurez de una generación que vivió a la sombra de Rabindranath pero que apostó por una renovación del lenguaje y una ósmosis cada vez más evidente con Europa y Estados Unidos. Sorprenden la velocidad con la que la obra de Tagore fue sacralizada en la India y la certidumbre de que esta no podía ser imitada. Consecuencia lógica de ello es que se estereotipara (o arquetipizara) su obra, se asociara a la Antigüedad india y a poetas como Kalidasa. Durante las últimas décadas,<sup>25</sup> sin embargo, han aparecido voces críticas que han querido echar abajo este mito y han reivindicado paralelismos entre el *modernism* y Tagore.

Sobre la paradójica y ambivalente relación de Rabindranath con las vanguardias indias, que ensayaron la ruptura con el pasado, se reflexiona en el capítulo primero (terreno literario) y el segundo (pintura). Ahora nos disponemos, en primer lugar, a enumerar las características generales de la era moderna de la literatura india (1800-1941 o 1947), a la que algunos han querido llamar “Renacimiento indio” (Das, 2005b:355). Después hilaremos más fino y dividiremos esta época en periodos de varias décadas para comprender el discurso de la modernidad india y conocer sucintamente la presencia de Tagore en cada uno de ellos. La obra de Rabindranath se inscribe, tanto temporalmente como cualitativamente, en la modernidad india y es partícipe de sus contradicciones y tensiones.

---

<sup>25</sup> El conjunto de ensayos *Modernism and Tagore*, de Abu Sayeed Ayyub, incluido en la bibliografía, significó una revolución para la crítica tagoreana.

La única figura que domina o dominó la escena literaria india moderna fue Rabindranath Tagore (Sisirkumar Ghose en VV.AA., 1968:53).

Nuestra propuesta es similar: Tagore no solo dominó el tránsito entre el siglo XIX y el XX sino que es el vértice escondido de la última fase de la literatura preindependiente, marcada por los modernismos<sup>26</sup> (1920-1941), algo que fundamentamos en su pintura y poesía última. Pero para entrar en un análisis razonado de estos años se necesita el marco general.

---

<sup>26</sup> Preferimos el plural porque es difícil hallar un programa común en ellos.

### 0.3.1.1. La implantación de la imprenta y la lenta desaparición de la poesía oral

Curiosamente, el primer libro impreso en una lengua india (el tamil) vio la luz en Lisboa y en alfabeto latino en 1551. Tres años después se imprimió la primera obra en territorio indio. El autor era el misionero navarro Francisco de Javier y el idioma, el portugués (Das, 2005b:32). Los libros impresos entre 1557 y 1588 en la colonia portuguesa de Goa estaban escritos en esta lengua europea. Luego llegaron otras aventuras como una imprenta dominada por protestantes e impulsada por los daneses en Tranqueber, en 1713. Y en el marco de la rivalidad colonial franco-anglosajona, la Compañía Británica de las Indias Orientales,<sup>27</sup> empresa que gobernó *de facto* el subcontinente hasta la llegada formal del Imperio británico, abrió a finales del siglo XVIII una imprenta en los alrededores de Madrás, la actual Chennai, en el sur del país. Esta imprenta fue la que publicó la primera traducción de una obra en lengua inglesa a un idioma indio, el tamil: *Pilgrim's Progress*, del predicador inglés John Bunyan. Se trataba, en todo caso, de aventuras espontáneas que no nos permiten hablar aún de una industria del libro indio o de la muerte del manuscrito y la poesía oral. La imprenta que revolucionó la producción literaria y modificó la relación entre emisor y receptor fue la iniciada por Joshua Marshman, William Ward y William Carey en enero de 1800, en Serampur (Bengala). La idea inicial era imprimir la Biblia en diferentes lenguas indias, pero se convirtió en una imprenta que, por primera vez, seguía el modelo de los medios de difusión masivos: publicó libros de texto, revistas literarias, diarios y editó obras

---

<sup>27</sup> Los interesados en una historia sucinta y fiable de la India colonial pueden consultar esta obra: Judd, Denis: *The Lion and the Tiger. The Rise and Fall of the British Raj*. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2004.

clásicas indias. Los libros de texto, así como los crecientes índices de alfabetización,<sup>28</sup> fueron fundamentales para alterar la relación entre emisor y receptor y para que se empezara a configurar algo parecido a un modelo de comunicación de masas. En todo caso, la implantación de la imprenta fue lenta y durante la primera mitad del siglo XIX aún eran epicentro del mundo literario los escribanos y los *kathak*, *bhat*, *caran*, *kirtaniya*, *lavanikar* u *ojhapali*, según la zona: los continuadores de la tradición oral india, que cantaban y recitaban poesía con acompañamiento musical y danzas. La poesía inició durante aquellos años un cambio trascendental: a finales del siglo XIX y principios del XX pasó de la plaza a la alcoba, parafraseando a Octavio Paz en *La llama doble*. El verso era hasta entonces una actividad pública y se escribía para ser leído en templos, parques o cortes, una herencia de la poesía *bhakti* pero también del influjo cortés musulmán. Das (2005b:36) detalla la variedad y profusión de competiciones poéticas que llegaron hasta bien entrado el siglo XIX (algunas de estas tradiciones se mantienen en el sur de la India, aunque más sofisticadas y recogidas en los medios de comunicación como una singularidad). Son prácticas en la órbita de la poesía polémica, que tanta tradición tiene, también, en Occidente.

El *satavadhan* y el *astavadhan*, ambos bajo la etiqueta de *avadhanam*, se originaron en el siglo XVI en las zonas de habla telugu, hoy integradas en el estado indio de Andhra Pradesh. En el *astavadhan*, ocho académicos se sentaban alrededor del poeta y le pedían que escribiera poemas de diversa métrica y tema. Pero también le podían exigir que evitara determinados fonemas o le pedían “cualquier otra cosa irrelevante”, según Das (ídem). Todo ello aderezado con crueles distracciones como

---

<sup>28</sup> En varias fuentes bibliográficas aparecen datos sobre número de escuelas por regiones o mayores tasas de alfabetización, aunque son confusos y parciales como para dibujar un mapa realista. Lo que sí parece claro es que se empezó a consolidar la lectura en el ámbito privado. El índice de alfabetización indio se sitúa actualmente en el 64,8 por ciento. Es un dato descorazonador, pero cualquier porcentaje menor es significativo en términos absolutos, en vista de la desbocada demografía india.

hacer sonar una campana y que el poeta contara los campanazos. En otros juegos, como el *kabir ladaí* (batalla de poetas), dos grupos, cada uno encabezado por un poeta, se reunían en un palacio bengalí o en una mansión. Los dos equipos componían una canción con ideas contrapuestas a las de su rival. Mir Yar Alí Khan (1818-1897?), conocido como Jan Sahib, acostumbraba a disfrazarse de mujer y leer poemas con entonación y pose femenina (Das, 2005b: 64). A partir de 1800 se inicia, en todo caso, un lento derrumbe de estas tradiciones, lo cual no significa que sus manifestaciones tardías no hayan dejado un importante legado. Una buena prueba de ello es el singular caso del urdu, lengua que durante la primera mitad del siglo XIX fue el vehículo de una poesía nostálgica de la caída del Imperio mogol, simbólica de la desaparición de la aristocracia musulmana y la sensualidad de los versos cortesanos. El célebre Ghalib (1797-1869) y sus gazales o composiciones poéticas amorosas son emblemáticos de esta saudade, ya en sus últimos estertores, que quizá fueron precisamente los más prolíficos y recordados.

En definitiva, el desplazamiento del genio creativo del ámbito público al privado fue un fenómeno que transformó la forma, el estilo y el mensaje de la(s) literatura(s) india(s). Tal y como sostiene Prabhakar Machwe (en VV.AA., 1968: 122), “las formas poéticas experimentaron un gran cambio tan pronto como la palabra poética pasó de ser oral a escrita”. La introspección, el subjetivismo y la autoría ganan terreno, en un proceso similar pero de constantes literarias dispares al que tuvo lugar en los países occidentales. La obra de Tagore es una clara muestra de esta tensión: compuso cientos de canciones, muchas de las cuales fueron incluidas en sus obras más célebres entre el público occidental, pero acentuó cada vez más su deriva subjetivista y sus poemas pasaron de un estilo *bhakti* y popular, de celebración y alborozo, con énfasis en la

dicción, a adoptar formas innovadoras y menos narrativas, acompañadas de un intimismo y una sutileza destinados a un público culto o, al menos, con otra sensibilidad.



### 0.3.1.2. Cambio del paradigma lingüístico e introducción del inglés como nueva lengua de prestigio

*Si uno traza una línea entre Cachemira [noroeste] y Kanyakumari [sureste] y marca un punto, digamos, cada cinco o diez millas, se dará cuenta de que no hay una ruptura comunicativa entre dos puntos consecutivos cualesquiera. La comunicación sólo se rompe entre los puntos extremos del mapa.*

D.P. Pattanayak<sup>29</sup>

Así describe un filólogo indio el ecosistema lingüístico del subcontinente. Este *continuum* es posible sobre todo gracias a las lenguas vernáculas, aunque los idiomas panindios también sirven de pegamento entre los puntos lingüísticos que Pattanayak dibuja sobre el mapa. Además del sánscrito, que estaba viviendo un resurgimiento bajo la bandera del orgullo hinduista, otras dos lenguas de prestigio tenían una fuerte implantación en la India a principios del siglo XIX: el persa y el árabe, además del urdu, más joven pero dando señales de gran vitalidad. El árabe, lengua del Corán y de las leyes islámicas, y el persa, idioma oficial del Imperio mogol, eran imprescindibles para los hindúes y musulmanes que querían acceder a un alto cargo funcional. No solo se limitaban a la poesía cortés o a la circunferencia cultural de la realeza: a lo largo del siglo XIX se imprimen numerosos diarios y libros en estos idiomas, sobre todo en persa. Pero una nueva lengua llegó al subcontinente para redefinir su identidad. La Compañía Británica ya controlaba gran parte del país, pero en 1858, un año después de la célebre primera guerra de la independencia india o revuelta de los cipayos, según cuál sea el

---

<sup>29</sup> Citado en Das (2005b:23).

bando desde el que contemos la historia,<sup>30</sup> la corona británica asume formalmente el control de su joya imperial y el inglés se convierte en la nueva lengua de prestigio.

El punto de partida de la historia de la literatura india moderna es el establecimiento del inglés en la sociedad india y el inicio de la respuesta india a la educación y la literatura inglesas. Lo que se conoce como literatura moderna, incluso cuando nos abstenemos de hacer juicios de valor, es el producto de una escena lingüística y un sistema educativo modificados (Das, 2005b:31).

El sánscrito fue a la India antigua lo que el inglés a la India moderna. Con matices: el sánscrito era una lengua sobre todo patrimonio de la casta sacerdotal, así como el persa lo era de la jerarquía musulmana; es decir, eran casos de una diglosia en la que los idiomas vernáculos no eran particularmente reprimidos. El inglés no solo se impuso como lengua oficial sino que vino acompañado de una reforma educativa que hizo tambalear los cimientos lingüísticos e identitarios de cientos de miles de personas, con una potente lengua materna detrás y un idioma extraño que muchos asumieron como propio. Estas líneas deben leerse con precaución: al principio el Imperio británico no estaba demasiado interesado en alterar el ecosistema lingüístico indio, instaba a sus oficiales a aprender idiomas indios y no esperaba que la población del subcontinente adoptara el inglés.<sup>31</sup> Dos fueron los motivos que hicieron virar esta política. El primero fue la insistencia de intelectuales británicos residentes en la India en las posibilidades del inglés en este país. Charles Grant, junto a otros autores, escribió como parte de la Compañía Británica de las Indias Orientales un ensayo bajo el título *Observation on the State of Society among the Asiatic Subjects of Great Britain, particularly with respect to Morals; and on the means of improving it* (1813), cuyo objetivo era subrayar que la

---

<sup>30</sup> Véase Judd (2004).

<sup>31</sup> Es un interesante ejercicio imaginar qué habría pasado si el Imperio español hubiera colonizado la India. Seguramente el castellano se hablaría en muchas más casas, aunque albergar esperanzas sobre la salud de las lenguas vernáculos y el respeto a la cultura india no parece demasiado razonable.

implantación del inglés era necesaria para regenerar la moral y la cultura de la población india y contribuiría a la eficiencia burocrática. Este último argumento parece el más clarividente y el que empujó al Imperio británico a revisar su opinión. El reto lo describió así el barón Thomas Babington Macaulay, padre de los *whigs* británicos:

Formar una clase que sea intérprete entre nosotros y los millones [de personas] que gobernamos.<sup>32</sup>

Pero sobre todo fue una parte de la población india, singularmente un puñado de intelectuales, la que facilitó la entrada y permanencia del inglés. Henry Louis Vivian Derozio y Ram Mohun Roy, de los que hablaremos en el próximo apartado, fueron algunos de los más ardientes defensores de la enseñanza y las posibilidades literarias del inglés, que empezó a ser visto cada vez más como una lengua de prestigio que permitiría a los jóvenes ascender en el escalafón social. No solo eso: el inglés suponía la entrada de lleno en la India de la civilización occidental y sus valores, un enorme reto intelectual que muchos escritores abrazaron con entusiasmo. Pese a las resistencias nacionalistas, solo cabe elogiar a una parte de la clase intelectual india tan segura de su legado civilizatorio y tan universal en su disposición al diálogo y en su admiración al exterior como para promover la implantación de la lengua de una potencia colonial europea en su país.

Tagore es quizá la figura más reconocida por su fe en el diálogo entre Oriente y Occidente. Considerado por muchos críticos (como Abu Sayeed Ayyub) como un escritor romántico que bebió de la literatura europea, llegó a recibir el apelativo de

---

<sup>32</sup> Discurso íntegro consultado en internet (Universidad de Fordham) por última vez en enero de 2012: <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1833macaulay-india.asp>

Shelley de la India.<sup>33</sup> Protagonizó episodios de rechazo contra la dominación británica pero, en líneas generales, valoró generosamente el legado de los ingleses y su tesis de que el país no estaba preparado para la independencia ha sido motivo de gran controversia en la India, que aún hoy recuerda sus diferencias con el padre de la nación, Mohandas Karamchand Gandhi.<sup>34</sup> Sus biógrafos recuerdan que, desde pequeño, Rabindranath hablaba un inglés fluido. Sin embargo, fue insobornable en su empeño de escribir en bengalí. Tradujo personalmente (o, mejor dicho, versionó) algunas de sus obras al inglés: lo hizo con *Gitanjali*,<sup>35</sup> tal y como se ha explicado, pero años después mostró su abatimiento por la pérdida de significado en el tránsito de una lengua a otra y prefirió no prodigarse mucho más en las traducciones.

Las traducciones de Tagore son un asunto ampliamente discutido en *The English Works of Rabindranath Tagore*, de la Sahitya Akademi: pese a sus lamentos, sus versiones al inglés también le abrieron la puerta a Occidente y, sin ellas, no le habría llegado el Premio Nobel de Literatura.

---

<sup>33</sup> Es frecuente leer en sus cartas o ensayos referencias al poeta romántico inglés Percy Bysshe Shelley (1792-1822), cuya obra era cada vez más conocida en la India. “Era moda en Bengala asignar a cada hombre de letras un lugar en comparación con un supuesto camarada en Occidente. Por lo tanto, uno era el Byron de Bengala, otro el Emerson, etcétera. Yo empecé a ser conocido como el Shelley de Bengala. Era algo insultante para Shelley y que solo me hacía reír”, dice Rabindranath en su autobiografía (Tagore, 2006:90).

<sup>34</sup> Fue Tagore quien le puso el apodo de *mahatma* (gran alma), que buena parte del público occidental cree que es su auténtico nombre.

<sup>35</sup> El *Gitanjali* (Ofrenda lírica) que se conoce en Occidente no es el libro original: en realidad es una selección de varios de sus libros publicados entre 1901 y 1912, entre ellos el propio *Gitanjali* bengalí. Lo mismo ocurre con *La luna nueva* o *El jardinero*. Véase la lista de libros en bengalí e inglés incluidos al final de este trabajo.

### **0.3.1.3. Respuesta a Occidente: revisión crítica de la cultura india, aparición de nuevas formas y consolidación de la prosa**

En este trabajo se reivindica una aproximación al periodo moderno desde la estética de la recepción y su deriva más fenomenológica. Las bases de la cultura india reaccionaron al desembarco de Occidente entrando en fase de ebullición y creando una nueva situación literaria y comunicativa. La modernidad india es, entre otros aspectos, un enorme ejercicio de recepción y una respuesta intelectual que, lejos de castrar las constantes literarias que se remontan a los textos védicos, da un nuevo pulso a las letras, redefine su forma y objetivos y actualiza la identidad india. Instituciones privadas, públicas y misiones cristianas fueron las principales protagonistas en la difusión de la cultura occidental –particularmente la inglesa– en el subcontinente.

La aceptación de las ideologías occidentales, sin embargo, nunca fue total en ninguna parte del país. Incluso la joven y radical Bengala, que había dado la bienvenida a la cultura occidental con los brazos abiertos, se vio sojuzgada cuando la rebelión [de los cipayos] tuvo lugar y su apasionada atracción hacia Occidente se vio atemperada por una mirada más crítica a la administración británica (Das, 2005b:132).

Se genera en la India decimonónica una tensión política e intelectual sin precedentes, cuya fuerza sacude un abanico civilizatorio ya de por sí colorido del que salen vientos descontrolados y diversos, apacibles o violentos, breves o perdurables. Los *reformistas*, con cuna en Bengala, ven una oportunidad para reconciliar –o, mejor dicho, conciliar– Oriente y Occidente conservando la identidad de las comunidades indias. Los *inmovilistas* desprecian el legado occidental y confían en la *satya* o verdad de la India milenaria. La paradoja es que este sector tradicionalista se dio cuenta de que “la amenaza era muy seria porque no solo venía de una potencia extranjera, sino de sus

propios miembros”: de intelectuales indios (Das, 2005b:135). Un análisis razonado de la época, acudiendo a las obras históricas y literarias, nos hace pensar que, como en tantos otros casos, no existía una bipolarización ideológica absoluta entre los pensadores indios, sino una gradación de aceptación o rechazo a la cultura occidental. ¿Pero fue un fenómeno tranquilo o revolucionario? Prabhakar Machwe (en VV.AA., 1968:121) nos propone esta lectura:

La sensibilidad moderna en la mente del escritor indio fue producto de este tirón doble: el deseo de imitar o incluso competir con Occidente y también el complejo nostálgicamente construido de no abandonar el pasado. Este esquizofrénico marco mental creó numerosos *diseños* caleidoscópicos y multicolores en prosa y poesía.

Por el contrario, Das (2005b:135) observa un proceso más natural y progresivo, sin cambios abruptos, como si todo hubiera sido fruto de una gran reflexión colectiva:

A veces la resistencia era violenta y agresiva, pero la mayor parte del tiempo la tradición trabajó en silencio, regulando de forma imperceptible la mente india. Para muchos grandes escritores, mejor dicho, para todos los escritores importantes no solo de este periodo en particular sino del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, fue una intensa lucha de búsqueda de identidad y de una nueva expresión. Consideraron ciertos elementos de nuestra tradición [india] reprochables y obsoletos; también consideraron ciertos aspectos de la civilización occidental vitales y dinámicos; se dieron cuenta, poco a poco, de la naturaleza explotadora de la dominación británica y también de los beneficios derivados de ella. Sus problemas eran de reconciliación, de ajuste y rechazo. La nueva literatura nació de este espíritu angustiado.

Niharranjan Ray (en VV.AA., 1968:3 y siguientes) propone explicar la modernidad india a través de la dialéctica entre *kula* (herencia) y *sila* (voluntad propia o disciplina, indispensable para construir sobre la tradición). Es un marco atractivo, hegeliano o hermenéutico, para explicar la aparición sintética de la modernidad india. Pero tanto el planteamiento teórico de Das como el de Ray se ven ampliados y, sobre todo, concretados en referentes literarios, en un ensayo de la profesora de literatura comparada Ipshta Chanda (2010:117):

Me refiero [dice, hablando de la modernidad] a la recepción del romanticismo europeo en la India de principios del siglo XX. Esto introdujo el germen de la modernidad en las literaturas indias. Los movimientos literarios de Chayavad (hindi), Sabuja Dal (oriya) y Navyakavya (canarés) son todas variadas inflexiones de este contacto y su traducción en términos transculturales. Aquí el contacto es de doble naturaleza: contacto literario entre Occidente y Oriente y de nuevo entre las diferentes literaturas indias.

“Inflexiones” es un término interesante en este contexto. Frente a la “historia integrada” de la literatura india, la académica nos sugiere acudir a la literatura comparada para abordar la modernidad de las diferentes literaturas, ya que ofrece las “herramientas” necesarias para comprender fenómenos intrínsecos a este periodo, como “la recepción, la influencia, la transformación, la hospitalidad y el contacto” (Chanda, 2010:112).

Me gustaría enfatizar que la interacción de las influencias occidentales con diferentes formas de influencias indígenas ayudó a crear un nuevo horizonte de expectativas en el cual los elementos residuales indígenas y los dominantes o cuestionados elementos extranjeros se combinaron en diferentes medidas para producir un discurso literario emergente (Chanda, 2010:117-8).

Una de estas “influencias indígenas”, sin duda, es Rabindranath: hasta el punto de que, como se verá a lo largo de la tesis, muchos escritores se ven obligados a posicionarse a favor o en contra de él a partir de la primera parte del siglo XX. Chanda invita a inspeccionar la modernidad india, de la cual Tagore es un centro magnético, a través de la literatura comparada. El espacio cultural indio es suficientemente rico y diverso como para abusar de herramientas extraliterarias para analizarlo. Por ello, y si se considera a la modernidad tanto en Oriente como en Occidente sinónimo de crisis y cambio, un repaso comparado por los diferentes géneros literarios demuestra que todos ellos viven durante esta época un terremoto de las formas y el contenido.

Es sintomática la consolidación de la prosa, pese a la evolución en los primeros compases de algunas literaturas que tomaron el inglés como modelo y se limitaron a

imitar formas sin el más mínimo respeto por la adecuación lingüística. Tampoco se debe olvidar que, más que una imposición externa, la prosa se empieza a consolidar con el auge del periodismo y su valor como instrumento propagandístico. A raíz de la revuelta de los cipayos o primera guerra de la independencia india (1857) hay un auge de la literatura patriótica (contra los británicos) y sectaria (entre hindúes y musulmanes, con epítome en la batalla entre hindi y urdu) de calidad cuestionable, que hace un uso poco elegante de la prosa. Pero las formas se van asentando y, ya entrado el siglo XX, nos resultaría imposible saber si una composición poética resultó de conjugar el tradicional *poyar* (el alejandrino del subcontinente) con, por ejemplo, el soneto; o especular sobre si algunas técnicas narrativas en cuentos indios tienen su origen en la tradición épica del subcontinente o en los relatos de Poe o Maupassant.

*Phulmani O Karunar Bibaran* (1852), de H. Catherine Mullens, *Aitihāsik Upanyas* (1857), de Bhudeb Mukhopadhyay y otros libros de la década de 1850 son considerados por algunos críticos como las primeras novelas de la India, aunque el primero es el sermón de una misionera y el segundo está basado en otra obra. Resulta difícil marcar una fecha de inicio o un libro de referencia, pero se puede afirmar que a partir de la segunda mitad del siglo XIX asistimos al nacimiento del género novelístico en la India, con gran profusión, por un lado, de novelas históricas con un halo romántico y, por el otro, de una novela social más apegada al costumbrismo. Bankim Chandra Chatterji (1838-1894), el compositor del famoso himno *Vande Mataram*, que pese a no ser el oficial de la India es la canción de referencia para los radicales hindúes, fue uno de los principales responsables de que la novela madurara como género literario en la India, creando un mundo mágico anclado en el pasado. Babaji Krishna Gokhale idea en marati novelas con los dioses mitológicos hindúes como protagonistas; Nazir Ahmad



escribe en urdu novelas didácticas que podríamos definir como fábulas. Das (2005b:211) nos da cuenta de una singular obra en urdu, *Fasana-i-Azad* (El cuento de Azad), de Ratan Nath Sarshar (1845-1902). Este escritor había traducido el *Quijote* de Cervantes al urdu y su novela ha sido comparada con él.

Azad es un héroe dotado con un gran número de virtudes; se enamora de Husn Ara, una bella mujer de aristocrática familia, que promete casarse con él con la condición de que se una al Ejército del Sultán en Turquía para luchar contra los rusos. Azad obedece, lucha contra los rusos, vuelve finalmente a Lucknow [en el norte de la India, una de las cunas de la cultura mogol] y consigue la mano de la mujer que ama. El héroe se ve envuelto en innumerables incidentes que pueblan este fino marco narrativo (Das, 2005b:210).

Lo interesante de esta obra (al margen de que también cuente con su particular Sancho Panza en la figura de Khoji) es que bebe de la tradición occidental pero, sobre todo en sus técnicas narrativas, del *dastan*, el cuento persa. Todo un símbolo del diálogo entre nacionalismo y occidentalismo que caracteriza esta compleja etapa de la literatura india.

El testigo de Chatterji y otros escritores lo recogen en marati Hari Narayan Apte (1864-1919), Premchand (1900-1978), Jayshankar Prasad (1889-1937) y Nirala (1896-1961) en hindi o urdu y el propio Rabindranath en bengalí, entre otros muchos.<sup>36</sup> *Gora* (1910) y *Ghare Baire* (La casa y el mundo, 1916), dos de las novelas más conocidas de Tagore, renuevan el género novelístico y sus técnicas narrativas. En 1929, Tagore publica *Sesher Kobita*, una extraña novela metaliteraria en la que dos amantes llegan a discutir sobre el estatus de Rabindranath y sus poemas, señal de que tenía la piel fina

---

<sup>36</sup> Si la literatura occidental es pobre en ejemplos de grandes poetas que hayan sido también grandes novelistas, en la India es una constante que los escritores cultiven todos los géneros, motivo por el cual la obra de Tagore, en este aspecto, no es tan singular pese a que en Occidente se le tienda a ver como un Leonardo da Vinci de la India.

incluso durante los últimos años de su vida. El experimento, en todo caso, sorprendió a los círculos literarios, que no supieron cómo interpretarlo:

[Los modernistas] se sintieron algo impotentes cuando el poeta demostró su capacidad para llevar a cabo experimentos exitosos con las nuevas formas literarias. *Sesher Kobita* (1929) y *Punascha* (1933) convencieron a los apologetas de la modernidad de que el antiguo poeta podía ofrecer nuevas cosas sin pretender ser un modernista (R.K. Dasgupta en VV.AA., 1968:320).<sup>37</sup>

Al margen de las disputas sobre la velocidad de los cambios, en el terreno de la poesía, quizá el género rey de la historia literaria india hasta la era poscolonial, los expertos coinciden en que la forma primero y la sensibilidad después se reinventan.

Nuestros poetas modernos han girado su mirada hacia dentro, son cada vez más conscientes de su ego, sus propias emociones y reacciones ante lo que observan o incluso registran, mientras que los poetas antiguos eran sorprendentemente ajenos a su ego y personalidad, no eran para nada introspectivos (J.E. Sanjana en Das, 2005b:146).

Si bien es cierto que el subjetivismo domina cada vez más la poesía india, durante los primeros compases de la modernidad india tienen mucho protagonismo los poemas épicos, en ocasiones curiosamente compuestos a partir de formas métricas occidentales o mixtas. Michael Madhusadan Datta es un nombre fundamental en la historia de la literatura india. Escribió dos poemas épicos en bengalí, *Tilottama Sambhab Kabya* (1860) y *Meghnadbadh Kabya* (1861), que revolucionaron la escena literaria al incorporar por primera vez el verso blanco. Todo ello en una época en la que dos grandes de la literatura universal llegan por fin al lector indio en su lengua nativa: Shakespeare y Milton. Harachandra Ghosh tradujo al bengalí *El mercader de Venecia* bajo el título *Bhanumati Cittabilas* (1853), probablemente el primer intento de indianizar a Shakespeare. *Suhkad Udyan Bhrasta Kabya* (1854), la versión bengalí del

---

<sup>37</sup> El original es en inglés. Traducimos *modernist* de forma literal pero la palabra remite a su significado en inglés (vanguardista), diferencia semántica que ya se ha comentado en este trabajo.

*Paraíso perdido* de Milton, vio la luz gracias a la labor de dos poetas apoyados por una misión cristiana. Se representan obras de ambos: las de Shakespeare eran especialmente populares en Calcuta. Este fenómeno desemboca sobre todo, en un principio, en los experimentos formales. Los escritores indios parecen más interesados en las composiciones poéticas que en alterar el *pathos* de su literatura. El soneto es importado: en este traslado Datta tiene una gran responsabilidad. Pero la introducción de esta y otras composiciones poéticas viene aparejada, con el tiempo, con la mirada introspectiva del poeta y la aparición de una nueva lírica que críticos como Srinivasan (1985) han llamado romántica. En todo caso, hasta 1910 la poesía india vive un periodo de redefinición marcado por “el conflicto entre dos modelos de poesía, a veces entre la tradicional y la occidental, a veces entre la sanscritizada y la no sanscritizada. Era también un conflicto entre lo objetivo y lo subjetivo y entre la épica y la lírica breve” (Das, 2005b:162). Aparecen grandes poetas como Mirza Ghalib,<sup>38</sup> Bhai Vir Singh y, más tarde, Iqbal, Kazi Nazrul Islam o Jibanananda Das,<sup>39</sup> además de novelistas como Bibutibhushan Bandopadhyay (autor de *Pather Panchali*, llevado al cine por Satyajit Ray en 1955) y R.K. Narayan, el creador de la aldea imaginaria de Malgudi, cuyos universos poéticos desbordaron el género narrativo. Pero muchos de los poetas quedaron eclipsados por la alargada sombra de Rabindranath Tagore, poeta declarado en quien quizá se personifican mejor las contradicciones de este género durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

---

<sup>38</sup> En este trabajo se lucha contra la idea de que Tagore es el poeta de la India antigua. Lo mismo se podría hacer con Ghalib, un hombre que vivió con intensidad el siglo XIX pero que, sin embargo, aparece asociado al Medievo mogol.

<sup>39</sup> Los *Selected poems* de la editorial Penguin son una breve introducción a este poeta bengalí desconocido en Occidente cuyos versos enigmáticos pueden ponerse a la altura de la mejor poesía vanguardista europea. Su trabajo con la imagen y su ordenada fantasía quizá superan en vigor y fuerza al propio Tagore.

La tensión entre lo viejo y lo nuevo fue más pronunciada en la poesía debido a varias razones, como la existencia de un gran corpus de poesía clásica y medieval, además de la existencia de unas poderosas y esquemáticas convenciones que animaban a adherirse a lo viejo (Das, 2005b:311).

Unas últimas palabras para el género que quizá evolucionó más por su cuenta: el dramático. Los parsis, comunidad minoritaria y emprendedora, fueron los precursores, en el oeste indio, de un nuevo teatro en el que “la historia se centraba en acciones violentas, la música era ruidosa y la interpretación, exagerada y melodramática” (Das, 2005b:183). Fueron una de las fuentes de Bollywood,<sup>40</sup> la industria cinematográfica con sede en Bombay que hoy arrastra a millones de personas con sus tramas y musicales. Tanto en teatro como en cine,<sup>41</sup> en la India es fácil caer en la tentación de seguir dos pistas: la de masas y la culta. Tagore fue un renovador del teatro con obras dramáticas como *El cartero del Rey* y gustaba de representar sus obras en Santiniketan, a veces con su participación, en un ejercicio minoritario y bastante dispar de lo que ya por aquel entonces bullía en el oeste de la India.

---

<sup>40</sup> Véase Bose, Mihir: *Bollywood. A History*. Nueva Delhi: Roli Books, 2006.

<sup>41</sup> Satyajit Ray, en el siglo XX, fue el máximo exponente del llamado cine culto o independiente, que bebió con sabiduría del neorrealismo italiano. Ni qué decir tiene que en la India sus cintas han caído en el olvido ante el potente empuje de las superproducciones de Bollywood.

### 0.3.2. El Renacimiento bengalí (1815-1919)

*Por supuesto, nuestro Renacimiento, pese a no tener el mismo estatus que el europeo, es una innegable inspiración de nuestra vida nacional moderna.*

Susobhan Sarkar (2002:134)

*Tagore es un sobresaliente y sorprendente producto del Renacimiento indio.*

R.K. Dasgupta<sup>42</sup>

Hemos dado un somero repaso a la modernidad india, en un esfuerzo por presentar un marco general que describa las constantes literarias de la época en que vivió el poeta. Decíamos páginas atrás que durante estos años se desarrollan en los territorios de la India diferentes movimientos, escuelas y corrientes que determinaron el caminar de las literaturas en lenguas indias, ya sea un paso por delante de las constantes generales o a la zaga. Bengala, la tierra natal de Tagore, se adelantó y en ella se vivieron, quizá con más intensidad, todas las contradicciones que hemos descrito en este apartado dedicado a la modernidad india. La avanzadilla ideológica bengalí marcó el camino a seguir para el resto del subcontinente y expuso alguna de las preguntas fundamentales a las que, todavía hoy, la literatura india no ha dado respuesta. Si el Medievo indio se escribió fundamentalmente en sánscrito, tamil, marati y canarés, los albores de la modernidad tuvieron lugar en Bengala y se plasmaron sobre todo en bengalí y en inglés. Es el siglo de oro de Bengala (XIX), el llamado Renacimiento bengalí, un término aceptado por la clase académica quizá porque se refiere explícitamente a su característica fundamental:

---

<sup>42</sup> En VV.AA. (1968:53)

el contacto con Occidente. Se trata de un fenómeno relativamente poco estudiado fuera de los lindes de Bengala pero de repercusiones fenomenales sobre la literatura del subcontinente e imprescindible para entender la evolución de la obra de Tagore, a quien podemos considerar un hijo tardío de este movimiento. Viene a la cabeza, salvando las distancias, el ensayo *Los hijos del limo* de Octavio Paz, en el que el poeta mexicano expone que las vanguardias son frutos tardíos del romanticismo. Cada terremoto estético o ideológico ofrece un inmenso caudal en el que pueden nadar los escritores posteriores.

Para estudiar las características de este periodo, a menudo asimiladas en el marco indio pese a tener una idiosincrasia propia, preferimos acudir, junto a otras fuentes, a un académico bengalí que escribe en clave local: Susobhan Sarkar. Nos propone cinco periodos del Renacimiento bengalí: 1815-33, 1833-57, 1857-85, 1885-1905 y 1905-1919. Coincide, a grandes rasgos, con la época de la modernidad india, porque está en el centro de sus contradicciones y consecuencias.

El impacto del dominio británico, la economía burguesa y la cultura moderna occidental se sintió primero en Bengala y produjo un despertar conocido normalmente como Renacimiento bengalí. Durante aproximadamente un siglo, la conciencia bengalí sobre el cambiante mundo moderno se desarrolló más y por delante del resto de la India (Sarkar, 2002:11).

Ram Mohun Roy es el nombre central del Renacimiento bengalí. Los libros de historia nos hablan de un políglota hiperactivo, con ansia por la reforma y la reflexión pero sobre todo con una “apreciación crítica del valor de la cultura moderna occidental y de la sabiduría antigua de Oriente por igual” (Sarkar, 2002:12). Su apuesta por la regeneración social, por una ruptura moral que acabara con la corrupción y ofreciera nuevas oportunidades a una castigada población forma parte de una vasta obra ensayística, interpretada como un acercamiento radical a Occidente o como una

propuesta de cambio anclada en la tradición india, según qué experto. Un ejemplo que haría dudar a cualquiera: en 1826 publicó una gramática bengalí que usaba puntuación occidental. ¿Contribuyó a que el bengalí diera un salto adelante ineludible o pervirtió sus esencias?

Roy fue el fundador del bramuisimo. Al margen de las polémicas alrededor de su cruzada particular contra las peores costumbres del hinduismo, este movimiento reviste una gran importancia para el pensamiento religioso de Tagore. Su abuelo y su padre fueron continuadores de esta secta y su aproximación a dios quizá no nos sea tan extraña debido a que el bramuisimo apostaba por el monoteísmo y el mismo Roy extendió su examen crítico “a la religión y tradición cristianas que habían penetrado” en la India (Sarkar, 2002:14). La lucha contra el sinfín de ídolos, otra de las posturas controvertidas del bramuisimo, reverbera en la obra de Tagore, que nos habla de algunos dioses hindúes en sus poemas más cercanos al *bhakti*, pero que se mantiene en su otra mirada hacia dios: una de arriesgada liberalidad y amplio eje metafísico. La idea de dios de Tagore, sobre la cual reflexiona la sección 1.1.4., es mucho más cercana a la de alguien de coordenadas en teoría tan lejanas como Juan Ramón Jiménez que a la de los poetas del Medievo indio. Sus versos son un ejemplo de religiosidad laica, desprendidos de la ortodoxia hindú y en cambio amarrados a la idea poética, a una conciencia casi lingüística de dios, a la identificación de la deidad con el poeta. Sobre esto también volveremos: aquí nos queda apuntar que el bramuisimo, que también dio tumbos hacia el conservadurismo, está enraizado en el corazón de su familia y actúa como un trampolín ideológico para Tagore, como un punto de partida hacia otros destinos. No decimos aquí que comulgara con todos los principios de este movimiento, sino que las ideas

subyacentes a ella le dieron un espacio imprescindible para afrontar con más naturalidad el reto de superar la convención y el anquilosamiento intelectual.

Otro personaje fundamental de esta época de cambio es el heterodoxo Henry Louis Vivian Derozio (1809-1831), descrito por Sarkar (2002:23) como “una de las figuras más extrañas en la historia del Renacimiento bengalí”. Derozio era en suma un librepensador, embebido en la Revolución francesa, capaz de discurrir sobre filosofía kantiana o de componer poemas en bengalí de sabor patriótico. Creó escuela, sobre todo entre los jóvenes: sus acólitos, conocidos como derozianos, abrieron imprentas, apostaron por la libre circulación del conocimiento, se opusieron a la sanscritización del bengalí y creían en una apertura radical a Occidente. Fueron mucho más allá que los llamados reformadores moderados, espacio en el que podríamos encuadrar al bramuisimo y al padre de Tagore, Debendranath, otro nombre clave del Renacimiento bengalí.

En el otro extremo hay un personaje cuyos escritos han tenido mucho éxito en Occidente: Swami Vivekananda (1862-1902). Ortodoxo hindú, su pensamiento religioso y político intentó convencer al pueblo indio de que el futuro estaba en sus manos, de que los remedios a sus problemas podían encontrarse en la sabiduría india, en el sacrificio del Medievo, en el servicio social. Tal y como destaca acertadamente Sarkar (2002:54), el ego indio se vio “reafirmado cuando Vivekananda fue aclamado en el extranjero como el embajador cultural de una tierra antigua”. Su legado es una buena muestra del ambiente ecléctico que se respiraba en la Bengala del siglo XIX.

En el plano más estrictamente literario, destacan dos escritores ya reseñados: Michael Madhusudan Datta y Bankim Chandra Chatterji. La contribución del primero a la poesía bengalí es incuestionable: introdujo por primera vez el verso blanco y el



soneto, campos en los cuales Tagore labró más adelante. La libertad formal de Rabindranath no se entiende sin la aportación de Datta. El caso del soneto es particular porque en bengalí no se ajusta exactamente a la métrica occidental, sino que es mucho más flexible (al igual que el resto de las composiciones poéticas en esta lengua). Fue una importación inteligente: quizá el éxito del soneto en la lírica bengalí se debe a la elasticidad con la que fue progresivamente adoptado, ideal para una época en que la libertad formal estaba despegando.

La importancia de Chatterji reside más bien en el terreno narrativo, en el establecimiento de la novela social y mitológica. Insospechadamente, está en el centro del Tagore novelista, aunque sea por oposición: fue un epítome del patriotismo en la literatura, mientras que Rabindranath, en dos de sus novelas más conocidas (*Gora* y *Ghare Bhaire*) pronuncia un duro alegato contra el nacionalismo. Chatterji también desempeñó un papel importante en el afianzamiento de un estilo en bengalí, lengua en plena ebullición: abogó por una “vía del medio” entre el barroquismo expresivo y la escritura más coloquial (Sarkar, 2002:39).

En definitiva, el conflicto que guía al Renacimiento bengalí es el que confronta a dos tendencias, etiquetadas por Sarkar (2002:68) como occidentalismo, modernismo o liberalismo por un lado y orientalismo, tradicionalismo y conservadurismo por el otro. Él mismo admite que esta clasificación es un reduccionismo útil para diseccionar la época. Sobre Tagore, argumenta que se vio implicado en este conflicto, abrazando en un principio el movimiento nacionalista (*swadeshi*) y luego volviéndose contra él con una nueva fe liberal. Pero sus ensayos, sobre todo a partir de 1910, empujan a descartar la idea de que con el tiempo se fue meramente aproximando a Occidente. Lo que creció fue su conciencia crítica. En un ensayo titulado “Tagore, reconciliador de Oriente y

Occidente”, publicado en un gran volumen con motivo del centésimo aniversario del nacimiento del poeta, el escritor Mulk Raj Anand da cuenta de ello y considera que Rabindranath fue “el inaugurador de una intensificada conciencia” de la época. Y lo cita:

Para contribuir a la comprensión de la unidad fundamental de las tendencias de las diferentes civilizaciones de Asia, permitiendo así a Oriente, cuya obcecación ha sido el principal obstáculo en el camino hacia una verdadera cooperación entre Oriente y Occidente, cobrar total conciencia de su propio propósito espiritual, son igual de necesarios para la Cultura Universal los logros conjuntos de estas civilizaciones complementarias. (Tagore en Anand, 1992:73).

Sorprenden también algunos análisis tagoreanos de la primera mitad del siglo XX que bien podrían ser suscritos hoy por Zygmunt Bauman o Gilles Lipovetsky:

Hoy, en la mayoría de los países occidentales, es destacable la rapidez con la que el hombre cambia de opinión en su apreciación de la literatura y del arte creativo. La velocidad aumenta cada día en el transporte. La velocidad está continuamente conduciendo el corazón del hombre como una máquina. Pero la sustancia de la vida no está solamente hecha de hierro para ser transportada a una velocidad frenética por electricidad o vapor. Tiene su ritmo inherente. (Tagore en Anand, 1992:73)

Pero Tagore cree que Asia ya se ha metido en “esta carrera” e insiste en la necesidad de que su civilización tan solo tome los valores de Occidente que considere oportunos. Para definir los tiempos que vivió, Tagore idea una frase que bien puede aplicarse a la modernidad india y al Renacimiento bengalí, a ese extraño proceso de profundización en la identidad y penetración del otro, al gigante ejercicio de recepción que la India colonial realizó durante los siglos XIX y XX y que aún hoy, transformada en una democracia independiente y asentada, sigue en marcha:

En cualquier lugar de Asia, el pueblo ha recibido un verdadero aprendizaje de Occidente, a pesar de la nación occidental (Tagore en Anand, 1992:66).

## Primera parte

### La última luz de Tagore: los poemas de 1937 a 1941

*Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje.*

Octavio Paz (1998:29)

Este trabajo intenta combatir la idea de que la poética del Rabindranath de *Gitanjali*, el más conocido en Occidente porque se corresponde con las traducciones que le dieron fama más allá de la India, sea la que predomine en toda su obra. En concreto, entre los libros de poemas de *Naivedya* (1901) y *Gitali* (1914), Tagore transita por un periodo religioso, ligado a la poesía devocional (*bhakti*) e incluso a cierto aroma nacionalista. No censuramos un estilo u otro: simplemente exponemos que los poemas de esta época (*grosso modo*, las dos primeras décadas del siglo XX) han servido a Occidente e incluso a la India para hacerse una idea global del poeta. Y esto no es justo, porque la crítica se ha restringido mucho a una serie de obras para confluír en una opinión más o menos extendida de que “Rabindranath veía el mundo demasiado bueno o bonito, como el reino bien llevado de un Dios benevolente, de cuyo ojo se había escapado el lado pecaminoso, angustiado, anárquico y horrible” (Ayyub, 1995:41). Quizá ni siquiera en sus primeras obras sea sostenible este estereotipo: los cuentos que escribió durante el decenio de 1890 o algunos de sus primeros poemas, influidos por “el pesimismo decimonónico byroniano y el mundo melancólico del romanticismo alemán” (Ayyub, 1995:42), no casan con esta imagen.

Lo que es innegable es que en algunos de sus poemas –de la inmensidad que escribió– aparece una “excesiva ornamentación del ultrarromanticismo” (Ayyub, 1995:57) que dominó una parte de su obra en la cual hay una indisimulada exuberancia emocional. Lo describe de otra forma Singh (1963:111): “Debemos apuntar que a Rabindranath no le faltaba su versión neoplatónica. En su primera poesía, así como en su prosa, pocas ideas son más evidentes y redundantes que los valores platónicos: la Belleza y el Amor”. Se trata, en todo caso, de una intensidad descontrolada, con altibajos, porque de repente encontramos poemas más silenciosos, meditativos o contenidos, que con las décadas se van haciendo más frecuentes hasta llegar a los últimos años. No hay una ruptura, sino una evolución. “[C]onseguir la sencillez requirió veinte años de cultivo concentrado del arte poético; tuvo que esperar a la mente totalmente desarrollada de un hombre de 40 años”, escribe Ayyub (1995:57). Pero curiosamente este crítico no se refiere a la obra última de Tagore, sino al libro *Kshanika* (1900), previo al periodo de *Gitanjali*. Tomémoslo como ejemplo de una verdad más profunda, difícil de cuestionar en la obra del poeta bengalí: no hay un Tagore, sino muchos que se hacen contrapeso y que con el tiempo cambian y discuten. Hay épocas en las que parece haber una tregua, pero el conflicto se intensifica sobre todo durante sus últimos años. La métrica, los temas, el contenido explícitamente religioso o el lenguaje dan fe de que no hay cambios abruptos entre épocas, sino elementos que parece que se van imponiendo, hasta que otros antiguos reaparecen. Kripalani (2008:493) recuerda que durante los últimos cuatro años, cuando escuchamos la voz de alguien que está siendo víctima de un “dolor físico extremo”, con la muerte llamando a la puerta, Rabindranath no solo escribe los libros sometidos aquí a análisis, sino también rimas, cuentos y fábulas (casi pasatiempos, versos para niños), que fueron publicados bajo el título *Galpasalpa* en 1941, el año de su fallecimiento.

Lejos de nuestra intención, en todo caso, rebajar el valor de la época de *Gitanjali* para exaltar el de otras décadas. Todo nos hace pensar que la devoción y la excitación espiritual exhibidas sin tapujos en los libros que murieron de éxito durante la década de 1910 en Europa son buscadas y consustanciales porque, más que poemas, en su mayoría eran canciones, como destaca el traductor William Radice en su introducción a una de las antologías más conocidas del poeta bengalí en inglés (Tagore, 1995). También llaman la atención sobre ello otros escritores como Ayyub (1995:78): “[M]edido en términos tanto de su calidad como de su cantidad, el valor básico de *Gitanjali* reside en las canciones en las que la devoción y el amor o la devoción y el amor por la naturaleza o los tres elementos confluyen”. Muchas de las canciones sobreviven incluso en el imaginario popular bengalí. Pese a que en la India la música y la poesía tienen una relación íntima, es evidente que no pueden leerse desde la otra ladera y que el matiz importa para aproximarse a estos versos. Versos o prosa; porque lo que ofrecía Tagore a sus lectores no bengalíes era una paráfrasis de sus versos, una reescritura. Todo lo que supone esta época lo resume muy bien Ayyub (1995:80):

Gracias a la versión inglesa de *Gitanjali*, que sirvió para que ganara el Premio Nobel, para el lector occidental y el no bengalí Rabindranath es conocido mayormente como el poeta del *bhakti-rasa*.<sup>43</sup> eso quiere decir que es conocido solo de forma parcial. El *bhakti-rasa* está limitado a un particular periodo (en el tiempo, un periodo de unos diez o doce años). Por supuesto, doce años no es poco tiempo, pero para alguien que ha escrito poesía durante más de 60 años, sí que es poco. Pero ni siquiera la poesía de ese periodo es pura y absolutamente *bhakti-rasa*.

Cada vez son más los académicos que ponen en cuestión que el amaneramiento sea una característica fundamental de la vasta obra de Tagore. Chatterjee (1996:VII), por ejemplo, lamenta que Rabindranath haya sido marginado por una parte de la crítica

---

<sup>43</sup> El autor combina la palabra *bhakti*, poesía espiritual, con *rasa* o gusto (un concepto fundamental de la estética india que se trata en el apartado 2.2.), en un intento de sintetizar en una palabra las características del periodo *Gitanjali*.

que lo considera “romántico iluso, un tradicionalista, una carga inútil, un místico impreciso”. Este estereotipo bebe, en la opinión de Chatterjee, de “la pereza, el dogmatismo, la falta de sentido histórico, la petulancia, la temeridad canónica”. Tagore siempre quiso, en el ámbito literario, desmarcarse y subrayar su condición de poeta, lejos del aura religiosa que cada vez más caía sobre su figura, sobre todo a medida que se agigantaba. Tal y como recuerda Chatterjee (1996:79), “la pena es que la vestimenta [de santo, en un sentido figurado y literal] se quedó pegada a él, como la túnica profética de las leyendas griegas. Un poeta de paz y silencio, un santo embelesado en la meditación”. Una imagen que, no está de más recordarlo, él cultivó, como dan testimonio las numerosas fotografías que se conservan. Pero si bien su aspecto físico fue más o menos monolítico a partir de una cierta edad (aunque deberíamos dar un repaso a las fotografías de su juventud, tomadas en el Reino Unido, en las que parece todo un dandi), su obra anda y desanda multitud de caminos. Sus libros vibran, dudan: avanzan a toda velocidad hacia territorio amoroso, luego se repliegan y van hacia Siva, adquieren un ritmo narrativo, se hacen más compactos, se vuelven a alargar. Urge deconstruir la poesía de Tagore porque la literatura universal no puede consentir quedarse con una pequeña parte de lo que el poeta bengalí quiso dejar como legado intelectual.

Dos apuntes más para entender mejor la imagen rígida y arquetípica que tiene Occidente, en líneas generales, de Rabindranath. En primer lugar, las traducciones: no las que otros hicieron, sino las suyas. “Le he hecho una gran injusticia a mis traducciones”, reconoció en una carta escrita en 1934 (Tagore, 2004d:22). Se refiere el poeta bengalí a su decisión de apostar por simplificar los poemas al llevarlos al inglés: de presentar solo la parte que él creía que Occidente podía entender en sus propias

lenguas y de no intelectualizar o dificultar su lectura. Se hace eco Sisir Kumar Das (en Tagore, 2004d:21) del “eclipse de la fama” que vino pocos años después de la concesión del Premio Nobel y de la severidad con la que fueron tratadas estas traducciones que él mismo escribió. Eran, fundamentalmente, “acusaciones de banalidad, obviedades irritantes y retórica empalagosa e insípida”, recuerda Das. Accedió Rabindranath a traducir algunos de sus poemas bajo presión de indios y extranjeros, aunque este no es el espacio adecuado para debatir sobre la recepción de sus obras o el motivo de esta decisión.

Otra razón menos conocida para estas críticas son las conferencias que dio por medio mundo. En muchas de ellas, curiosamente, se empeñó en no hablar de literatura sino de la civilización india, la religión, el humanismo o dar vueltas sobre debates más o menos esencialistas o relativos a bloques culturales. Creía Tagore que en sus discursos debía intentar restañar la brecha entre Oriente y Occidente y apostó por este tipo de conferencias. Algunas de ellas fantásticas, como las reunidas bajo el título de *Sadhana* o *El sentido de la vida* en español, que fueron las pronunciadas en Estados Unidos. En todo caso, estas comparecencias públicas contribuyeron a la “emergencia de la imagen de predicador o místico, que se hizo cada vez más intensa durante sus siguientes visitas a Estados Unidos”, según Sisir Kumar Das (en Tagore, 2004d:20).

## 1.1. Los pliegues del testamento literario de Tagore

Es curioso que esa imagen quedara tan fijada teniendo en cuenta la vasta obra que escribió Rabindranath. Ghose (1961:1) se hace eco de ello y recuerda que Tagore “no siempre fue suficientemente selectivo” a la hora de publicar. Su ingente producción se explica gracias a su inagotable genio pero también a su insistencia en publicarlo casi todo, una vez revisado. En esto también hay un mensaje o una intención, como si creyera en mostrarlo todo, en dejar al descubierto las heridas, en ofrecer lo más posible para que sea el lector quien escoja. Una obra con vida, plagada de momentos extraordinarios y de otros no tan reseñables. “Además –abunda Ghose–, hay periodos en los que está obviamente cansado y el esfuerzo de la creación sostenida parece demasiado para él. No es extraño que afloje o que se repita”. Ninguna época es una excepción y en todas ellas se pueden detectar características que reaparecen, de forma más o menos notable, con posterioridad. Pero en este capítulo estudiamos las obras poéticas de Rabindranath escritas entre 1937 y 1941, en particular los libros *Prantik* (1938), *Akashpradip* (1939), *Nabajatak* (1940), *Rogsayay* (1940), *Arogya* (1941), *Janmadine* (1941) y *Sesh Lekha* (póstumo). Se argumentará que este conjunto de escritos tiene una argamasa común, unas características que más o menos coinciden y que hacen que la poesía de Tagore entre, en sus años finales, en una nueva dimensión. Muchas de ellas se alejan del estereotipo del poeta inflamado. Pero eso no quiere decir que sean elementos totalmente ajenos a su obra anterior. Al contrario: son el desarrollo final de una obra en marcha, la última estación de una carrera que parecía inacabable, la madurez lírica de Tagore. En los últimos suspiros, consolidó su poética, que dista de la de un escritor decimonónico o anclado en ideas neoplatónicas o upanisádicas. Las



últimas coordenadas son las de un poeta sorprendentemente moderno, empeñado en reciclarse hasta el final, en evolucionar hacia territorios ignotos. Analicemos detenidamente cuáles son esos aspectos que se intensifican en los últimos años de Tagore y que tienen una importancia capital para interpretar el conjunto de su obra y, sobre todo, su sitio en la literatura india y universal.

### 1.1.1. El giro lingüístico oriental de Rabindranath

*I saw my true form*

*In letters of blood.*

Rabindranath Tagore: *Sesh Lekha*, 11<sup>44</sup>

Se puede especular sobre el origen o los motivos de ello, pero la fuerte conciencia lingüística de la que hace gala Tagore a lo largo de su vida (con contribuciones en el ámbito de la filología, la teoría literaria, etcétera) es aún más pronunciada en sus últimos años. Y, sobre todo, adquiere una dimensión propia en sus poemas, donde conquista un espacio privado: es de hecho un tema central. Es lo que aquí denominamos el giro lingüístico oriental de Tagore. El último Rabindranath cree que el hombre “no ha creado el universo, pero es su responsabilidad cargar el universo de valor”, escribe Ayyub (1995:118). Cabe preguntarse si esta penetración lingüística tiene más que ver con una visión religiosa, revestida de palabras por el poeta. ¿Qué es? ¿La conciencia de dios, del ser humano, de la poesía? “Por encima de todo, el hombre es verdad: este principio básico del humanismo ha sido expresado por Rabindranath en un brillante y fluido lenguaje tanto en poesía como en prosa”, en especial durante sus últimos años, exclama Ayyub. A Rabindranath le gustaba recordar que el término sánscrito *sahitya* (literatura) significa también unión: la de la mente y el mundo (Ayyub, 1995:152). ¿No es esta una de las fallas que ha examinado la filosofía occidental al calor del giro lingüístico?

Se verá en la sección 2.2.1. cómo las ideas estéticas de Tagore, si no se van descomponiendo a lo largo de los años, al menos sí que pierden contundencia. Nos

---

<sup>44</sup> Según la traducción en Tagore (2004c:373).

referimos a ellas porque remiten a un marco teórico. Sabemos que otro de los motores del giro lingüístico es la pérdida de la “confianza en la teoría” y el “escepticismo hacia la confianza semántica”, junto a una “crisis de la metafísica” (Pozuelo Yvancos, 1996:170). Los dos primeros fenómenos se van a hacer evidentes a lo largo de estas páginas, pero no el último; quizá porque este giro lingüístico oriental que hemos propuesto, pese a su atención filosófica al lenguaje, no se desprende del discurso de la inmanencia ni de la metafísica poética. La práctica de lectura que es la deconstrucción, que tanto se parece a la literatura, es básicamente una “indagación sobre los límites del lenguaje” (Pozuelo Yvancos, 1996:177), al igual que el último Tagore. Al fin y al cabo, aunque pertenezcan a esferas distintas, “[l]a escritura poética es la forma más avanzada y refinada de deconstrucción”, de acuerdo con el mismo autor (1996:184). Aquí defendemos una aplicación tagoreana de la idea de que el giro lingüístico “abre caminos inesperados –pero buscados– que arte y literatura recorren con audacia en el siglo XX” (Bozal, 2004b:25).

Sisir Kumar Das subraya (en Tagore, 2001a:1) que Rabindranath “fue uno de los creadores de la crítica moderna bengalí y uno de los más agudos críticos del lenguaje, si no el mejor”. Escribió ocho libros de diferente extensión dedicados a la crítica literaria y a la teoría literaria, muchos de ellos una reflexión sobre la literatura bengalí pero otros dirigidos a cuestiones más generales. Lo más interesante, en opinión de este autor (en Tagore, 2001a:2), es que esta masa crítica “tuvo una función específica en sus propias actividades creativas”. Es decir, una esfera penetraba en la otra. Y era más bien la poesía la que entraba en el terreno de la crítica literaria o la teoría: “Su crítica era a la misma vez una apología de su propia poesía”, interpreta Das. Una apología o, más bien, una referencia, una flecha, una indicación sobre dónde tenía que buscar respuestas el

lector. Queda diáfano en este discurso en el que Rabindranath reflexiona sobre la labor creativa y exclama:

¿Cómo puedo explicarles lo que es la literatura o la pintura? ¿Puede algún análisis sondear sus profundidades? Uno reconoce su fuente primordial en el momento en que la mente se vacía sobre sus arroyos. Hoy, mientras la tensión de la flauta barría mi mente, me di cuenta de que no había nada que explicar; todo parece claro cuando la mente se sumerge en ellos (Tagore, 2001a:267).

Hay una particular resistencia a la teoría (característica propia, por cierto, de la deconstrucción) en algunos de los ensayos de Tagore, que acuden una y otra vez a la metáfora (como la de la flauta, en el fragmento recién citado). En todo caso, en los poemas podemos bucear mucho más para encontrar respuestas a estas paradojas. El lenguaje y la reflexión sobre este es un ámbito fundamental para ello. Pero lo que este capítulo argumenta no es simplemente que Tagore descorra el velo del lenguaje en sus últimos poemas para llevarlos al centro de la emoción o de la reflexión poética, sino que todo ello tiene que ver con un movimiento de fondo, con nuevas percepciones e intuiciones, particularmente una: “De lo trascendente a lo mundano, al final de su larga carrera Tagore es más y más consciente de lo incompleto. Se siente azotado por un sentimiento de lo inacabado”, explora Ghose (1961:22). Confiesa Rabindranath en el poema *Oikatan* del libro *Janmadine*: “*They are right when they accuse / In my music I have failed. / I know very well / My poetry has struck many notes / But it has failed to strike all chords*”<sup>45</sup> (Tagore, 2008b:218). Aquí la reflexión incide de lleno en la cortedad del decir, insinúa que su poesía no ha conseguido su propósito, no ha significado. “Su dicción no está del todo formada, habla de ensayo y terror, de miedo, de fracaso y de frustración: lo que quería decir es que no ha sido totalmente

---

<sup>45</sup> En este capítulo, cuando citamos versos de Tagore, optamos por incluir la versión inglesa, dado que no hay traducciones directas al castellano. Indicamos siempre de qué libro hemos extraído la traducción, para que en la bibliografía se pueda comprobar el traductor. Si los versos son en español, han sido traducidos por Subhro Bandyopadhyay o Nilanjana Bhattacharya en colaboración con el autor de la tesis.

domesticada y sus palabras llegan en imágenes rotas, un rezo agonizante, a través de atisbos y heridas abiertas. La poesía de su última época, uno diría, es más un intento que un logro”, piensa Ghose (1961:28). Sin ir tan lejos, lo que sí que podemos concluir, a partir de la confesión en forma de verso que hemos reproducido, es que hay una incomodidad creciente con la palabra y su poder para significar, a la vez que una inevitable confianza, por el mero hecho de recurrir de forma casi compulsiva a ella. De la duda, en todo caso, nace con fuerza un elemento primordial en esta poesía última que la transporta a otra dimensión: el del examen sobre los límites del lenguaje. Ghose (1961:161) subraya que Rabindranath siempre había explorado la relación entre lo finito y lo infinito; ahora, sin embargo, hay un ligero cambio de énfasis: lo que le interesa es “la relación entre lo manifiesto y lo no manifiesto”. El mismo autor incluye una traducción propia del poema 27 de *Janmadine* para ilustrar esto: “*In my consciousness / reverberates the language of the eternal Ocean; / without knowing its meaning / it is I who am that message*”. Y más adelante, en el mismo poema: “[T]here is only expression and the difficulty / of expression”.

Estos versos nos hablan de vaivenes, de pensamientos sobre el alcance del lenguaje y, en particular, del lenguaje poético. Ayyub (1995:108) resalta que el reiterado uso de la pregunta por qué (*keno*) en su poesía última es una señal de que estamos entrando “en una nueva personalidad poética” de Rabindranath: la que precisamente se intenta desentrañar aquí. Dueño y prisionero, Tagore se ve atrapado por el poder de la palabra y su incapacidad para nombrar. Por un lado, dota a su universo poético de fantasía lingüística, da rienda suelta a su fe en la expresión, se abre el corazón del poeta en un puro empeño hermenéutico, que nos remite a la sacralización de la palabra. “*I imagine that the arrayed words of countless languages / Have been set*

*free today: / Long imprisoned in the stronghold of grammar, / They have suddenly rebelled*”, escribe en el poema 21 de *Janmadine* (Tagore, 2004c:354). En el mismo libro hay un Tagore descreído y creyente, espejo de toda su obra última, en la que aflora la confianza en la palabra y la desazón por la cortedad del decir.

Insistamos ahora en el primer aspecto. Hay una indiscutible voluntad por construir sentido, una fe en el lenguaje como arquitecto del universo. Stunkel (2003:237) incluso reivindica que Tagore, “un poeta bengalí fallecido hace tiempo”, defiende los valores de la autoría y “del significado duradero del arte y la literatura”, en contraposición con las ideas posmodernas dominantes. Sin necesidad de ir tan lejos y de adentrarse en debates que afectan a algunos de los debates filosófico-lingüísticos más enconados del siglo XX, sí que es sencillo encontrar en la obra de Tagore motivos para concluir que su confianza en la palabra no solo era sólida, sino una de sus banderas. Niharranjan Ray (1967:324) es uno de los más explícitos al respecto:

Hay por lo tanto en él una profunda e indomable fe en el eterno fluir de la creación, en el amor y el cariño humano, en la verdad consagrada en el corazón humano; fe en la paz y el poder que habita en el corazón de la creación. Es el esplendor de esta fe lo que no se puede extinguir. Ve la vida y la muerte unidas con un hilo dorado ensartado como una esposa y su marido.

Al hablar sobre sus poemas en prosa, por ejemplo, el mismo Rabindranath (en Ayyub, 1995:37) dice lo siguiente:

En esos fragmentos poéticos, toda la intención de mi obra poética no se ha completado: cuál era la intención ni siquiera yo mismo lo sabía. Sin saber cuál sería el resultado final, añadí un poema detrás de otro; hoy, a la luz de mi obra completa, me he dado cuenta de que el pequeño significado que había imaginado para cada uno ha sido trascendido por un significado inquebrantable que fluía a través de cada uno de ellos.

Un significado poético que trasciende a los poemas pero, sobre todo, un significado conjunto, una unidad, un tejido expresivo común, supratextual. Los poemas,

que parecían nacer sin propósito alguno, se integraban luego en un molde general, crecían, se *significaban*. Escogemos esta cita porque se refiere a una fase experimental de su poesía –poco anterior a sus últimos años– en la que apuesta por los poemas en prosa. El escritor deja claro que en ellos hay un sentido no solo particular sino general, que se adosa al conjunto de su obra.

En su obra final, la conciencia lingüística se manifiesta no solo en escritos teóricos sino en el propio uso del lenguaje, mucho más certero incluso cuando viaja entre imágenes abstractas y concretas. Según Ayyub (1995:111), Rabindranath fue criticado duramente y en público por Dhurjatiprasad Mukhopadhyay, quien aseveró que su poesía última no tenía un origen emocional ni nacía del corazón. La respuesta del poeta bengalí fue contundente e imaginativa: “¿Acaso en ningún lugar la palabra preñada de pensamiento dio alguna pista de lo que está más allá del pensamiento?”. Todo su legado artístico, de hecho, es una loa a la creación y muy en particular a la palabra poética, a la búsqueda de significado, si bien él mismo se cuestiona el rendimiento de esta postura. Así lo interpreta su traductor al inglés más conocido, William Radice (en Tagore, 1995:20): “Nunca paró de buscar, de pensar y de preguntar: su fe en el hombre se lo exigía”. Su predicamento de la esfera creativa, como insinuábamos cuando nos referíamos a su labor ensayística, iba más allá de lo imaginable: parecía impregnarlo todo. “Su impaciencia con el rigor metodológico y las exigencias de la teoría aparecían de vez en cuando, afirmando la supremacía del goce artístico y la experiencia por encima del análisis y la categorización”, discurre Sisir Kumar Das (en Tagore, 2001a:7). Todo ello “sin pedantería”, en ensayos críticos que más bien eran una continuación de su poesía y que sacaban a relucir “cuestiones como la estabilidad del texto, la relación entre el texto y el significado y la validez de la

construcción del texto por parte de los lectores. Una parte significativa del debate es la defensa de la hermenéutica y la aceptación de la pluralidad de interpretaciones. Esto es destacable para su tiempo, cuando los textos se suponían solo con un significado y el papel del lector en la creación de diferentes significados era difícilmente reconocido” (Das en Tagore, 2001a:11). Esto ya se sugirió antes: Rabindranath se abre a la pluralidad interpretativa, a la heterogeneidad, una tendencia que se pronuncia cada vez más con los años. Es evidente en los ensayos pero también en la poesía. Da la oportunidad al lector de construir su texto; parece que sienta cátedra pero siempre da espacio a la decisión del receptor, abre el abanico: hay momentos en los que parece que le gusta sentirse vulnerable por su falta de sistematización (en el caso de los ensayos) o de unidad de *rasa*<sup>46</sup> (en el caso de la poesía), es decir, en la continuidad de un mismo sabor, de un mismo humor.

Lo que hemos llamado giro lingüístico oriental de Tagore se está revelando como un terreno fértil para la investigación de su obra. Aquí nos referimos de forma más o menos delimitada a la palabra poética, puesto que el adentramiento en la pintura, estudiado en el capítulo segundo, es de hecho una apuesta por sumergirse en otro lenguaje (paralelo) para explorar los misterios de la creación. Pero no se pueden deslindar los dos ámbitos porque en este trabajo se defiende que el primer síntoma de este giro o, al menos, de la menguante fe tagoreana en las posibilidades del lenguaje literario es precisamente su desenfrenada labor artística, que arranca formalmente con los borradores de 1924 pero se consolida a partir de 1928 y llega hasta el final de sus días. Baste con mencionar este aspecto aquí; en el próximo capítulo será examinado en profundidad. En cuanto a su poesía, el conflicto es muy evidente en sus últimos años, sobre todo ya en la década de 1930, cuando la experimentación métrica o formal, y en

---

<sup>46</sup> Véase el apartado 2.2.



particular la prosa, se convierte en “una especie de autointerrogación” (Chatterjee, 1996:58). “Ya tiene más de 70 años; las viejas teorías ya no le satisfacen totalmente”, concluye el mismo autor. Ello hace que “las fronteras de la experiencia se ensanchen”, que se difuminen las barreras entre la prosa y el verso (antes mucho más rígidas), entre lo que puede ser materia de la poesía y lo que no. “La noción de la belleza artística cambia y hace un esfuerzo genuino por captar su existencia en todos sus matices”, continúa Chatterjee (1996:58). No es que su universo intelectual se derrumbe, pero el escritor sí que se empieza a cuestionar algunas de sus bases. Algo parecido cree William Radice, quien en Tagore (1995:29) asegura que, a menudo, “su idealismo le causó dolor, le hizo darse cuenta de que muchos de sus esfuerzos habían sido en balde, de que en su querida escuela y Universidad en Santiniketan había intentado, conocedor de ello, volar contra la verdad (...) de que las instituciones, como los reinos y las naciones, se esfuman en el aire como los sueños”. Hablamos pues de una pérdida de confianza que podríamos situar, de forma más amplia, en la región filosófica o epistemológica, pero ya sabemos que el lenguaje se revela como fundamental en ellas al calor del giro lingüístico. En esta “visión del lenguaje abandonándose a sí mismo”, según Radice (en Tagore, 1995:39), Rabindranath se aproxima de forma “peligrosa” a la “aceptación de una falta total de significado o de propósito en el universo: a la sospecha de que, aunque puede haber leyes o reglas gobernando la Naturaleza o la mente del hombre, su estatus puede ser tan frívolo y arbitrario como las reglas de un juego”.

¿Realmente es así? Tagore sugiere, muestra su preocupación, avanza en la creación mientras se descarna. Leyendo sus poemas se puede encontrar un volumen textual suficiente como para sostener la visión del Tagore apologeta y crítico del lenguaje a la vez. Incluso en un escritor como Samuel Beckett, modelo ideal para los

deconstruccionistas y que llevó el formalismo a límites insospechados, se podría hallar una apuesta por la confianza en la palabra. Lo que sí se puede concluir, en todo caso, es que en el último Tagore se manifiesta un giro lingüístico que hemos descrito como oriental, porque no se atreve a derribar construcciones como la metafísica de la presencia pero sí se detiene ante el lenguaje para interrogarse. Defendemos que la tensión entre su proverbial fe en la creación y su intensa reflexión sobre el agotamiento de las capacidades expresivas de la palabra poética es el origen de su último estallido lírico. La palabra está en el centro consciente de su creación y es la referencia magnética de sus últimos libros, algo ignorado por una sección de la crítica y que lo sitúa, de pleno derecho, en la órbita moderna india e incluso como una declinación oriental del giro lingüístico europeo.

### 1.1.2. La tradición india y la meditación poética

Se ha dicho en el apartado anterior que el giro lingüístico oriental de Tagore no es análogo al europeo en al menos un aspecto: que no sufre una crisis de la metafísica, cuyas bases, en todo caso, son diferentes en Oriente y en Occidente. De hecho, el último Rabindranath busca con más fuerza que nunca referencias intelectuales y emocionales en la tradición filosófica india y, en concreto, en los Upanisad. Es en los poemas postreros y no en otras fases de su obra, más próximas en teoría a la poesía espiritual, a temas religiosos o al mundo de la música, donde Rabindranath halla un discurso meditativo, mántrico; más intelectual, aunque conservando su acostumbrada calidez. Hay una nueva respiración de fondo, un nuevo ritmo más compacto y contenido. Esto nace no solo de una voluntad de renovación estilística, que el escritor explicitó en los prólogos a algunos de sus libros (como el de *Nabajatak*, traducido al español en la sección 1.3.3.2.), sino de una profundización o un adentramiento en el mundo simbólico de la filosofía india, en concreto la upanisádica, y en conceptos como el de *lila* o *khela* (juego universal). Radice da cuenta de ello en Tagore (1995:21):

En mis notas he intentado relacionar la inquietud y el movimiento de la poesía de Tagore –en su forma más pura en los poemas a partir de *Balaka* (1916)– con sus ideas más profundas e intuiciones: su sentido del *khela* o juego del universo, de un proceso en marcha en la Naturaleza y el hombre que implique un cambio incesante a lo largo del tiempo, pero que también permanezca sintonizado con una armonía subyacente y permanente.

De otra forma lo hace Sisir Kumar Das, parafraseando las ideas de Tagore: “Como el mismo creador, la humanidad es *lilamay*, participante de un deporte alegre. La historia del arte es la historia del *lila* o juego” (en Tagore, 2001a:13). Lo temporal y lo eterno: Rabindranath no abandona la senda religiosa en su viaje último: quizá este

sea, precisamente, una profundización de sus ideas religiosas. La diferencia es que antes eran frecuentes las alusiones a ídolos, a Krishna o a Siva, pero a partir de la década de 1930 encontramos cada vez más unos versos que desarrollan ideas o intuiciones religiosas. Hay un nuevo asombro, una nueva extrañeza que profundiza, de forma conflictiva, en el ámbito sagrado, frente a la alegría o el dolor más explícito de sus anteriores épocas.

Ghose (1961:62) subraya que en los libros justamente anteriores (*Sesh Saptak* y *Patraput*, entre otros) a los sometidos aquí a estudio (recordemos: una selección de los escritos entre 1937 y 1941) tiene mucha presencia “el ideal upanisádico del hombre liberado, el hombre que siente todas las cosas como él mismo, que tiene acceso a todos los niveles de la realidad”. Además de esta visión poética omnisciente (tan upanisádica), hay una variación estilística, porque en estos libros previos a la última fase apuesta por la prosa. En opinión de Ghose, que no oculta su desazón ante estos fragmentos, “son, al final, una forma de *meditación* y no poemas”.<sup>47</sup> El autor critica la excesiva carga filosófica de estos poemas, la antesala de la explosión lírica que vendría después. Pero no olvidemos, en todo caso, que estamos hablando solo de algunos libros de poemas. Tanto al principio como al final, si tuviéramos que generalizar y pese a todas las dificultades que supone interpretar su poesía, definiríamos a Rabindranath como un escritor honesto, partidario de una comunicación literaria más o menos clara, que no intenta oscurecer sus textos. Quería llegar, comunicar, de la forma más limpia posible. El mismo Ghose (1961:110) admite que “Tagore no es el poeta intelectual exhibiendo su *sensibilidad compleja* o las perversidades de los meramente confusos. Sus reacciones son directas, líricas, supremamente patéticas y revelan un tipo de sencillez que cada día es más rara, que quizá ya no sea posible”. Sirva esta puntualización para contextualizar

---

<sup>47</sup> La cursiva es de Ghose.

el léxico usado en este apartado: cuando hablamos de una poesía más intelectual, de una meditación lírica o de una reflexión lingüística no nos estamos refiriendo a poemas totalmente apartados de la sensibilidad popular o que quieran despegarse de ella, que sean pretendidamente crípticos. La voluntad directa, lírica, está siempre presente en él: y quizá sea precisamente la llegada de una época más madura la que la eleva a su máxima expresión, la que dota a esta honestidad de una bella ambigüedad que no cae en la pedantería o en el fingimiento. Llama la atención, por ejemplo, que Rabindranath usara la palabra *tapasya*, asociada a la meditación y la disciplina, en varias ocasiones en sus últimos poemas, sin que ello parezca producto de la altanería. O que la definiera casi de forma exacta, como en el poema número 11 de *Sesh Lekha*. “La vida es una triste / meditación sobre la muerte: / para calcular / el valor exacto de la verdad; / para devolver / los préstamos a la muerte”.<sup>48</sup> Hemos optado por la palabra meditación como traducción de *tapasya*: un sufrimiento meditativo que sirve para llegar a la verdad. Una palabra que casa perfectamente con lo discutido: el sufrimiento espiritual, la disciplina necesaria para llegar al éxtasis. Remite a la austeridad y la meditación. Un concepto abstracto, más difícil de entender o traducir para el público occidental, pero abstracto al fin y al cabo, que se deja desnudar por el mismo ritmo de los versos (¿es toda la poesía última de Tagore un ejercicio de *tapasya*?), que se mezcla con un mundo poético que alterna entre lo real y lo imaginario. La diferencia es que, si por ejemplo Keats navega entre los dos mundos en *Ode to a Nightingale*, en un intento de buscar un territorio común, romántico, entre la naturaleza y el hombre, en Rabindranath no hay ningún esfuerzo deliberado por integrar todo en su poesía, sino más bien un reconocimiento de que esta es así, una conciencia total: no hay nostalgia de la naturaleza sino constatación de su presencia. Pero insistimos: Tagore no es un yogui, quizá ni siquiera un filósofo:

---

<sup>48</sup> Traducción de Subhro Bandyopadhyay y el autor de la tesis. Véase el apéndice (número 28).

nos traslada su particular universo religioso, que está guiado por la poesía. No parece alterar nada, sino dejar escrito en el papel su honesta visión lírica.

Probablemente las ideas upanisádicas (algunas de las cuales tan didácticamente expresó en *El sentido de la vida*) sean uno de los hilos conductores de la obra de Tagore: uno de los pocos elementos continuos, que no desaparecen, que no admiten intermitencias, pero que se van desarrollando con los años. Ghose (1961:201) cree incluso que los últimos poemas beben directamente de ese pozo de sabiduría antigua, no solo en el contenido sino en la forma: el uso de puntos (representados como rayas en bengalí) y la apariencia cada vez más compacta remiten a las *shlokas* y *sutras*, es decir, al comentario religioso, la anotación litúrgica y el aforismo. Como si toda su vida “fuera una extensión, un comentario y una variación del camino y la sabiduría antiguas”, especula Ghose (ídem). Esta afinidad no tiene discusión: en efecto, algunos de los últimos poemas parecen una glosa de los sentimientos o de determinadas ideas religiosas y filosóficas indias, siempre con un barniz lírico que equilibra el componente intelectual y el emocional. Sisir Kumar Das constata en Tagore (2001a:8) que para el poeta indio “la literatura sánscrita no es una momia venerable que deba ser preservada en un mausoleo, sino una presencia aún viva y bella, capaz de hablar al lector moderno”. Las palabras sánscritas que usó Tagore a lo largo de toda su carrera son más bien un símbolo, un coqueteo hermenéutico con la tradición. Es curioso, tal y como constata el mismo escritor (Ghose, 1961:202), que “[m]uchos hablen de Tagore como un *rishi* [santo] pero no todos lo reconozcan cuando más se acerca a rehacer su poesía en esa imagen arquetípica”. Es decir, cuando Rabindranath más profundiza en el significado de los Upanisad, parece que la crítica pierde interés en subrayarlo: se diría que, para la crítica, el auténtico Tagore religioso era más bien el que cantaba a Krishna.

Puede que esto revele, más que una falla en la obra del poeta, las ideas académicas cambiantes sobre el hinduismo (y otras religiones), más atentas a la espuma, a la apariencia, que a las enigmáticas profundidades de la tradición.

Los últimos poemas de Rabindranath son, pues, un triunfo de la “experiencia imaginativa, la vida espiritual y la teoría estética” (Ghose, 1961:202), una victoria del eclecticismo tagoreano, una culminación, una madurez lírica e intelectual. En sus últimos libros, en palabras de Kripalani (2008:493), “el rango de su conciencia se ensanchó, sus sensibilidades se hicieron más profundas, su entendimiento de los predicamentos contemporáneos eran ya completos, y su fe en el destino del hombre y su propia vocación como poeta eran más elocuentes y fervientes”. Una paradoja: cuando Tagore tiene más dudas, cuando la sombra es más visible, más reluce su conciencia de poeta. Es la meditación última, la concentración postrera. Fruto de ello, incluso observamos en algunos poemas, tal y como destaca Sankha Ghosh (en Tagore, 2004c:32), “una separación entre el cuerpo y el ser”. Por ejemplo, en el poema número 9 de *Prantik* (en Tagore, 2004c:317): “*I saw— in the twilight of tired consciousness, / My body drifting down black Kalindi’s stream: / With its mass of feelings, its varied sorrows, / A lifetime’s memories stored in its figured shroud [...]*”. Y, más adelante, describe cómo su cuerpo se disuelve en la oscuridad, en una especie de upanisádica mezcla del mundo físico y emocional, de la materia corporal y la infinitud del universo. De modo que, ¿es tan importante el peso de la tradición india y, en concreto, de los Upanisad en la poesía última de Tagore? A tenor de lo expuesto en este apartado y de las observaciones de varios autores, sí. No solo al final de su carrera: la pasión por estos textos filosóficos hindúes la heredó de su padre y la mantuvo durante toda su vida. Hay algunos autores, sin embargo, que creen que determinadas vibraciones en el último viaje

poético tienen más que ver con sus ideas de fondo que con un apego particular a los Upanisad u otros textos sagrados. Es el caso de Kripalani (2008:449), que cree que “[s]u humanismo le llegó más directamente y con mayor certidumbre de la sabiduría de su corazón que de las sutiles especulaciones de los Upanisad, del misticismo lírico vaisnávico o del humanismo liberal del pensamiento occidental”.

Sea como sea, los últimos poemas de Tagore consagran, también para Kripalani (2008:448), a un escritor que siempre fue “amante de la naturaleza, de la tierra, de la vida, de la muerte y del misterio que une la vida con la muerte”. Solo que el énfasis, en la madurez, está mucho más en esta última esfera, en la del misterio, la de la meditación lírica. Así aparecen esos pequeños poemas reminiscentes, que tienen un “temperamento meditativo” (Kripalani, 2008:486). Y aunque muchos críticos insistan en la oscuridad que puebla sus últimos versos, en su reflexión sobre la muerte, la mayoría de ellos fueron escritos (o dictados, cuando las fuerzas le abandonaban) por la mañana, la parte del día favorita de Tagore. En las primeras horas de luz: uno de los principales constituyentes de su poesía; la luz o *aloo* en bengalí: el centro de la creación tagoreana.

Hay otra dimensión central de su escritura, y en particular de los últimos poemas, cuya mención es inevitable en el contexto que estamos tratando. Es la memoria. Ghose (1961:172) dice que los recuerdos de la infancia “vuelven a través de su poesía última y sería interesante analizar el papel de la memoria en la poesía de Tagore: el lugar que ocupa en el proceso imaginativo total”. En el poema número 19 de *Janmadine*, según una traducción del mismo Ghose, (1961:173) se puede leer: “*Today the mind remembers those ancient days and nights, / the spacious roof / the light and shade, / in the midst of the sea of work and the island of no-work, / and the mind of the child like the drone of a bird cooing the whole afternoon*”. En efecto, su obra última



tiene una pátina reminiscente, sublima el recuerdo, vuelve a alguna raíz difícil de identificar. Sofisticados y simples, los versos sorprenden por su misterio pero también por su franqueza. Las imágenes de la infancia, recurrentes en estos poemas, casan a menudo (como se verá en el capítulo tercero) con alusiones al mundo de la pintura: un espacio creativo autónomo, lúdico. Habla el mismo Rabindranath de este magma, de estos signos en rotación, por parafrasear a Octavio Paz, en uno de sus numerosos ensayos:

A veces los incontables recuerdos de la vida pasada, que han perdido su distinción y se funden, que no pueden ser identificados ya por separado, que duermen silenciosamente como un mar del olvido alrededor de la masa de tierra de nuestra mente consciente, son agitadas y bamboleadas al unísono al alzarse la luna o la brisa del sur. Nuestra mente consciente nota entonces el impacto de esas olas del olvido; aprehendemos su misteriosa y profunda existencia, y oímos el llanto concertado de esa vasta inmensidad olvidada (Tagore, 2001a:60).

Elegante y metafórica explicación, en la línea del mejor Rabindranath, que acude sin miedo al tropo en escritos teóricos. Este ensayo no es de su madurez, sino que fue publicado en 1893. Sin embargo, parece una interpretación o una explicación visionaria de su poesía última: el momento en el que esas islas de la memoria, de la infancia, resucitan para ser unidas por un intelecto maduro. Es totalmente consciente el poeta de que es una realidad alterada, ya que los recuerdos se reconfiguran al recordarlos, se alteran: y precisamente parece que Tagore juega en su época más madura con ello. Suponen un resorte para la creación, una ensoñación lírica, que en ocasiones contribuye a crear esa atmósfera ambigua, distante y melancólica que caracteriza a su obra última. Anand (1967:18) comenta que, en los poemas postreros, Rabindranath deja atrás toda “pretensión” a la hora de crear “palabras respetables” y toda esta fase puede interpretarse como “un retorno a la sinceridad, la ingenuidad y la fantasía del niño”. Cobra vida, gracias a ello, “el temblor de la carne”, el poder sensual de lo inconsciente.

El pintor Benode Behari Mukherji se refiere con elegancia y precisión a este aspecto. En su nueva visión, Tagore percibe “un mundo fenoménico bañado en una luz penetrante y nectarina” (Mukherji, 1982-3:232). Se ha subrayado a lo largo de este apartado la intensificación intelectual de los últimos poemas, pero se ha intentado matizarlo y subrayar que no es un fingimiento, sino un desarrollo natural de su lírica. No hay un esfuerzo o una pose. De hecho, y pese a lo crítico de algunos de sus últimos escritos, en ellos se observa “una alegría por el encuentro directo con la vida”, en palabras de Mukherji (1982-3:232). En este renacimiento último, lo más justo y preciso quizá sea seguir a Chatterjee (1996:4) y concluir que estos versos son “reflexivos, pero no analíticos”. Siguen teniendo el calor de antaño, pero es una poesía remozada, más nostálgica y precisa, menos expansiva, más reconcentrada. Salvando las distancias, quizá el Tagore de *Gitanjali* se parezca más a Walt Whitman y el de los últimos escritos a Emily Dickinson, los dos polos poéticos del siglo XIX estadounidense.

### **1.1.3 La revolución formal: innovaciones métricas en el último Tagore**

Si hay un elemento formal que contribuye a esta nueva respiración, al nuevo ritmo de la poesía última, a ese cariz reflexivo y más tranquilo, a una manifestación lírica más compacta, es la métrica. Un aspecto formal ineludible y en el que nos adentramos con prudencia, dada las complejidades que supone discutir sobre métrica bengalí. Pero no se podía pasar por encima este fenómeno tan relevante: el de cómo el cambio en la poesía última no solo es de contenido sino de forma. Quizá se debería dedicar mucho más espacio a la métrica: a buen seguro, se puede extraer mucho más de las profundidades de la prosodia bengalí. Aquí nos contentamos con repasar la opinión de los expertos (algunos de ellos, lingüistas) y con incluir nuestras observaciones acerca de tan interesante fenómeno, ya que en la apertura métrica del último Rabindranath también hay un eco occidental, universal.

Sin ánimo exhaustivo, se expondrán ahora algunas de las peculiaridades de la métrica bengalí con el objetivo de que puedan entenderse mejor las decisiones de Rabindranath en este ámbito. La métrica bengalí nos remite a la mora, una unidad subsilábica que la complejiza y la hace más elástica. Podemos optar por el cómputo silábico e incluso de las letras, ya que el abugida cuenta con consonantes que tienen una vocal inherente. Pero podemos desplazar la atención, si así lo necesitamos, a un modelo acentual y al peso fonológico. El bengalí deriva del sánscrito y de él bebe fundamentalmente su métrica: hay casos de vocales que pueden constituir varias moras o que incluso pueden ignorarse. La mora tiende, en bengalí, a coincidir con la sílaba, pero son muchas las excepciones o los juegos métricos que se pueden aplicar: una sílaba puede tener una o dos moras, según convenga. El académico Amulyadhan

Mukhopadhyay, en un insólito libro en inglés sobre prosodia bengalí, explica que “la molécula del verso es la unidad, constituida (según los principios fundamentales de la prosodia bengalí) por una disposición determinada de acentos”<sup>49</sup> (Mukhopadhyay, 1999:74). El bengalí tiene una métrica que guarda similitudes con la anglosajona o la latina, pero que deriva fundamentalmente del sánscrito. Ello hace imprescindible la colaboración no ya de un nativo, sino de un poeta o de un experto en métrica, para determinar el número de acentos en cada verso, que pueden contarse de varias maneras. Ello abre muchas posibilidades pero también hace complicado el análisis métrico.

Las formas poéticas presentan una dificultad adicional. La influencia occidental es muy significativa, dado que sobre todo a lo largo del siglo XIX se popularizaron el soneto y otras composiciones, en parte gracias a poetas como Michael Madhusudan Datta. Pero las reglas de estas formas son más elásticas: un soneto en bengalí puede tener diferentes rimas e incluso quince versos. No necesariamente son dos cuartetos y dos tercetos (y esto lo vemos también en Rabindranath, que experimentó con él). Ilustra los motivos Mukhopadhyay (1999:21):

En el bengalí antiguo no había prácticamente variedad en cuanto a las estrofas. El pareado era prácticamente la única estrofa en uso. En el siglo XIX, cuando se inició un renacimiento en la prosodia con el estudio de la literatura occidental, se probaron y popularizaron nuevos tipos de estrofas. Nadie, sin embargo, ha enriquecido la prosodia bengalí con tal cantidad de bellas estrofas como Rabindranath, cuya carrera poética ha sido una búsqueda de la variedad en la belleza.

Se trata de un hecho primordial: el pareado es uno de los elementos clave en la poesía de las lenguas que derivan del sánscrito. Tagore juega mucho con él y lo lleva a otra dimensión, pero quizá sea el pareado la unidad poética extendida más macroscópica, de entre las que no tienen su origen en Occidente. Hablamos del bengalí,

---

<sup>49</sup> *Beats*, en el original.

una lengua relativamente moderna que durante la época en la que vivió Rabindranath tomó decisiones fundamentales. Tanto en su ortografía, que es otro asunto, como en cuanto al aspecto formal que nos ocupa: la métrica. Repasemos brevemente los versos más típicos del bengalí. Porque de lo expuesto anteriormente se deduce que donde hay mayor concentración normativa, de reglas métricas, es en el verso. El de seis moras es, según Mukhopadhyay (1999:5) el más común en el habla. Muchos de los nombres bengalíes tienen “aproximadamente” seis moras, según el académico. Pero ello no significa que sea el más usado en poesía, como en la lengua española con el caso del octosílabo, por ejemplo. O sí, pero de otra forma que ahora explicaremos. La unidad métrica (más que verso, ya que muy a menudo se usa como cláusula) más utilizada es la de ocho moras, porque es la más “lenta y estable” (Mukhopadhyay, 1999:6), la que da más equilibrio a las composiciones y, en palabras del mismo autor, la que se deja hacer “cualquier tipo de manipulación”. La más estable porque es la más elástica: puede entrar en muchas composiciones. Estas dos unidades métricas conducen a una tercera fundamental: el *poyar* (8 + 6), el verso más típico tanto en sánscrito como en bengalí: el alejandrino de estas lenguas. Es el auténtico centro magnético de la métrica bengalí, el punto desde el cual se desarrolla todo lo demás. “No es, sin embargo, tan frecuente en la poesía de Rabindranath como podría esperarse. Un motivo por el que Rabindranath evita este tipo puede ser que quería liberar su poesía de las asociaciones lánguidas del *poyar*”, observa Mukhopadhyay (1999:7). En efecto, no es tan fácil encontrar *poyars* puros en los poemas de Tagore: quizá los sonetos (como los de *Prantik*) son el espacio donde son más visibles. Pero una mirada detenida a la poesía última de Tagore nos revela que buena parte del ritmo y de la sensación de texto estructurado bebe de la deconstrucción del *poyar*: si bien la tradición manda una cláusula de ocho moras y otra de seis separadas por un hemistiquio, Rabindranath las divide en dos versos, o insiste en

varios versos de seis sílabas y luego pasa al de ocho, etcétera. Hay en ese juego métrico un homenaje a la tradición pero también una voluntad de transgresión. Eso cuando Tagore no abogaba por otros versos, como el 6 + 2, que era uno de sus favoritos a causa, según Mukhopadhyay (1999:9), de su querencia por el ritmo decreciente: muestra de que la poesía acentual pesa en las entrañas del bengalí.

Otra de las posibilidades con las que Tagore jugaba a menudo es el verso de dos hemistiquios, es decir, con tres cláusulas que serían susceptibles de ser divididas en versos (como de hecho sucede en otras ocasiones en las que los expertos hablan del “verso libre” de Tagore). “El verso trímetro es uno de los versos favoritos de Rabindranath. Ningún otro poeta ha hecho un uso tan abundante de él como Rabindranath, ni nadie tiene tantas variedades de él a su nombre. El verso trímetro es por supuesto un tipo de verso muy antiguo y siempre ha sido popular, conocido como *Lachari* y *Tripadi* en diferentes periodos de la historia de la poesía bengalí”, expone Mukhopadhyay (1999:12). Estos versos con tres cláusulas (4 + 4 + 4; 5 + 5 + 5; 4 + 4 + 2, etcétera) son muy usados por Tagore. Pero también un ensanchamiento del antes citado *poyar*: por ejemplo, 8 + 6 + 6. Prevalecen también otros versos, pero para el objeto de este trabajo nos contentamos con las observaciones realizadas y con una más: en cuanto a las estrofas, sobre las cuales recae mucha menos atención académica, la más usada es la de seis versos. “Rabindranath puede reivindicar haber popularizado la unidad de las seis moras pero también la estrofa de seis versos. De alguna forma, el número seis parece tener una íntima relación con la actividad rítmica de Rabindranath”, cree Mukhopadhyay (1999:45). El motivo, para este escritor, es que tanto en el caso del verso como en el de la estrofa, el número seis le daba el suficiente margen como para “manipular libremente las unidades primarias” e introducir variedad rítmica. La estrofa

de seis versos, sea cual sea y tenga la rima que tenga, no tiene nombre en bengalí, síntoma, de nuevo, de que la atención recae más sobre la medida del verso que en la forma de la estrofa.

Se han hecho algunas generalizaciones sobre la métrica bengalí y la de Tagore: las suficientes como para matizarlas o deconstruirlas, a partir de la evolución de la poesía de Rabindranath. No hay cambios abruptos y sí constantes alternancias: tal y como destaca Sisir Kumar Das (en Tagore, 2004d:27), “para cualquier estudioso de los experimentos prosódicos, pues, los ingleses<sup>50</sup> *Gitanjali*, *Lipika*, *The Fugitive* y *Punascha* son una cadena”. Los poemas incluidos en la versión inglesa de *Gitanjali* son de la década de 1900, mientras que *Lipika* fue publicado en 1922, *The Fugitive* en 1921 y *Punascha*, en 1932. Se refiere el escritor al avance hacia el poema en prosa (asunto que comentaremos en breve), pero lo que aquí queremos destacar es cómo un procedimiento métrico se desarrolla poco a poco a lo largo de los años, de forma que debemos agrupar libros de diferentes épocas para dar sentido a los experimentos métricos de Tagore. Es una aventura lógica y medida, que encuentra su esplendor en los últimos poemas.

Para Ray (1967:254), en *Balaka* (1916) hay una cualidad arquitectónica y compacta en los poemas que después tendrá una gran trascendencia en el mar último de Tagore:

El poeta ya había trabajado una forma del verso que tenía una armonía disciplinada propia, expresada en sus ritmos internos, su dominio de la métrica y los recurrentes y regulares acentos prosódicos. Con la prolongación de las sílabas, rimadas o no, y descartando el sistema unitario de ocho o seis [moras] del verso tradicional bengalí, infundió al verso una gran libertad y flexibilidad, responsable al final de la gran vitalidad que informa a los poemas de *Balaka*.

---

<sup>50</sup> Se refiere a los libros de poemas que fueron traducidos al inglés bajo esos títulos, que no son los mismos que aparecieron bajo el título homónimo en bengalí.

Pero es en *Punascha* donde hay un punto de inflexión en la carrera de Tagore, al menos en lo referido a la métrica. Hay un “nuevo florecimiento” (que, por cierto, coincide con un momento fundamental en su creación pictórica). La línea dibujada previamente y que arrancaba en *Gitanjali* la alarga Ray, tras *Punascha*, hasta *Sesh Saptak* (1935), *Patraput* y *Syamali* (1936). Hay en estos libros un desarrollo, un avance hacia el ritmo por encima de la rima y una búsqueda de la conexión entre verso y prosa inaudita en la historia de la poesía bengalí. Entre tanta maraña y referencias a distintas obras, quizá la evolución no quede muy clara. La resume bien Sankha Ghosh (en Tagore, 2004c), quien entiende que tras haber demostrado su maestría en las formas tradicionales métricas bengalíes, Tagore avanza, desde el citado *Balaka* (1916), hacia un nuevo terreno: primero el del poema en prosa, después el de *okhur-brito* (literalmente, “círculo de letras”, es decir, el verso libre) hasta llegar en 1941, poco antes de morir, a poemas compactos, con una regularidad irregular, por así llamarla: no verso libre pero tampoco rimado, casi un homenaje a la poesía oral; que muchos de ellos fueran dictados a causa de su enfermedad tiene mucho que ver con esta cualidad.

Dice Ghose (1961:18), en efecto, que el periodo (de su poesía última, aproximadamente entre 1937 y 1941) se abre con “verso libre y poesía en prosa y acaba con los jeroglíficos de *Sesh Lekha* [1941, libro de poemas póstumo], los secretos del cual han sido poco entendidos y menos aún practicados por otros escritores de esta lengua”. Empecemos comentando algunos aspectos del poema en prosa. Aclaremos primero que el *gadya-kabita*, en bengalí, es en realidad “una nueva estructura poética introducida por Tagore entre 1931 y 1932 en bengalí, que supone la mayor aproximación [hasta entonces] a lo que normalmente se conoce como verso libre. Están escritos en una prosa rítmica en la que las unidades sintácticas, como las frases y las



pequeñas oraciones, se organizan en versos” (Sisir Kumar Das en Tagore, 2004d:27). Es, por lo tanto, una forma cercana al verso blanco, pero sin su regularidad. El avance hacia esta forma, ya expuesta en cuanto a libros se refiere, puede tener muchas explicaciones, que van desde la experimentación hasta el agotamiento del verso rimado. El hecho de que aparezca con mayor incidencia en sus últimas obras (pese a que, como se ha visto, el germen ya estaba antes) tiene relevancia y casa con el propósito de esta tesis, que intenta desentrañar la poesía última de Rabindranath a partir de la convicción de que su ansia de renovación lo empujó a nuevos límites. Un lúcido Mukherji (1982-3:227-8) cree que ese cambio se origina en “la forma en que el poeta reaccionó a la influencia de Rabindranath el pintor”. Tendremos tiempo de explorar este aspecto en el próximo capítulo y sobre todo en la conclusión, que será un diálogo entre la poesía y la pintura. Pero ahora interesa la otra (y relacionada) razón que propone Mukherji: se orientó hacia la prosa porque deseaba dar un “fundamento estructural” a los poemas. Es decir, el poeta, probablemente a partir de la conciencia de la cortedad del decir y del agotamiento de la capacidad de expresión, aspectos discutidos en el anterior apartado, quiere dar firmeza a sus obras y apuesta por la prosa. Algo que nos hace pensar que esto no es descabellado son las traducciones al inglés que hizo Tagore para que se publicara *Gitanjali*: no buscó composiciones más o menos equivalentes, sino que optó por la prosa. El mismo Tagore admitió que el origen de sus poemas en prosa le debe mucho a *Gitanjali* (Sisir Kumar Das en Tagore, 2004d:27; y Tagore, 2001a:333). Es curioso que el viaje hacia la experimentación, visto así, se pueda situar, de alguna forma, en una obra cuyas cualidades más subrayadas a lo largo de este trabajo sean su afinidad con la poesía devocional o el mundo de la canción.

La de Mukherji es una interesante aportación porque relaciona directamente la forma poética con la nueva sensibilidad de Tagore. El *gadyika* o poema en prosa (Ayyub, 1995:95) se halla en su máxima expresión en el citado *Punascha* y también en *Parishesh*, ambos escritos en 1932. Estamos en la antesala de los libros que aquí sometemos a análisis, del último Tagore: conviene subrayarlo. Es una fase de rebelión que antecede a la explosión última. Sobre *Punascha*, Chatterjee (1996:57-58) escribe: “Libre de las restricciones del metro y la rima, Rabindranath descubre de nuevo las infinitas posibilidades de la poesía”. Y añade algo con lo que estaría de acuerdo Mukherji, quien resalta la búsqueda, el cuestionamiento de sí mismo: “La lucha con la nueva herramienta [el poema en prosa] es también una especie de autointerrogación”. Chatterjee amplía que, en su opinión, “el impacto en Tagore de la revolución del gusto y la práctica literaria del siglo XX es evidente, particularmente en estos poemas en prosa, aunque la ironía modernista y la tensión se le escapaban, y los poemas se hallan exentos de contaminación mortal”.<sup>51</sup> Ray (1967:308) nos advierte de que, durante la época de *Punascha*, es decir, alrededor de 1932 (en plena efervescencia pictórica), Tagore leyó con fruición a Eliot y a otros poetas contemporáneos occidentales. Incluso tradujo *Journey of the Magi* de Eliot al bengalí. Contemporáneos, vivos (por aquel entonces): no los románticos ingleses, que tanto citaba en sus ensayos de años atrás. Ello tuvo que contribuir a su decisión de adentrarse en la poesía en prosa, aunque el experimento fuera relativamente puntual y en los poemas en prosa sea difícil marcar una cima de la lírica tagoreana.

Ghose (1961:32) arroja luz sobre estos experimentos en prosa. Recuerda que, a sus setenta años, el poeta entraba en un territorio ignoto y se arriesgaba así a “violiar su propia naturaleza”. Tuvo que escribir cartas y otros textos donde justificaba su postura.

---

<sup>51</sup> Alusión al negativismo que, al parecer del autor, invade la sensibilidad moderna.

Últimamente, he empezado a escribir algunos de mis poemas en prosa. No es justo esperar que sean acompañados por los elogios del público. Pero tampoco puedo aceptar que esta falta de reconocimiento instantáneo sea la prueba de su fracaso. En esta disputa, el poeta está obligado a respetar la fe en sí mismo. Durante mucho tiempo ya me he dedicado a la creación del *rasa*. Quizá haya complacido a muchos; quizá le haya fallado a muchos otros (Tagore, 2001a:332).

Son las notas de una conferencia de 1939. Como se ha visto, el “últimamente” no se refiere a las últimas semanas o meses, sino a los últimos años. Varias cosas llaman la atención de este texto. La primera, que Tagore deba defenderse por adoptar un procedimiento experimental. Ello es producto de su reputación, pero también de lo que defendió en el pasado. En 1893, escribió esto: “La poesía es como el cuarto íntimo de una casa; la prosa, como las estancias del exterior, a las que los extranjeros pueden entrar. Las dos tienen sus áreas bien delimitadas” (Tagore, 2001a:61). Y amplió: “El verso métrico es el refugio interno de la poesía. Nadie osa atacarlo abruptamente desde los altos muros del metro”. Del fragmento citado anteriormente también sorprende su propia conciencia de lo que, ya por aquel entonces, representaba como escritor. Dice Tagore que durante muchos años se ha dedicado al cultivo del *rasa*, es decir, del placer estético indio, de una cierta idea de la poesía más asociada a la tradición y a la belleza. Esto ha gustado a muchos, reconoce, pero a muchos otros quizá no. Da la sensación de que Rabindranath pide una oportunidad para recorrer los caminos que el poeta cree necesarios recorrer. Y después ilustra aspectos ya bien asentados en la práctica métrica contemporánea. “La cuestión es si la naturaleza de la poesía depende exclusivamente de su despliegue métrico. Algunos piensan que sí; yo pienso que no” (Tagore, 2001a:332). Más adelante, defiende que el poema en prosa también tiene su ritmo, su *medida*, y concluye: “No reconozco el tabú que segrega la prosa del verso”, ya que, a sus ojos, “son como hermano y hermana”. “No tengo objeciones a un tráfico fluido en el que la prosa sea tocada por la esencia del verso y el verso por la seriedad de la prosa”, remata

Tagore (2001a:334), que se escuda en el ritmo para defender los poemas en prosa. Ya sabía Octavio Paz (1998:51) que “a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo”.

Más adelante se discutirá sobre ello, pero sería injusto creer que Tagore llegó a estas decisiones por sí mismo, es decir, sin fijarse en la evolución de la versificación bengalí y de sus usuarios: los poetas. La nueva generación de escritores bengalíes, que apostó por el experimentalismo y que a menudo protagonizaba trifulcas literarias con Tagore, debió también dar un sentido de urgencia estilística a nuestro poeta. En todo caso, Ghose (1961:32) aclara que los mismos autores que criticaban a Tagore por cultivar una poesía tradicional luego se aprovecharon de estos poemas en prosa, algo que califica de “ironía”, ya que estos se mofaban de “la actitud tagoreana ante la vida y la poesía”. Hay que relativizar, en todo caso, la importancia de estos poemas en prosa, ya que ni fueron una norma si tomamos el conjunto de la obra de Tagore ni estos brillan por encima de otros trabajos. Pero son el síntoma de una primera liberación, de un avance decisivo hacia otras coordenadas: las que guiarán los libros de entre 1937 y 1941. El primero desde el punto de vista cronológico de los escogidos para el análisis, *Prantik*, está en deuda con procedimientos formales previos. Cree Ghose (1961:80) que la peculiar métrica de los poemas de *Prantik*, muy compactos pero con rima, sonetos bengalíes y por tanto con una cierta libertad métrica, supone un “gran avance” respecto a los poemas en prosa. Esa nueva línea reflexiva de *Prantik*, que tantos elogios de una parte de la crítica se ha llevado, esa magia inmanente, debe mucho a la etapa de experimentación previa. Esa época incluye no solo la apuesta por los poemas en prosa, sino el paso por otros ámbitos en la órbita del verso libre. Entre ellos, sobre todo a partir

de *Balaka* (1916), el *muktabandha*: normalmente pareados rimados de medida y prosodia irregular, a menudo próximos a la oralidad, a la conversación, según la definición de Sankha Ghosh (en Tagore, 2004c:29). El mismo autor explica que, en su última década poética, Rabindranath avanza aún más: hacia los ya citados poemas en prosa (que no son exactamente tales, como se ha visto) y, finalmente, aterriza en el verso libre “para capturar las auténticas características de la vida contemporánea”.

No se cita aquí el *muktabandha* en vano: el supuesto verso libre de algunos de sus últimos libros es peculiar; quizá no hallemos una estricta regularidad métrica, pero sí *poyars* deconstruidos (8 / 6 en lugar de 8 + 6). También nos encontramos con la aliteración y el paralelismo: la repetición consecutiva de un mismo material fónico. Sugiere Guillén (2005:106) que el retroceso de la rima lleva aparejado, por ejemplo en Whitman, un robustecimiento del procedimiento paralelístico, algo que aplicado a Rabindranath es evidente. Todo ocurre, en palabras de Guillén (2005:107), “como si la reiteración verbal y temática sustituyese las formas y las interrelaciones ausentes”. En el último Tagore, incluso las palabras se repiten en un mismo verso o estrofa, característica que acerca su lírica, una vez más, a la oralidad.<sup>52</sup> Amplía Octavio Paz (1998:74): “Agotados los poderes de convicción y evocación de la rima y el metro tradicionales, el poeta remonta la corriente, en busca del lenguaje original, anterior a la gramática. Y encuentra el núcleo primitivo: el ritmo”.

En el último Tagore aparece una métrica enmascarada, que funciona de forma natural. En muchas ocasiones no se trata de verso libre sino blanco, ya que se mantiene una regularidad en la medida de los versos pero no hay rima. Pero incluso en estos casos, Mukhopadhyay (1999:9) alerta de que “el instinto esencialmente musical de

---

<sup>52</sup> Véase el apéndice. En el número 28, las palabras “muerte” y “verdad” aparecen en varias ocasiones: en el texto original, dan ritmo al poema. Hemos intentado retener esta característica en la traducción.

Rabindranath exige que el elemento de la regularidad esté presente al menos recurriendo a la rima, aunque no sea en la posición de la pausa”. Técnicamente se debe hablar de verso blanco o libre, pero la rima siempre está presente, aunque sea en el interior del verso. Mukhopadhyay (1999:10) tiene una sospecha al respecto: “[L]a presencia de la rima en el verso blanco de Rabindranath no se debe a su deseo de usar el verso blanco, sino a su deseo de introducir variedad en el verso rimado común”. Esta tesis tiene sentido porque lo que parece evidente es que durante las últimas décadas, Tagore se dedica a ensanchar las posibilidades métricas del bengalí. Versos como el *pojar* estaban muy consolidados, pero composiciones como el soneto o la mezcla de versos de diferente medida que tienen una gran presencia en el acervo bengalí eran territorios más o menos vírgenes. ¿Qué mejor manera de explorar sus posibilidades que camuflados bajo el verso blanco o libre?

Es el caso de *Balaka*, uno de los libros de Rabindranath más citados por su innovación métrica. Mukhopadhyay (1999:78) subraya que estas innovaciones “no emergieron de repente como Minerva armada. Llegaron a través del desarrollo natural de los versos tipo que había usado antes”. Lo que se comenta sobre *Balaka* es aplicable a muchos otros libros: en diferentes épocas, Tagore experimenta con las posibilidades métricas; más adelante, las combina. Donde se podría esperar más variedad, por lo tanto, es en sus últimos poemas. La hay, pero se dejan de lado los experimentos más extremos: Tagore apuesta por versos o cláusulas a menudo de seis u ocho moras, con una marcada apuesta por la materialidad sonora, por el eco de la palabra, por su pronunciación por encima de la rima. Pero es muy difícil hallar una regularidad. Se sugiere un molde, que cuando se abre camino se modifica y da paso a otro. En definitiva, a Tagore no le gustaba escribir en “verso libre puro” (Mukhopadhyay,

1999:107). No se comete aquí el error de considerar que el verso libre no tiene ritmo, pues es el ritmo uno de los elementos fundamentales de la poesía, que tiene en la rima a uno de sus procedimientos primordiales. Lo que subrayamos es que Rabindranath, aunque se lance a la experimentación métrica, siempre necesita al menos un atisbo de patrón métrico, de pauta. Usar versos de una palabra, por ejemplo, o separar más o menos arbitrariamente un grupo de palabras no está en su mente. El azar no parece desempeñar un papel importante en sus formas de versificación. En los llamados poemas en prosa, apuesta por agrupar los versos más o menos sintácticamente, es decir, situando la pausa después de un grupo sintáctico. En el verso libre, el juego gira en torno a la repetición fónica. De repente, una rima aparece y, cuando creemos que se consolida, desaparece. En algunos casos, no hay una regularidad que permita hablar de un *poyar* puro o de una composición poética como el soneto, pero sí un rumor de fondo, una regularidad vaga, que recuerda que estamos ante el poeta embelesado por la música y la oralidad.

#### 1.1.4. Panteísmo poético: el “círculo de letras” tardío

*En Eternidades<sup>53</sup> el oriente de Tagore, que por mi Andalucía estaba en mí desde mis primeros libros en prosa y verso, me infiltra un sentido más idealista y cósmico, espiritualizando los fenómenos que el mar Atlántico había determinado directamente en mí.*

Juan Ramón Jiménez<sup>54</sup>

Se ha repasado el giro lingüístico del último Tagore y su preocupación por el agotamiento del poder expresivo. Después se han analizado la nueva *respiración* de su poesía, que bebe de una meditación anclada en algunos principios básicos de los Upanisad, y una nueva métrica al borde de la experimentación formal pero con sus raíces en la versificación tradicional bengalí. Todo esto nos arma para abordar lo que hemos decidido nombrar como el “círculo de letras” del último Tagore. Aplicamos esta expresión, que como se ha visto en la anterior sección se refiere al verso libre (*okhurbrito*), para un ámbito distinto, culminación del apartado 1.1.: el panteísmo poético, la homologación de la religión y la poesía, la concepción de un universo sagrado cuya guía es la literatura. Más aún: una lectura atenta de sus últimos versos revela que hay material textual para argumentar que el acto de la creación desplaza a dios, algo que debe mucho al giro lingüístico al que se ha dado tanto espacio teórico. Esto es algo extraordinario para una expresión artística india, porque la religión tiene históricamente y sigue disfrutando de una posición privilegiada y omnipresente en las manifestaciones creativas. Pero no es exactamente eso lo que se defiende aquí, sino que la propuesta de Tagore era casar lo sagrado con lo literario, una identificación en forma de juego upanisádico que el poeta operó en sus últimos versos.

---

<sup>53</sup> Libro de Juan Ramón Jiménez publicado en 1918.

<sup>54</sup> Carta a Consuelo Trigo de Azuola incluida en Jiménez (1977:62).



El primer término clave en la poética de Rabindranath que nos da pistas para explorar la tesis que acabamos de exponer es el de *jibondevata*, un neologismo que significa, literalmente, *vidadiós*. Usaremos la palabra –tan reminiscente al *niñodíos* de Juan Ramón-, a partir de ahora, en español y sin cursiva. Jose Chunkapura (2008) ha dedicado una obra titulada *The God of Rabindranath Tagore* a esta idea particular de dios. Aunque la de Chunkapura no es una interpretación que necesariamente comparta este trabajo, sí que hay algunos aspectos relevantes cuyo comentario será de interés para pisar esta región. Este académico se dedica a recoger los diferentes nombres que da Tagore a dios a lo largo de toda su obra: eterno viajero, mi guía, eterno extranjero, poderoso dios, señor supremo del tiempo, etcétera. Rabindranath es un poeta que hizo mucho uso del apóstrofe y que buscaba una relación directa con dios: tal y como se ha explicado en la introducción biográfica, su familia era de la secta monoteísta hindú *Brahmo Samaj*, y ello facilita la comprensión de su concepto de dios desde la perspectiva occidental. *Vidadiós*, en todo caso, es la noción que mejor resume su idea de lo divino y, a la vez, su visión poética. Chunkapura (2008:241) se pregunta si Tagore “perdió la fe en Dios” durante sus últimos años, en vista de su creciente pesimismo, de su desazón por la realidad contemporánea. Su respuesta es que no. Chunkapura cita el primer poema de *Sesh Lekha* y cree que, en ese viaje marítimo hacia lo desconocido, es dios mismo quien bota la barca. Dios sostiene al poeta también durante sus últimos años, defiende este escritor.

Aunque el concepto de *vidadiós* atraviesa toda su obra, los últimos años son una sublimación panteísta de esta idea. Si antes se podía advertir un contacto más o menos unilateral con dios, en los últimos poemas el néctar divino, el espacio fenoménico de diálogo con dios, se mezcla con la conciencia poética. La palabra *vidadiós*, de hecho, ya

remite a la inmanencia, a una visión integral de la vida: no solo de la unidad de dios y el mundo sino, argumentamos aquí, de la poesía. No es que esta no fuera central desde el principio; al contrario. Ya en *Manasi* (1890) Tagore escribe un poema dirigido a la musa de la poesía (*kavya-laxmi*). “*Poetry, my Beauty, the sole object of my life-long pursuit*”, escribe Tagore (citado en Ayyub, 1995:49). No es esta musa ni siquiera una mujer, sino más bien una entidad infinita e informe, asimilable con una concepción abstracta de dios. Ayyub (1995:51) explica que el concepto de vidadiós emerge de la intuición o de la experiencia directa: “El poeta se da cuenta –esto es algo común entre los genios– de que su poesía ha alcanzado en muchas ocasiones un nivel que no le parece posible dada su fortaleza y su esfuerzo consciente. Parece como si un gran artista invisible realice lo imposible a través de sus manos. Este genio poético sin morada es el vidadiós del poeta”. El arte se manifiesta a través del artista: una idea que ya manejaban los simbolistas franceses y la vanguardia europea. Pero lo que hace Tagore es ir bajando de la tarima desde la cual hablaba con diosas y dioses hindúes como Laxmi o Krishna para insistir en su idea de dios inmanente, unas veces vidadiós y otras innombrado, que está en todas las cosas pero sobre todo en el origen del estallido creativo.

Al adentrarse en sus últimos libros, en concreto en *Rogsayay* (1940) y los poemas que escribió durante su convalecencia, Ayyub (1995:119) constata que la palabra creador aparece en varias ocasiones e intenta arrojar luz sobre el concepto último tagoreano de dios.

El ideal supremo de *purna-purusha* (persona llena o completa) que existe en nuestra mente podría ser llamado solo una forma de los centenares de formas de dios. Pero Rabindranath desea decir mucho más que esto: desea decir que la palabra ‘dios’ connota solo ella misma. Si hay otro significado de esta palabra fuera de ella, entonces está totalmente más allá de nuestra mente; por lo tanto, creer o no creer es lo mismo. Sin embargo, muchas de las escrituras sagradas de varios países pueden imaginarse a dios en una forma que trascienda al hombre y al universo. Dios no tiene más significado que el ideal supremo del desarrollo humano.

La palabra dios connota solo ella misma: en la estela de Wittgenstein, parece que entramos en el ámbito de la deconstrucción. La paradoja aquí es que dios, al perder de alguna forma su aura sagrada, al vaciarse, está simplemente en todo: en la escritura, en la creación, en las personas, en la naturaleza. Se deconstruye pero se integra de forma definitiva en el todo que constituye la nueva visión poética de Tagore, dominada por la contención y el asombro. Ayyub (1995:121) cree que la poesía de la época de *Gitanjali* está dominada por el vaishnavismo, es decir, el canto a Visnú y sus avatares (entre ellos, Krishna) y que el último periodo es más bien sivaista (devoción por Siva y sus avatares). Pero el mismo autor reconoce que ello es discutible, que es un reduccionismo. Lo que Rabindranath quiere, sobre todo en su última estación, es hacer entender que “su fe religiosa es una sustancia viva, que se mueve” (Ayyub, 1995:104). Ha habido muchos intentos, como el de Chunkapura, de intentar explicar el dios de Tagore a partir de su poesía. Y quizá haya un error metodológico en ello. Primero, porque ambos conceptos están amalgamados, sobre todo al final. Y segundo, porque Tagore es sobre todo un poeta, consciente de su cetro, y no un predicador o un defensor del hinduismo. Dios existe en su potencialidad lingüística y poética, parece decir.

Esta modesta inmersión en el vidadiós nos sirve como introducción al universo panteísta del último Rabindranath, esa escritura mágica e inmanente que es la espina dorsal de sus últimos libros. Singh (1963:110-1) recuerda que el concepto de vidadiós “coloreó” las primeras etapas poéticas de Tagore, aunque a lo largo de los años va añadiéndose complejidad a su significado. “Normalmente es interpretado como una imagen mística que se explica en términos de una creencia metafísica o religiosa”, comenta Singh. Las connotaciones devocionales, las que asocian el vidadiós con una forma de rezo a una deidad personificada –este culto es común en los hogares

bengalíes—, hace que en opinión del citado autor se haya perdido de vista que el vidadiós, en realidad, “representó a un nuevo modo de personificación poética” en la cual “una idea abstracta se transformaba en una imagen viviente sin convertirse en un personaje engañoso, como ha sucedido en la mitología”. Este dios, pues, es más que otra cosa una personificación poética, una manifestación de la literatura: una metáfora o una imagen. Datta (2007:226) analiza pasajes de *Sesh Lekha* (1941, póstumo) y observa en muchos de los poemas, como el número 15, una “manifestación teológica” que, “aunque tiene un aspecto metafísico, se revela en una imagen bella y consumada”. Es, de nuevo, esa mezcla tan típica del último Tagore de materia y espíritu, de plasticidad y pensamiento. “Nunca habíamos visto tal belleza y tal sencillez, tal renuncia y tal alegría, tal fe, esperanza y fortaleza. Ninguna paráfrasis o traducción puede dar una idea del contenido real de estos poemas”, concluye Datta, en alusión a la niebla poética de *Sesh Lekha*, donde lo divino se manifiesta con vigor literario. Tras adentrarse en los versos últimos de Rabindranath, este académico deja sus impresiones, sensaciones e intuiciones sobre cuál es el dios de Tagore. Reproducimos este fragmento por su lucidez y porque sirve para validar lo que hemos expuesto hasta ahora:

La idea de una Persona Suprema sin forma, universal e infinita no tiene nada que ver con una definición teológica de Dios o con cualquier religión institucional. El arte de Tagore contiene la alegría y la variedad, la luz y los colores, los sonidos, las emociones, las pasiones y los deseos en el plenamente tangible y sensual naturalismo del mundo finito de la realidad. De hecho, solo a través de la impregnación y la inseminación de él mismo en las experiencias más finas y elevadas puede el poeta al fin alcanzar la esfera que es amorfa, infinita y por encima de los sentidos (Datta, 2007:228).

Esta presencia cercana, casi material de dios —no el atavismo de un Yahvé, un Alá o de algunos de los personajes del Mahabharata— nos hace pensar en un centro sagrado que reúne el hombre y la naturaleza: en la senda del panteísmo y de las enseñanzas upanisádicas. Está en todo y lo nombra todo: en eso, vidadiós se parece una

vez más a un lenguaje. Kripalani (2008:500) destaca la insistencia del último Rabindranath en sumergirse en “el misterio de la creación” y se refiere a detalles que aparecen en el poema número 11 de *Sesh Lekha*.<sup>55</sup> En concreto, Tagore menciona en este poema al río bengalí Rup-Narain que, casualmente, quiere decir “el mundo como manifestación visible de dios”. El significado de este río es una definición cercana a lo que estamos abordando en este apartado: el último viaje de Rabindranath es a lo largo de esta materia universal deificada.

Entre 1937 y 1941 leemos poemas de Tagore que, en la tradición de grandes poetas modernos como William Carlos Williams, se centran en la cotidianeidad, en los detalles, en el transcurso de la vida. El poeta mira por la ventana, habla con un pavo real, con una niña. Pero nada es trivial: en palabras de Ghose (1961:53), “estos hechos de su vida se funden fácilmente o se sitúan frente a un fondo más amplio, a menudo un fondo cósmico, de dolor, deleite y, sobre todo, misterio”. La alusión al cosmos no es casual: Ayyub (1995:109) recuerda que, durante sus últimos años, Rabindranath hizo una incursión en la ciencia y en concreto en la astronomía, muy observable en algunas de las imágenes de libros como *Nabajatak*, *Rogsayay* o *Janmadine*. De forma natural, la materia se sitúa en el plano divino y viceversa, porque el poeta no ve distinción, sino un gran interrogante en el que lo abstracto y lo concreto buscan abrirse camino, sin distinciones ontológicas. Todo es una especie de escritura automática pausada, plagada de símbolos flotantes, nublados, bajo la batuta lírica de un Rabindranath en una nueva fase intelectual, en la que “apuntaba a nuevos niveles de inclusividad y conciencia” y a “modos de percepción más finos” (Ghose, 1961:157). En la introducción a una antología de la poesía última de Tagore, Kathleen M. O’Connell (en Tagore, 2004a:XXXIII) va más allá y describe lo divino como “íntimamente conectado” con el

---

<sup>55</sup> Véase el apéndice (número 28).

poeta: un incitador de la creación. “Hay un excedente de tiempo y energía [en estos últimos escritos] y el poeta se siente agradecido y seguro de su relación con el Gran Creador”, cree esta experta. Una explicación parecida a la ofrecida por otros críticos para analizar el inicio de la obra plástica de Tagore: el superávit de sueños y pensamientos le empujó a buscar una nueva forma de expresión. Singh (1963:108) se refiere en un libro significativamente titulado *Tagore and the Romantic Ideology* al panteísmo de Rabindranath y cree que es el producto de “su esfuerzo por igualar el concepto vedántico de inmanencia” con el romanticismo más clásico de sus poemas previos. Hay una confluencia cada vez mayor, también, entre su escritura poética más upanisádica y sus textos sobre teoría literaria o estética. Fijémonos en este fragmento, incluido en un ensayo dedicado al fenómeno de la creación, publicado en un año fundamental como 1924, a las puertas de su bautizo como pintor:

El problema al expresar la verdad placentera a través de las bellas artes es que lo invisible tiene que ser visible; la forma tiene que verse envuelta por lo amorfo. Uno debe aceptar el precepto del Isha Upanisad de mirar a las apariencias flotantes como cubiertas por la plenitud y la perfección, y seguir el dogma de *Ma gridhah*: no codiciar. Ese es el misterio de la creación, ya sea la creación del mundo o la creación artística. Uno debe admitir la forma y a la vez rechazarla; aprehender la forma, pero oscurecerla (Tagore, 2001a:269).

Es un pasaje muy interesante, sobre todo para entrar en el último Tagore y por las analogías que podríamos establecer con métodos de la teoría literaria contemporánea. Habla el poeta de lo “invisible” que debe ser mostrado como “visible”: una reflexión que entra de lleno en la discusión lingüística sobre el significado y el significante. “La forma tiene que ser envuelta por lo amorfo” es una oración muy upanisádica, que presenta contrarios que se resuelven, que se anulan y que, a la misma vez, son una idéntica realidad. Pero quizá lo más destacable de este fragmento sea cuando Rabindranath dice que “[e]s el misterio de la creación, ya sea la creación del

mundo o la creación artística”. De forma casi inadvertida, iguala la tarea de dios con la del poeta. No se trata de un pensamiento original en la historia de la literatura, pero llama la atención que Tagore no advierta ninguna distancia. La tarea de la creación es una. Por todo ello, este breve fragmento sirve de excelente prólogo para entender la cosmovisión del último Tagore, esa extraña ambigüedad meteorológica de los sentimientos. El poema número 25 de *Arogya*, traducido por Ayyub (1995:106) dice así:

*In the great heart of Man, clusters of unspoken words move from age to age in unexpressed emotion like nebulae in the great empty space. Suddenly struck by the horizons of my mind, they have crystallized in form and rotate around the orbit of my writing.*<sup>56</sup>

Circulan por el universo tagoreano la conciencia lingüística, el ejercicio de la escritura, los vaivenes de la mente, el enigma, la pregunta, la repetición. Pero en esta niebla aparecen con pasmosa plasticidad imágenes que unen lo cósmico con lo terrenal, como la siguiente: “*Linking earth and sky / the world’s tunic weaves in light and shade*” (poema número 2 de *Rogsayay*, traducido por Ghose, 1961:155). Hay un universo propio en esta última época de Tagore, generativo, que da paso a sueños e imágenes, sugerente y tranquilo, repleto de metáforas. “*When the ravelled thread of dreams entangled with this lifespan / Snapped by an invisible stroke, at once I saw ahead / The long unknown road to a far-off wilderness*”, escribe en el tercer poema de *Prantik*, traducido por Shirshendu Chakrabarti (en Tagore, 2004c:314). De hecho, quizá sea *Prantik*, un libro que escribió inmediatamente después de recobrar la conciencia tras sufrir la primera seria advertencia de la enfermedad que acabaría con su vida, donde es más densa esta niebla pensante, más evidente esta mezcla entre espíritu y materia, más parece estar realmente el poeta en contacto con otra dimensión, con un oscuro laberinto.

---

<sup>56</sup> Ayyub es uno de los que prefiere traducir poemas al inglés mediante la prosa, como el mismo Tagore hizo.

“*My body, heavy with the treasures of the past, / Looking desperately into the future, avoiding the imminent, / floated like the tired clouds of morning*”.<sup>57</sup> Ghose (1961:61) se hace eco de otros pasajes en los que, de una experiencia cotidiana, Tagore arranca hacia otra dimensión, como cuando se encuentra con unas telas de araña y las relaciona con “el centro de la creación” artística. Hay una natación fenoménica, pero también una sensación de transición en los últimos versos que desmienten cualquier certidumbre de plenitud, cualquier presunción de llegada, porque se trata de un “mundo de formas cambiantes que es y no es” (Ghose, 1961:64). El mismo académico, en sus conclusiones sobre los elementos principales de la última cosecha poética de Rabindranath, comenta que “[l]a dualidad, dentro y fuera, en la Tierra y en el Más Allá, lo individual y lo trascendente, la ilusión y la realidad, recorren la poesía de Tagore” (Ghose, 1961:200). Relaciona su ser con el mundo; en términos upanisádicos, el *Brahman* con el *Atman*, la realidad interna y externa, que son una misma pese a tener diferentes nombres. Cree Ghose que su obra última es “poesía de poesía”, algo que valida nuestra tesis sobre el giro lingüístico de Tagore. Es, en todo caso, “su poesía más esencial”, que tiene por ello, en opinión del crítico, un carácter “trágico” (ídem).

Recurramos al mismo Rabindranath para intentar arrojar algo de luz sobre qué significado tiene todo este magma de imágenes y pensamientos en el conjunto de su obra. Se refiere Tagore en un ensayo de 1932 al transcurso del día para ilustrar uno de sus argumentos sobre la creación. Si en lugar de imaginar la luz pensamos en su obra, aparecerá ante nosotros un cuadro emocional e intelectual que nos puede ayudar a entender esta deriva última, este desasosiego final que, como en tantas otras ocasiones en el siglo XX, fue el germen de una explosión creativa.

---

<sup>57</sup> Primer poema de *Prantik*, según la traducción de Dipak Mazumdar (en Tagore, 2004a:4).



Nos levantamos por la mañana y empezamos con la percepción de uno mismo, una conmoción fresca de nuestra conciencia. Podríamos llamar romántica a esta fase [del día]. La recién despertada conciencia se arriesga al exterior para probarse. En la creación universal y en sus propias composiciones, la mente busca dar forma a sus pensamientos y deseos. Lo que desea de corazón, lo exhibe fuera signado de muchas formas. Entonces la luz se hace más agresiva, la experiencia se endurece y las turbulencias del mundo arrancan la red de la ilusión (Tagore, 2001a:287).

## 1.2. El árbitro de la modernidad

“Me llaman romántico / Estoy de acuerdo”,<sup>58</sup> escribe Rabindranath en un poema de *Nabajatak* (1940). El escritor proclama su credo romántico no solo en sus primeros días sino en su último viaje. Tal y como subraya Sukanta Chaudhuri (en Tagore, 2004c:439), este poema es un “manifiesto” de sus ideas estéticas y su programa poético de los últimos años. La afirmación puede sorprender, porque alguien podría asociar más el Tagore romántico con el de *Gitanjali*, pero Chaudhuri lo explica: Rabindranath acepta, de forma irónica pero a la vez orgullosa, la etiqueta de romántico que le había colgado la nueva generación de poetas bengalíes que apostaba por la experimentación y consideraba a Rabindranath arqueología literaria. Ghose (1995:137-8) tiene una opinión muy distinta y cree que Tagore está cayendo en la “autojustificación”, se está simplemente defendiendo; pero esto mismo hace que, paradójicamente, tenga una visión más autocrítica de sí mismo, según el autor. La disparidad en las interpretaciones de este “Me llaman romántico”, en todo caso, no pueden ocultar una realidad: uno de los ámbitos de estudio más interesantes en la obra de Tagore es su afinidad con el romanticismo. Stunkel (2003:249) la sintetiza así:

Tagore era un romántico intrínseco por temperamento pero no tuvo una relación histórica con el Movimiento Romántico Europeo.<sup>59</sup> La importancia de su concepción del arte casi romántica es la simpatía por la experimentación formal para acomodar dimensiones inusuales de la experiencia. Sus simpatías y estilo tienen afinidades con Wordsworth, Shelley y Coleridge, todos los cuales, como Tagore, leyeron mucho, viajaron, apoyaron la educación de los jóvenes y escribieron sobre política y asuntos sociales. También tenían estima por el pasado y reconocían el poder del genio individual.

---

<sup>58</sup> Traducción de Subhro Bandyopadhyay y el autor de la tesis.

<sup>59</sup> Se refiere a que Rabindranath no fue coetáneo de los románticos europeos, no a que no exista una historia de afinidades.

El mismo Rabindranath, en el ensayo *Poesía moderna* (en Tagore, 2001a:280), admite su pasión por el romanticismo inglés, en particular por Wordsworth. Por su exuberancia, Tagore ha sido comparado con Shelley, Keats o Byron, pero sobre todo con el primero (Anand, 1967:9). El Shelley de la India (o de Bengala) era una forma habitual de referirse a Rabindranath (Stunkel, 2003:249). Como en tantos otros casos en el subcontinente, se ha abusado del *referente* occidental: el pintor M.F. Husain, cuya fama se sostiene por sí sola, es descrito por la prensa (no solo la occidental, sino la india) como el Picasso indio. Por eso no está de más subrayar algunas diferencias evidentes. Singh (1963:72) expone lo siguiente: “Rabindranath, cuya vida privada era un modelo de recato comparado con la de los románticos ingleses, se ahorró los anticlímaxes emocionales que acosaban a Shelley; pero, dentro de sus propios límites, también mostraba bastante decepción”. Hay en Tagore un sentimiento menos trágico, sobre todo en las primeras épocas, y un tratamiento del amor (neo)platónico desligado de la carnalidad, aunque no de la sensualidad. “Las emociones de Rabindranath, aunque siempre robustas, estaban exentas de morbo hasta un extremo poco usual para un poeta de tanta sensibilidad”, apunta Singh (1963:68). Además, los “elementos alucinógenos” que aparecen en algunos de los poetas románticos tardíos (y posteriores) no eran del gusto de Tagore. Lo expone de otra forma Ayyub (1995:26), quien muy crítico con determinados escritores contemporáneos y nostálgico del romanticismo, comenta:

Los sentimentalistas de épocas previas al menos ejercían algún tipo de control sobre su escritura. Keats, Wordsworth, Rabindranath, Rilke, Dickens, George Eliot, Tolstoy... Ninguno de ellos era insensible al lado oscuro de la creación o lo mantenía en silencio. Baudelaire, Kafka, Faulkner, Norman Mailer, Jean Genet (a quien Sartre dio a conocer al mundo con el título de San Genet) y el mismo Sartre no mantuvieron bajo control su expresión del disgusto o la náusea; cuanto más negro pintaran el negro y cuanto más invisible hicieran el blanco, más fama ganaban como visionarios de la verdad.

Algunos críticos no ocultan su contrariedad ante determinados libros escritos alrededor de la vuelta de esquina del siglo XX en los que Rabindranath hace uso de “una excesiva ornamentación” y de un “ultrarromanticismo” (Ayyub, 1995:57). Pero más allá de estas disquisiciones, de las analogías más o menos superficiales o epidérmicas, se encuentran otras dimensiones más interesantes para el análisis en la confluencia entre Rabindranath y el romanticismo, especialmente en el otoño de su vida poética. Todo el apartado anterior, dedicado al universo panteísta creado por el poeta, puede leerse en clave romántica. Arnaldo (2004:209), aunque desde las coordenadas europeas, ya advierte de que el sentimiento estético del romanticismo puede cobrar “tal énfasis como momento incondicionado de integridad de nuestras disposiciones subjetivas en la contemplación, que se presenta como acto panteísta de la autoconciencia”.

Pese a que no ha sido un ángulo demasiado comentado por la crítica, el polen de las ideas del que hablaba la introducción fue especialmente fecundo al caer de forma parecida sobre la obra de Keats y Tagore. Parecen compartir una sensibilidad, una cosmovisión y una poética. Porque la transición entre el mundo animal y el humano, o entre el mundo onírico y el real tan típico de la obra de Keats, se puede hallar en versión india en algunos de los poemas de Tagore, especialmente los últimos. Decimos versión india porque, tal y como se ha visto en el último apartado, en Rabindranath emerge un panteísmo integrador, mientras que los versos de Keats beben más del ideal romántico de la reunión del ser humano con la naturaleza. Matices al margen, es interesante constatar algo insinuado al contextualizar la modernidad literaria india: el colonialismo británico trajo al subcontinente las ideas victorianas, pero la intelectualidad india no solo absorbió ese poso, sino que se fijó en corrientes más cercanas a su sensibilidad. Es

el caso de Tagore y el romanticismo inglés (Rabindranath no conocía tan bien el alemán): el rumor de fondo entre las ideas upanisádicas o ciertos principios vedánticos y la poesía romántica contribuyeron a ello. Parece un caso claro de convergencia espontánea y no de influencia literaria convencional. Examinémoslo.

### 1.2.1. Tagore quiere ser llamado romántico

Radice (en Tagore, 1995:30) se hace eco de “la pasión y la dignidad” característica de la obra de Rabindranath. También de su sentido del horror ante las atrocidades cometidas por el ser humano (fe de ello dan los poemas y las conferencias que escribió en la antesala de la Segunda Guerra Mundial) y de esa sensación de “aislamiento de un mundo que está gestionado por profesionales”. Se le puede considerar un romántico tardío: un eco periférico del romanticismo, en las afueras del bloque cultural dominante. “Tagore expresó su percepción romántica y religiosa de la forma más profunda en sus canciones: la belleza y la armonía esencial del universo (una armonía y una belleza que nunca podrían ser descritas por la ciencia, pese a su interés en ella) eran mejor transmitidas a través de la música”, opina Radice (ídem). Las canciones (convertidas en poemas en prosa) fueron precisamente la espina dorsal de *Gitanjali* y otros libros que sorprendieron a herederos del romanticismo como Yeats. Rabindranath pasó a ocupar, como decíamos, el trono de un romántico tardío oriental, cuya obra llegó a Europa a principios del siglo XX como un soplo de aire fresco para recordar los orígenes mismos de la poesía. En sentido inverso, él también intimó, sobre todo durante sus primeros años, con el romanticismo europeo, especialmente el inglés pero también el alemán. Ayyub (1995:42) destaca que el pesimismo decimonónico de Byron y la melancolía de la cosmovisión del romanticismo alemán “dejaron huella en la mente del joven Rabindranath”.

Pero aquí no interesa tanto hacer un recorrido por las afinidades más comentadas entre el romanticismo europeo y los poemas o la trayectoria de Tagore, sino destacar algunos detalles comunes que ayuden a avanzar en las ideas expuestas en esta tesis,

encuadrada en la modernidad india. Stunkel (2003:249) cree que “Tagore y los románticos ingleses distinguieron las verdades de la razón de las de la imaginación”. Apuestan, en un esfuerzo hermenéutico, por conectar con el pasado para ampliarlo, revisarlo y actualizarlo (la tradición griega para los románticos; los Upanisad para Tagore). Comparten una “tolerancia por la innovación”, término acuñado por Stunkel, que no riñe con el rigor para establecer un filtro entre lo que es poesía y lo que no. “El arte siguió siendo para ellos una imitación de la realidad que emerge de un sentimiento profundo y de la percepción intuitiva”, resume el autor (ídem). Coinciden en situar a la poesía en el centro significativo de la vida y confían en la aparición de la subjetividad en el lenguaje literario y en la imaginación y la metáfora, sobre todo en los casos de Keats, Coleridge y Wordsworth. Es el último Rabindranath, y no el de *Gitanjali*, el que entra en este territorio en el que la imaginación juega a suplantar a la realidad o se identifica con ella, sin irrumpir en la región solipsista. El tratamiento del amor en Tagore, que ha despertado un gran interés crítico, es tan primordial para interpretar su obra como la cosmovisión aquí desgranada: la intuición de que la poesía es también material epistemológico, algo que se manifiesta en el texto de forma polisémica. “En la poesía del último periodo, Rabindranath alza el previamente mencionado grupo de atmósferas<sup>60</sup> a tal nivel en medida y calidad, sentimiento y sugestión, que debe ser saludado como algo nuevo”, cree Ayyub (1995:96). Quizá no como algo totalmente nuevo, pero sí como una novedad en el panorama poético bengalí e indio; y como una continuación oriental de la escritura romántica de los siglos XVIII y XIX europeos.

Rasgos románticos, de todas formas, se pueden hallar tanto en la década de 1900 y 1910 como en el periodo tagoreano sometido a estudio (1937-1941). Pero lo abordado en el párrafo anterior es de gran trascendencia: también el hecho de que, tal y como ya

---

<sup>60</sup> *Moods*, en el original.

se ha sugerido, Tagore hace un viaje hacia la síntesis expresiva. Ghose (1961:138) elogia sus últimos libros y cree que son “más nobles y honestos” en su admisión de la tragedia, del lado oscuro de la vida, que la “estridente declaración” de su *alter ego* “romántico”, en alusión al de décadas anteriores. Sin ir tan lejos, sí se aprecia una evolución hacia otro estadio de su poesía, apartado de cierta retórica que quizá sería más adecuado definir como pseudorromántica. En lo que nos ocupa, los últimos libros, hay en todo caso un nuevo pronunciamiento, un nuevo viaje hacia coordenadas románticas. Defendemos que el giro lingüístico tagoreano (o simplemente la reflexión sobre el lenguaje y el poder evocador de la palabra), el panteísmo y el movimiento centrífugo de la imaginación y la naturaleza acercan los versos románticos europeos a la niebla tagoreana de la última cosecha lírica.

Un programa relacionado con el romanticismo y muy comentado por la crítica tagoreana es el humanismo. Hace un buen resumen de ello Singh (1963:113), quien resume el pensamiento humanista de Rabindranath de la siguiente forma: “El núcleo de su religión era un fuerte sentimiento hacia la naturaleza, la apreciación del paisaje elevada al nivel de la comprensión espiritual”. Hay en sus poemas una cierta huida del concepto de *maya* o ilusión, uno de los más importantes en la filosofía india, y un abrazo a la materialidad, que “no solo es afirmada sino considerada sagrada no como parte del absoluto indefinible sino como la cara viviente de lo Divino” (ídem). Un panteísmo, dice Singh, no teológico sino poético, anclado en la belleza y la inteligencia de la naturaleza. Otro que destaca este elemento es Radice (en Tagore, 1995:30), para quien el sentimiento de pertenencia a la naturaleza y al ser humano (y en particular a la infancia) de Rabindranath es uno de los pilares de su apasionado humanismo, de la voluntad de cercanía, como quedó demostrado en las aproximadamente dos mil



canciones que compuso, que tenían el objetivo de pertenecer a la gente, de permanecer en el acervo popular.

Kripalani (2008:461) elogia a Rabindranath por permanecer leal a cada una de sus fases, a cada *mood* poético tal y como lo experimentaba y sobre todo por su “sinceridad apasionada”, que le permitió avanzar y cambiar una y otra vez a lo largo de los años. Muchos otros escritos ponen el acento sobre el humanismo y el universalismo de Tagore: se podría escribir una tesis sobre ello a partir de Santiniketan, sus experimentos educativos y sus viajes al extranjero. Aquí estos elementos son pertinentes porque remiten a la capacidad de superación o de perpetuo cuestionamiento de las ideas de Tagore, que fue fundamental para que despegara su poesía última. Lo explica de forma majestuosa el primer jefe de Gobierno de la India independiente, Jawaharlal Nehru:

[A]yudó a traer la armonía entre los ideales de Oriente y Occidente, a ensanchar las bases del nacionalismo indio. Ha sido el internacionalista indio por excelencia, que creyó y trabajó por la cooperación internacional, llevando el mensaje de la India a otros países y trayendo un mensaje de su propio pueblo... Fue un inmenso servicio de Tagore a la India, como el de Gandhi en otro plano, que forzara a la gente de alguna manera a darse cuenta de la estrechez de sus ideas y de hacerles pensar en asuntos más importantes que afectan a la humanidad. Tagore fue el gran humanista de la India (en Tagore, 2004d:29).

Los expertos también se hacen eco de su serenidad, de su proverbial sabiduría, anclada en valores humanistas. Ayyub (1995:131) alaba su “fe en el poder invencible del hombre y en sus posibilidades infinitas”, algo que en su opinión le ayudó a digerir el desasosiego, el malestar lúcido de sus últimos años, presentes en poemas pero también en ensayos y cartas. Ni siquiera una lectura restrictiva de su obra última nos permite despegarnos de la idea de que, tal y como expresa Chatterjee (1996:149), los bengalíes y los indios tienen “el raro privilegio de tener un predecesor cuya integridad y pasión por

el arte eran un espectáculo luminoso para un mundo deshumanizado”. Por encima del manto melancólico de sus últimos años (nunca nihilismo), destaca su infinito entusiasmo y fiebre creativa, que le llevaron a dictar poemas desde la cama con su salud ya muy deteriorada o a pintar unas 2.300 obras entre los 63 y los 80 años.

Es cierto que se puede jugar a buscar valores humanistas más típicos de Occidente que de Oriente en la figura de Tagore. Lo hace Ketaki Kushari Dyson (en Tagore, 2010:37), quien subraya de forma acertada que Rabindranath “fue un gran campeón del individuo. En sus obras de ficción, a menudo describe al individuo solitario, pensante, consciente de sí mismo, alienado del dogmático e ignorante grupo y expuesto a ser perseguido por él”. No admite discusión su creencia en las posibilidades del sujeto (moderno), aunque habría que ver hasta dónde nos lleva la aproximación entre Rabindranath y el individualismo, que tiene muchos contrapesos; sin ir más lejos, en la Universidad que fundó, en las obras (libros de texto de lengua bengalí, ciencia, etcétera) que dedicó a la sociedad o en sus impresiones al visitar países como la extinta Unión Soviética. Pero también sería reduccionista, desde el otro lado, encuadrar su humanismo simplemente en su vocación religiosa, es decir, pensar que su fe en el ser humano emana del hinduismo. Ayyub (1995:91) habla de la “religión humanista” de Rabindranath, en homenaje a dos libros fundamentales para entender la filosofía de Tagore: *La religión del hombre* y *La religión del artista*. Religión es aquí una palabra con una enorme extensión semántica, equiparable a cultura, que nos habla del ámbito natural y sagrado del hombre y del artista. Chunkapura (2008:241) discute en su obra sobre si el humanismo de Rabindranath es de carácter “secular” o “religioso”, con el objetivo de examinar si “en los años finales de su vida perdió la fe en Dios”, algo que “pondría en cuestión la verdad de todo lo que dijo sobre Dios en los 66 años” anteriores

de su vida. En esta tesis se trabaja con otra idea de dios: la presencia divina y visible en todas las cosas, que supura, emerge y lo inunda todo, especialmente en el último Tagore. Si el humanismo de Rabindranath era de carácter “secular” o “religioso”, tal y como intenta averiguar Chunkapura, no es una cuestión pertinente, porque en sus ensayos y poesía la barrera entre lo religioso y lo profano se difumina.

El ensayo *La religión del hombre* (1931), precisamente, nos da muchas pistas sobre cómo se asocia el humanismo de Tagore con el panteísmo y la conciencia lingüística. Nos explica, de forma muy gráfica, cómo esa fe en el hombre habita en un terreno poético, casi lingüístico, centrado en el fenómeno de la expresión. En este caso optamos por no traducir el texto original de Tagore, ya que forma parte de unas conferencias escritas en inglés:

*But the miracle of creation did not stop here in this isolated speck of life launched on a lonely voyage to the Unknown. A multitude of cells were bound together into a larger unit, not through aggregation, but through a marvelous quality of complex inter-relationship maintaining a perfect co-ordination of functions. This is the creative principle of unity, the divine mystery of existence, that baffles all analysis* (Tagore, 2004f:87).

Rabindranath no puede evitar hablar del ser humano como quien habla de astronomía, en un intento de penetración en los misterios de la creación en clave cósmica. Casa todo esto con su poesía última. No es un ensayo aislado, ya que uno que debe leerse como secuela de este texto es *La religión del artista* (publicado en 1936, aunque incluye artículos escritos desde 1924 para conferencias en China y en Bangladesh). Abre Rabindranath este texto con una alusión a Ram Mohun Roy, precisamente uno de los primeros intelectuales de la India que podrían definirse abiertamente como humanistas por su interés pluridisciplinar. Pero el ensayo es en realidad un homenaje a toda la tradición india (Bankim Chandra Chatterji, los Upanisad,

etcétera) y a la occidental (Goethe), en el que da un repaso a “este mundo manufacturado por el hombre” (Tagore, 2004f:696-7) y que achaca el final de todas las grandes civilizaciones a una expresión corrompida de la humanidad, ya sea el parasitismo, la codicia, el exceso de confianza en los recursos materiales, etcétera. Y vuelve a insistir en el ámbito que, para él, constituye la verdadera riqueza del hombre: *“I believe that the visión of Paradise is to be seen in the sunlight and the green of the earth, in the beauty of the human face and the wealth of human life, even in objects that are seemingly insignificant and unprepossessing”*.

Citamos estos dos textos porque sirven prácticamente de prólogo para los últimos libros de poesía de Tagore, a examen en el apartado 1.3. Pero hay otro ensayo muy imbricado con esta cosecha lírica final, porque fue escrito durante sus últimos meses de vida y tiene muchos puntos de contacto con sus versos del momento. Se trata de *Crisis en la civilización* (1941), su testamento ensayístico. Ahí da rienda suelta a toda su desazón por el panorama político internacional y se muestra pesimista sobre el futuro de la cultura universal: la civilización es de nuevo una palabra de gran envergadura semántica que hace referencia a Oriente y Occidente. Pero se muestra especialmente duro con Occidente y subraya su “doloroso sentimiento de desilusión” al descubrir “qué fácilmente aquellos que aceptaron las más altas verdades de la civilización renegaron de ellas con impunidad cuando había implicaciones para su interés nacional”, un comentario velado sobre el inicio de la Segunda Guerra Mundial (Tagore, 2004f:723). Hay momentos en los que parece que el escritor bengalí no tiene consuelo, pero al final siempre encuentra lugar para reivindicar su fe en el ser humano:

*I had at one time believed that the springs of civilization would issue out of the heart of Europe. But today when I am about to quit the world that faith has gone bankrupt altogether.*

*As I look around I see the crumbling ruins of a proud civilization strewn like a vast heap of futility. And yet I shall not commit the grievous sin of losing faith in Man. I would rather look forward to the opening of a new chapter in his history after the cataclysm is over and the atmosphere rendered clean with the spirit of service and sacrifice. Perhaps that dawn will come from this horizon, from the East where the sun rises. A day will come when unvanquished Man will retrace his path of conquest, despite all barriers, to win back his lost human heritage (Tagore, 2004f:726).*

Hasta los últimos días, el credo humanista de Rabindranath permaneció intacto. Todo ello pese al pesimismo que le generó el contexto internacional. O precisamente por ello: el último desasosiego, público y privado, por la catástrofe que se avecinaba en el mundo y por la proximidad de la muerte, no fue una contradicción de su obra anterior, sino un desarrollo natural y una búsqueda poética e intelectual.

### 1.2.2. El legado moderno de Rabindranath

El tránsito de una alegría poética indisimulada a la conciencia de lo terrible que trasluce no solo en los últimos poemas sino en los ensayos que se han citado es uno de los motivos por los que una parte de la crítica cree que Tagore se movió, al final de sus días, hacia la modernidad. Esta no es exactamente la tesis que defendemos aquí, porque en el centro de nuestra discusión está más bien el giro lingüístico tagoreano, pero es un fenómeno ineludible que vamos a tratar en las próximas páginas para intentar situarlo en su contexto. Ayyub (1995:10) dedica buena parte de su libro *Modernism and Tagore* a ello. El académico concluye que la conciencia del mal se hace “más profunda” y presente en la última época. A causa de ello, “la cosmovisión de Rabindranath y su sentido de la existencia han cambiado y madurado fase por fase: de la efusividad romántica y la melancolía a la tranquilidad serena del amor divino”. Desde ahí, según Ayyub, Tagore progresa simultáneamente hacia dos direcciones: el humanismo occidental y un sentido de lo trágico afianzado en “la creación y desintegración de las estrellas, el auge y fin de las civilizaciones”, es decir, hacia un universo panteísta-poético, que es el que a rasgos generales hemos descrito en 1.1.4. Ray (1967:293) recurre a la imagen para comentar que en los últimos poemas “podemos ver la profunda luminosidad de una conciencia que refleja el multicromático resplandor de una gloriosa puesta de sol”. Detecta también Ray en estos últimos versos “los colores de la nostalgia” mezclados con “texturas de la memoria”, a veces fragantes, otras sollozantes por la vileza del hombre o por el mismo sufrimiento del poeta, que se halla a las puertas de la muerte.

Ayyub (1995:93-4) cree que es precisamente la ansiedad del poeta y la decepción que hunde sus raíces en la realidad política o económica las que confieren a algunos de sus poemas mayor capacidad sugestiva y, en fin, mayor “valor estético”. El autor aclara que “Rabindranath no dio la espalda a lo Bueno y lo Bello; más bien, su conciencia se hizo más profunda y madura”. Es innegable que “las coordenadas de sus valores últimos se alteraron. A no ser que uno esté atento a este nuevo marco, la apreciación estética de la poesía última de Rabindranath se verá dificultada”, según el mismo académico. En efecto, la insatisfacción del último Tagore no puede ser reducida al hecho de que el poeta estuviera cerca de la muerte. Tampoco se puede ignorar esta última lírica y centrar la atención académica en el resto de su obra, como se ha tendido a hacer hasta ahora. Estos últimos libros no son un desvarío, sino que dan pistas sobre el poeta bengalí más maduro, que además no nos sorprende con *boutades* o adopta un discurso apocalíptico sino que hace una reflexión en voz alta sobre el mundo que le envuelve e incluso el fenómeno de la creación. En la última década de su vida, la mente de Tagore buscó en el dolor y la conciencia motivos para la poesía, pero no cayó en el escepticismo ni en el nihilismo: de sus versos más tardíos emerge, también, un profundo respeto por el valor de la vida. Nos referimos de forma breve a este debate porque está muy presente en la crítica tagoreana, aunque creemos que cae en un psicologismo difícil de sostener o refutar.

La “penumbra desesperada” de este Tagore la atribuye Ayyub (1995:185) a un conjunto de factores, como la madurez del poeta, la conciencia política y poética, la voluntad de exploración y también el hecho de que fueran sus últimos años de vida. Otros autores se centran de forma algo más obsesiva en esta última circunstancia. Kathleen M. O’Connell (en Tagore, 2004a:XX), por ejemplo, en el prólogo de una

antología de Tagore titulada, de forma significativa, *La muerte de un poeta* (como si los últimos poemas de Tagore fueran, más que un legado o un testamento literario, un relato de la propia muerte), relaciona ese “sentido de la angustia” con la enfermedad. La autora incluso hace un repaso de un ataque al corazón que tuvo en Estados Unidos en 1930 y de cartas que sugerían “cansancio y depresión”. Eso mucho antes de los dos desvanecimientos (en 1937 y 1941, el último de ellos definitivo), causados por la erisipela, que son los que desde un punto de vista biográfico más se pueden asociar con los últimos libros, ya que algunos de sus títulos hacen referencia, de hecho, a la convalecencia. No parece que su historial clínico anterior sea tan relevante para adentrarse en el otoño de su poesía.

Kripalani (2008:499) adopta una visión más general y comenta que “los cambios de humor” son habituales en la poesía de algunos escritores. Pero este biógrafo de Rabindranath constata que, durante sus últimos meses, cada vez más angustiosos, los cambios de humor eran mucho más abruptos e iban “de la euforia a la depresión, de la fe al cuestionamiento, de la ternura a la indiferencia”. Y cada una de estas fases, cada uno de estos movimientos del humor, era expresada en los poemas “con completa sinceridad”, a menudo con un gran sentido de la belleza y sin ornamentos ni elementos superfluos, en opinión de este autor. Emane o no de sus circunstancias personales, sí que es cierto que los últimos poemas hacen gala de una tensión que ya se ha ido desgranando a lo largo de estas páginas y que tiene muchas manifestaciones: la de la fe frente a la duda, el optimismo frente al pesimismo, etcétera. Sin ánimo de quitar hierro al siempre primordial fondo biográfico, preferimos concentrarnos en el estudio literario y atribuir la parte más significativa de esta evolución a su madurez poética: es posible que



algunos de los aspectos que se resaltan en estos últimos versos (el dolor, la muerte, etcétera) ya se hallaran antes presentes pero que no se destacaran.

Ray (1967:266) habla, en particular en alusión a *Prantik*, de las consecuencias estéticas de la “oscilación” entre una tranquilidad que parece sugerir que nada puede ser sacudido y la “igualmente profunda molestia causada por los eventos contemporáneos”. Da en el clavo este experto sobre los motivos de la nueva cualidad de la poesía de Tagore, fruto de un conflicto, de una tensión no escondida sino visible, que supura y que remite de nuevo al giro lingüístico.

Aquella armonía serena y contemplativa, la aspiración segura a la vida eterna y la luz que da tal resplandor a sus últimos días es, una y otra vez, destrozada por las reacciones convulsas y angustiadas causadas por el brutal sistema de hierro, que cierra su puño sobre el mundo más y más fuerte a medida que la vida del poeta se acerca a su final (Ray, 1967:266).

Esa red de emociones en Tagore (la enfermedad, su desilusión por la deriva del mundo, su reflexión sobre los límites expresivos del lenguaje literario) parece, en todo caso, conducir sus versos hacia otra dimensión, la de “una belleza terrible”, según Ghose (1961:16), que usa las mismas palabras del poema *Easter, 1916* de Yeats, aunque sin citarlo. La poesía tagoreana experimenta cambios “sutiles y repentinos”, pequeñas variaciones, vaivenes. Pero pese a explorar las esquinas de la emotividad, todo transcurre dentro de un control lingüístico, producto de la madurez del poeta. Ghose (1961:149) dice que “la energía de la desesperación” en libros de poemas como el de *Rogsayay* está “al nivel de las grandes tragedias”. Y, sin embargo, Rabindranath tiende a rebajar esta exuberancia emocional al final de sus poemas: apuesta por el claroscuro, por el matiz, por sentimientos mixtos. Es cierto, no obstante, que tomados en su conjunto se pueden advertir con más claridad en los poemas la angustia o la reflexión

sobre “los poderes de la oscuridad” (Ghose, 1961:193) que temas más típicos de su obra primera como el amor y la devoción por dioses e ídolos.

El mismo autor concluye (Ghose, 1961:84 y siguientes) que algunos de los pasajes más memorables de libros como *Prantik* se deben a una ausencia de miedo a contradecirse. Y, sin embargo, “nada esencial de su inspiración se ha perdido” respecto a épocas anteriores. “Tagore posee una proverbial capacidad de modificarse a sí mismo y no nos sorprendemos al encontrarlo, en sus últimos años, tratando con vastas y comprimidas generalizaciones sobre el objetivo y el propósito de la vida”, observa el experto. Pero es precisamente esta energía que emana de la tensión intelectual, esta sinceridad, este reconocimiento de la adversidad lo que hace más interesante su poesía última y lo que la hace entrar en un nuevo ámbito. Hay una unidad semántica en esta tensión desde *Prantik* hasta *Sesh Lekha* (1937-1941), que es nuestro periodo de interés.

En esta *anticatarsis*, el poeta revela su pensamiento con toda honestidad, balancea sus versos entre la luz y la oscuridad. Pero incluso en el Tagore más angustiado, incluso cuando admite la derrota o estar cerca de la muerte, encontramos una “extraña dignidad” (Ghose, 1961:169) en sus versos. Es difícil de explicar, pero este último viaje, menos retórico que los anteriores, se fundamenta en “una comunicación de la penumbra del misterio inasible” (Ghose, 1961:184), que supone un broche de oro a la larga carrera lírica de Rabindranath. No hay notas discordantes sino un “éxtasis contenido”, en palabras de este autor. Son los versos finales de uno de los iconos de la literatura iniversal y merecen ser analizados más allá de las circunstancias biográficas. ¿Qué últimas obras de otros escritores no tienen alguna huella de la cercanía de la muerte? Lo que aquí se defiende es que los últimos libros transmiten, más allá de detalles psicológicos, una rapsodia mental, una reflexión madura sobre el acto

poético y un buceo por el ser humano y el universo cuya profundidad no tiene parangón en su obra previa.

### 1.2.3. Tagore, en la encrucijada de la modernidad

Precisamente estos chispazos, esta continuidad del proverbial optimismo tagoreano incluso en la etapa que se supone dominada por la negatividad, es uno de los motivos por los que algunos críticos lo apartan de la modernidad literaria, que asocian sobre todo a escritores occidentales. “Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Gottfried Benn, André Breton, Samuel Beckett, Jean Genet, Allen Ginsberg... El mundo de esta poesía está lejos de la poesía de Rabindranath”, sostiene Ayyub (1995:18). El crítico va más allá y cree que los escritores bengalíes de la segunda mitad del siglo XX sí que heredaron un “sentido de la maldad” típico de lo que en su opinión constituye la poesía de esta época, pero sus referentes no fueron nunca Tagore sino otros como Sudhindranath Datta, Buddhadeva Basu (traductor bengalí de Baudelaire) o el fabuloso Jibanananda Das. Pero el problema es que “las características que se hallaban con una expresión matizada y controlada en los mayores, se convirtió en estridente y desbocada en la prosa y la poesía de estos jóvenes escritores”, es decir, de los postagoreanos. Lo que interesa subrayar aquí es que Ayyub, acertadamente, sitúa los predecesores de estas nuevas generaciones (que pronto entran en la posmodernidad) en un territorio que conecta con el malditismo, y no en Tagore, que parece un eslabón perdido. Lo que no se puede compartir con el académico es su intento de ensalzar a Rabindranath y enterrar a escritores como Baudelaire, ineludibles para explicar la evolución de la poesía occidental. “Mientras que el amor de Rabindranath por el mundo era una expresión de su completa e intachable salud poética y mental, [*Le*] *Spleen* [*de Paris*] de Baudelaire puede ser visto como una expresión de una mente enferma” (Ayyub, 1995:23).

Incluimos esta cita para contextualizar las ideas de Ayyub. La diferencia entre lo que él llama “los modernos” y escritores como Tagore reside en su relación con el sufrimiento y el dolor. Los llamados modernos, siempre para Ayyub (en alusión a escritores como Baudelaire o, en Bengala, el mismo Sudhindranath Datta), “reconocen este hecho con enorme resentimiento y desagrado: el reconocimiento de Tagore es de una naturaleza más pacífica” (Ayyub, 1995:143). Parece como si el experto estuviera sugiriendo que, al no caer en la “exageración del mal”, Rabindranath está anclado en otra época y no participa del espíritu de su tiempo (el del simbolismo, el de las vanguardias europeas, pero también el de la llamada Generación Hambrienta de Bengala). ¿Es así?

Todo lo contrario. En primer lugar, porque el de Ayyub es un marco reduccionista. Pero también porque en la evolución de Tagore vemos que siempre mantuvo su gusto por los románticos ingleses pero también por coetáneos como Yeats, Eliot u otros. Y eso es la espuma: Rabindranath, como tantos otros escritores, no admitió abiertamente la afinidad con otros autores que, sin embargo, se adivina en parte de su obra. Tal y como comenta Chatterjee (1996:51), “[p]ese a la agria animadversión de Tagore por las *modas*<sup>61</sup> literarias modernas –que tiene razones temperamentales y quizá también psicológicas–, no pudo ignorar el movimiento por completo”. Conviene en ello Ray (1967:312), quien matiza que a veces, en su obra, “el poeta se ríe de sí mismo y otras veces de la locura y la extravagancia de la poesía moderna”. Por ejemplo, en *Sesher Kobita* (1929), quizá su novela más experimental, los personajes hablan en términos despectivos del mismo Tagore: es una censura encubierta, qué duda cabe, de la prepotencia juvenil o del convencimiento de las nuevas generaciones de que el camino literario a seguir es el marcado por ellos, pero es también una forma de aceptar las

---

<sup>61</sup> La cursiva es de Chatterjee.

críticas, de reírse de él mismo y de su imagen. Uno de los personajes (Tagore, 2009:148) recita un poema de Tagore durante la novela, a lo que otro le responde, con retranca, que ese es el “lenguaje del corazón”. Rabindranath aparece, en una de sus obras, como un vetusto símbolo de la literatura canónica. Él mismo sabía que debía moverse. Chatterjee (1996:54) explica la sorpresa que causó esta novela, por su “lenguaje coloquial rítmico, su vivo diálogo, la novedad de la historia, la inteligencia y la urbanidad del héroe [precisamente el que critica a Tagore], la elegancia y la gracia de la heroína”. Fue un libro que, pese a no estar entre lo mejor de su obra, llamó la atención de los “lectores inteligentes” y silenció a los detractores. Es curioso o sintomático, como subraya el mismo autor, que justo cuando Rabindranath lanza diatribas contra los escritores que él llama “modernos” (a finales de la década de 1920), su obra empieza a alejarse de coordenadas más tradicionales y contrae deudas con algunos de ellos.

Que cierta evolución en el gusto contemporáneo no fuera de su agrado no significa que Tagore viviera ajeno a su tiempo. Su poesía última es de hecho un reflejo de la voluntad de revisar su obra; su pintura, como veremos, habla de un inquieto intelectual que, angustiado por el agotamiento de las formas de expresión, buscaba nuevas vías y procedimientos; nunca tuvo miedo a traspasar determinadas barreras. Pero sí que es cierto que el nihilismo o el existencialismo extraviado están fuera de sus coordenadas poéticas. En el ya citado ensayo *Poesía moderna (Adhunik Kabya)*, de 1932, Tagore lanza duras críticas contra “los modernos” pero deja ideas interesantes para interpretar su obra última. Primero se queja de que, ya por aquel entonces, los límites de lo moderno eran difusos. Compara la literatura con un río y dice que, cuando este cambia de curso, se puede hablar de un movimiento hacia “lo moderno”. “Esa

modernidad no es sobre periodos, sino sobre el temperamento”, escribe (Tagore, 2001a:280 y siguientes). Y entonces se queja de que la poesía inglesa que había conocido, la de Wordsworth, Coleridge, Shelley o Keats, ha cambiado de rumbo: no la reconoce. Rabindranath admite que “la marca de la modernidad” es la libertad del temperamento individual. Curiosamente, para ilustrar ello se refiere a la poesía de Keats. Es decir, Tagore aprueba el tono íntimo de la poesía romántica: lo que rechaza bajo la etiqueta de “moderno” es “ese temperamento iconoclasta, personal” cada vez más aceptado en la literatura. Es lo que él llama “una era particular de la modernidad”, guiada por la “moda” y la intrascendencia: una tendencia que no se atreve a nombrar de otra forma, pero que nos remite de forma inevitable a valores ligados a la posmodernidad. Es una era en la que “no hay paciencia ni tiempo”, en la que “la subsistencia es más importante que el tiempo” y la métrica o la dicción amenazan con pasar a la historia. Para hablar del espíritu de esta nueva época, Tagore pone un ejemplo: un poeta que escoge hablar, en un verso, de “la rana y Apolo” de forma arbitraria. Rabindranath cuestiona la necesidad estética de la rana y dice que hay una pretensión, un esfuerzo por incluir un elemento que no funciona en el contexto: la rutina poética dicta que el lugar de la rana lo podría haber ocupado, por ejemplo, el mar. Esta fragmentación, o más bien dislocación, nos remite de nuevo a ciertas formas de experimentalismo o de dinamitación del sentido.

Pero poco a poco el poeta parece concretar sus ideas. “Algunos confunden la agresividad y el berrido iconoclasta con la modernidad” (Tagore, 2001a:288). Lo que él censura es la deriva de la literatura durante esos años: hay una crítica velada al grupo *Parichay*, los nuevos escritores progresistas bengalíes, una incomodidad por los atavismos en los que, en su opinión, están cayendo. Se enfrenta Rabindranath a lo

pasajero y lo opone de inmediato a la “pura modernidad” o a “lo moderno perdurable”, que se puede encontrar incluso en el poeta chino Li Po y que consiste, entre otras cosas, en una visión integral de la vida.

Es un Rabindranath atrapado en un verdadero conflicto: critica ciertas capas de lo contemporáneo, las modas pasajeras, pero en ocasiones da respuesta a ellas (como en *Sesher Kobita*) y muestra una evolución palpable en sus ideas estéticas y literarias, además de un cambio en su poesía, que es lo que se analiza aquí. Porque pese a sus críticas a algunos coetáneos, Rabindranath tradujo algunos de los autores del *modernism*, como Eliot. Chatterjee (1996:172) explica el conflicto: Rabindranath escribe numerosas críticas literarias y demuestra su inteligencia a la hora de analizarlas, pero “su corazón está en otro sitio”. Hay un vaivén, una ambigüedad, una reticencia. “[E]l hecho de que camine entre dos mundos da a su poesía una ternura especial”, considera este autor. Tiene Tagore una querencia intrínseca por los Upanisad, por autores bengalíes como Ram Mohun Roy (aunque más como referente intelectual que literario); en el ámbito occidental, por el romanticismo inglés y por ciertos autores que puede argumentarse que siguieron esa tradición, en particular en el marco laxo del *modernism*. Pero hay una duda porque su mente responde a todo lo que le rodea: no le es posible aislarse de su contexto. Su obra última puede leerse como un intento de dar respuesta al nuevo panorama literario, como una voluntad de cambio dentro de la tradición. Alejado de la extravagancia, señala rutas que otros han ignorado y que solo sorprenden si se miran detenidamente, pero sería temerario tachar a Rabindranath de conservador en términos literarios, ya que innovó en casi todos los campos. Todo ello hace que, desde una perspectiva histórica y literaria, Tagore pueda ser visto ahora como “un poeta de transición”, en palabras de Chatterjee (1996:173): quizá entre la



modernidad y los *modernismos*. No porque su obra no sea permanente, sino porque parece que sus poemas (sobre todo los últimos) estén siempre en el umbral, en la antesala del cambio, en un terreno intermedio entre la experimentación y la tradición. Algo no tan diferente sucede con su pintura, aspecto tratado en el capítulo segundo.

Cuando en este trabajo hablamos de Tagore como un poeta moderno, nos referimos al marco que hemos presentado en el capítulo anterior: el de la India colonial y preindependiente, con todas las características literarias expuestas. Hay, por supuesto, un trasvase a Occidente, una comunicación directa e indirecta, que de hecho es uno de los elementos fundamentales de la modernidad india. Ketaki Kushari Dyson (en Tagore, 2010:27) parte del mismo supuesto cuando define a Tagore como “el mayor poeta moderno de la India y el más brillante genio creativo del Renacimiento indio”, que nosotros hemos llamado Renacimiento bengalí. Desarrolla su obra Rabindranath desde el auge del colonialismo británico hasta prácticamente su extinción: ello es circunstancial pero también simbólico. Podría haberse mantenido en el gusto *bhakti* durante toda su vida, pero su obra es un testamento de los cambios que sacudieron a la India durante aquellos años. También de caminos insinuados y que el subcontinente rehusó o no pudo seguir. En ocasiones parece que Tagore intentó ser todo. “[E]ra un romántico, era un moderno, era humano”, comenta Radice (en Tagore, 1995:32). Incluso es reseñable su contribución a la evolución de la crítica literaria india. Opina sobre ello Sisir Kumar Das (en Tagore, 2001a:1):

El sitio de Rabindranath Thakur o Tagore como crítico se ha visto parcialmente eclipsado por su fama como escritor creativo. Pero es sin duda uno de los fundadores de la crítica moderna bengalí y está entre los más intuitivos críticos de la lengua, si no el mejor. Su corpus de ensayos críticos es considerable: más de cien ensayos de diversa extensión.

Fue pionero en muchos más ámbitos: aquí solo nos hemos referido a uno algo olvidado y que añade importancia a lo que hemos expuesto sobre su conciencia lingüística. Esta cara multifacética, casi renacentista, de Rabindranath hace más difícil encasillar sus versos en determinados movimientos o épocas. Pero lo que no se puede poner en duda es que en sus últimos años da una nueva pirueta, entra en una nueva dimensión cuyo análisis es complicado debido a las características de la obra anterior. O quizá no: puede que esto evite la simplificación e invite a una lectura más rica, conflictiva, intertextual y abierta del conjunto de su obra. Kathleen M. O'Connell cree (en Tagore, 2004a:IX) que es en la década de 1930 cuando Tagore “renació como un *poeta moderno*,<sup>62</sup> liberándose de lo lírico y lo romántico”. Lo que se argumenta aquí es diferente: efectivamente, en esos años hay un cambio perceptible, pero tiene sus fundamentos en los años anteriores. No se libera de lo lírico y lo romántico; penetra en ello. Ketaki Kushari Dyson atribuye, de forma acertada, la tendencia a intentar embalsamar la obra de Tagore a que el poeta indio era “demasiado entero, no lo suficientemente agrietado o fragmentado, no enamorado de la enfermedad o el desconsuelo” (en Tagore, 2010:38). Sus versos no son lo suficientemente grotescos y tienen un respeto por la belleza clásica demasiado pronunciado: es eso lo que impide a algunos situarlo en la órbita moderna. “Tagore tiene más afiliaciones con la razón y el orden (y la decencia) que con el caos de los sueños, el vodevil de las sensibilidades descompuestas”, comenta Ghose (1961:134). Su obra es la metáfora perfecta de la modernidad india, con todas sus contradicciones, aventuras y dudas: hace gala de una experimentación valiente pero también resucita la tradición filosófica y literaria del subcontinente.

---

<sup>62</sup> La cursiva es de la autora.

Tagore fue pionero en muchos ámbitos, entre ellos, por supuesto, el de la poesía. Criticó la vanguardia pero estuvo en la vanguardia. Obras como *Sesher Kobita*, a la que ya nos hemos referido, dan muestra de que quizá fue Tagore uno de los primeros postagoreanos: el mismo Rabindranath fue uno de los primeros en censurar o minar los fundamentos de una estética que él mismo había construido. Más que minar, renueva sus materiales. “Lo cierto es que Tagore está por delante de nosotros; de alguna forma, está por delante de sí mismo”, sintetiza de forma brillante Ghose (1961:19). Se desdobra Rabindranath, discute consigo mismo: despliega una arrolladora personalidad poética, pero bajo su apariencia granítica se esconden numerosas dudas y vaivenes, una voluntad de abrazarlo todo, de llegar a todas las esquinas. De alguna forma, en sus últimos poemas escribe contra sí mismo o, mejor dicho, contra la idea imperante de sí mismo. Esto se sustenta en un corpus extenso: el que ofrecen los libros de poemas que van de 1937 a 1941. “Desde el punto de vista poético, el juego de Tagore con contraluces es más interesante que los logros limitados de un adorador unilateral de la Luz”, resume Ghose (1961:88).

Hay algunos aspectos concretos en los que es interesante analizar la postura de Tagore respecto al binomio modernidad-tradición. Aparecen con frecuencia, por ejemplo, alusiones al maquinismo, al cambio tecnológico, tan recurrentes en movimientos como el futurismo. Pero la visión de Rabindranath es abiertamente crítica, en la línea de otros escritores europeos opuestos al sometimiento de la naturaleza por parte del hombre. En especial a partir de *Nabajatak*, se observa “una nueva perspectiva y actitud” en Rabindranath. “Incluso los objetos y asuntos tecnológicos ahora entran en la imaginación del autor: los raíles del tren, el aeroplano, la radio. Las imágenes que pueblan la mente del poeta son modernas”, comenta Ray (1967:316). El avión es un

monstruo de la civilización moderna, que amenaza con destruir la armonía del hombre, frente al pájaro, uno de los centros simbólicos de su obra. Expone Rabindranath “el conflicto básico, o contraste, entre los pájaros y los nuevos y no auspiciosos pájaros-máquina”, en palabras de Ghose (1961:125). Los avances científicos hacen sufrir al hombre, son una metáfora de la deshumanización. Rabindranath tira sus dardos contra las máquinas y cualquier forma de cultura de masas. ¿Hay quizá, de forma paralela, una fascinación? El mismo académico subraya la paradoja de que Tagore está usando de forma consciente y repetida esa imaginería, asociada a la tecnología, en sus últimos poemas (Ghose, 1961:130). Ello introduce un matiz crítico y moderno en sus versos, una conciencia de su tiempo, pero también una extraña sensación estética, porque nuevos aparatos se mezclan con la natural tendencia de Rabindranath hacia una belleza esencializada. En un mismo poema, escrito en 1939 (Tagore, 2004c:337) Rabindranath escribe sobre un gramófono, un taxi, saris y el río Ganges. Sus versos son, cada vez más, un fresco de un mundo en conflicto, de una India tradicional sacudida por el cambio.

Pero en la cosecha última del poeta bengalí también se advierte otro efecto literario de la modernidad india clave para entender la primera mitad del siglo XX del subcontinente: la mirada de los escritores de la región no ya a Occidente (Shakespeare fue tremendamente popular en el siglo XIX indio) sino a los autores del momento y a las vanguardias. En Tagore, una de las voces coetáneas más presentes es la de Eliot. Pero aparece, más que en el discurso, en algunas imágenes, en algunos destellos. Por ejemplo, en un poema de *Sanai* en el que Tagore escribe: “*I have to go. The day hangs like a lame leg, bandaged*” (en Ghose, 1961:141). Una imagen que puede remitirnos a Eliot pero también, sin duda, a Jibanananda Das en el panorama indio y bengalí: algo

que no habría escrito nunca décadas atrás. Este tipo de imágenes, que exploran la desintegración de la confianza en la relación limpia y absoluta entre significante y significado, se insertan en un mundo poético elegante y comprimido, todavía con mucha presencia de nociones abstractas. Hay una aparición, además, de procedimientos típicos de la literatura occidental de la primera mitad del siglo XX, como el flujo de la conciencia y la escritura automática. Más que una aparición, una sugerencia de ellos, porque no se puede hablar de una aplicación total de estos procedimientos. Estas pistas confluyen en una concatenación de sueños, de conciencia luminosa, que nos reenvía al surrealismo e incluso, en las fases más meditativas o contemplativas, a la llamada poesía del silencio. Surrealismo y extrañeza emergen en un poema del libro *Akashpradip* en el que antes de que el escritor entable una conversación entrañable con una pequeña (probablemente su sobrina), observa la mirada impávida de un pavo real y reflexiona sobre el significado que las letras tienen para el animal: ninguno. “*His indifferent gaze / Pays no heed at all to my labour of writing. / He would have, had the letters on the page been worms: / Then he would not have found the poet contemptible*” (Tagore, 2004c:334). Debemos imaginar el alfabeto bengalí para que la hermosa metáfora adquiriera su potencia: en efecto, esas curvas de la letra bengalí, más pronunciadas que las del alfabeto devanagari (el del hindi y el sánscrito, que tiene más palos), parecen evocar el movimiento de gusanos, parecen (re)crearse. Alexandre, por ejemplo, habría estado cómodo con la lectura de este poema. Pero de alguna forma es difícil detenerse en la plasticidad de la imagen, porque aparece en un discurso de extrañeza, significado y silencio que dicta el ritmo de este poema.

En parte por todo lo expuesto y por la tormenta creativa de Tagore durante sus últimos años (tanto en pintura como en poesía), Kathleen M. O’Connell traza

paralelismos entre Rabindranath y conocidos escritores y artistas occidentales como Picasso, Hemingway, Jung, Yeats o, incluso, el cineasta Ingmar Bergman (en Tagore, 2004a:XV), aunque la analogía con este último la sitúa la académica más bien en el terreno de la reflexión y personificación de la muerte. ¿Tiene algo que ver *El séptimo sello* con libros de poemas como *Prantik*? O'Connell no está sola: Radice, el traductor al inglés más conocido de Rabindranath, se refiere a nombres parecidos (Joyce, Pound, Stravinsky, Picasso) y los compara con Tagore. Pero concluye que existe una gran diferencia: los citados intelectuales construyeron su obra a partir del romanticismo y a la misma vez “intentaron romperlo” (en Tagore, 1995:33). “Tagore, sin embargo, llevó el romanticismo intacto al mundo moderno”. Es discutible generalizar de tal forma con la obra poética de Pound o plástica de Picasso, pero al margen de disquisiciones, Radice parece tentado (aunque nunca lo dice) a proclamar que Rabindranath es el último romántico de la literatura universal. Se sostenga o no esta idea, sí que ofrece muchas posibilidades para el análisis, para un ejercicio generoso de literatura comparada anclado en la intertextualidad, gracias al cual se podría considerar a Rabindranath no como un romántico europeo tardío que viene de Oriente sino como la culminación periférica del romanticismo occidental. Esta cadena parece sugerir, de alguna forma, que la pista de Tagore se puede empezar a seguir desde el marco occidental, es decir, que dejando a un lado las evidentes diferencias psicológicas, biográficas y lingüísticas, parte de su obra tendría correlatos textuales en la primera mitad del siglo XX europeo. Ya en el prólogo de *Gitanjali*, una obra lejos del surrealismo o de las vanguardias, Yeats<sup>63</sup> advierte:

*A whole people, a whole civilization, immeasurably strange to us, seems to have been taken up into this imagination; and yet we are not moved because of its strangeness, but because we have met our own image, as though we had walked in Rossetti's willow*

---

<sup>63</sup> Mantenemos el texto en inglés, dado que es el histórico prólogo de Yeats a *Gitanjali*.

*wood, or heard, perhaps for the first time in literature, our voice as in a dream* (en Tagore, 2004d:40).

Escucha Yeats en los poemas de Tagore “nuestra voz como en un sueño”. La de Occidente. A Sisir Kumar Das (en Tagore, 2004d:30) este prólogo le parece un pronunciamiento vital en la historia de la recepción indoeuropea. Y es que, tal y como recuerda el mismo académico, Rabindranath entró en Europa no a través de los orientalistas, volcados en la historia de la religión, las escrituras sagradas y el sánscrito, sino a través de “escritores creativos que tenían interés e información sobre la India moderna”, como el propio Yeats. Hay un circuito cultural de grandes dimensiones alrededor de Tagore, porque es uno de los grandes puentes entre la civilización occidental y la india. En eso fue también un visionario, un hombre moderno, porque contribuyó al entendimiento universal, al intercambio literario, en un momento en el que ya empezaba a despegar lo que, décadas después, recibió la etiqueta de globalización, con un aroma mucho más económico que cultural o social. Él mismo admite tener un conflicto. “Mi naturaleza pacífica india está continuamente bajo ataque de la inquietud europea...”, escribe en una carta (en Ayyub, 1995:47). De alguna forma, él también se siente parte del itinerario literario occidental o, más bien, universal. El ya mencionado uso de la palabra civilización, en alusión a la cultura global, en el ensayo *Crisis en la civilización*, da fe de ello. Él se sabe en el centro y viaja en su obra no hacia una síntesis sino hacia un intento hermenéutico de acercar dos mundos que siente como suyos. Lo explica muy bien Subramanyan (1989:129): “Una especie de plan razonado para arbitrar el encuentro (...) entre las fuerzas de la tradición y las fuerzas del cambio,

entre Oriente y Occidente, o entre la Casa y el Mundo,<sup>64</sup> maduró en él a lo largo de los años”.

Por todo ello, es fácil buscar analogías, o simplemente unir, comprobar cómo se relacionan, los versos de Tagore con los del primer Yeats, con el “simbolismo esotérico” de Pound, con la “poesía de la duda y la inquietud” de Eliot o en la órbita de Von Hofmannsthal (recordemos: uno de los primeros en incidir de forma activa en la crisis de la palabra), Rilke, Verlaine o Valery (Aronson, 1978:79). Este crítico cree que Rabindranath habló el lenguaje de la sensibilidad de Strindberg, Turgenev o D’Annunzio. Unas analogías son más certeras que otras, pero compartimos con Aronson la idea de que los prejuicios occidentales, pendientes de la nota india más que de la interpretación de la poesía, evitaron que Rabindranath pudiera ser mejor asimilado en la savia literaria occidental como un nombre fundamental de Oriente que también tenía cosas que decir sobre otra civilización.

Dos apuntes para cerrar este apartado. Pareciera que solo podemos buscar afinidades de Tagore con escritores occidentales del siglo XX siempre que salvaguardemos el temperamento, por decirlo de alguna manera, más clásico (o indio, diría alguien atento a la nacionalidad de Rabindranath) del poeta bengalí. Pero hay detalles, chispazos que apuntan no solo a una comprensión del panorama literario sino a ideas que son más propias de la posmodernidad o, de forma más genérica, a la segunda mitad del siglo XX. O incluso a escritores visionarios, como Fernando Pessoa. En varios poemas, como en el número 9 de *Arogya*, el poeta está en actitud contemplativa, “observando la actuación de la vida”. Hay en la obra última de Tagore un alejamiento, una observación de la vida como si fuera una obra dramática, y también una extrañeza,

---

<sup>64</sup> Subramanyan parafrasea el título de una novela de Tagore, *La casa y el mundo*.



una alienación profunda. Otro claro ejemplo es el del ya mencionado poema en el que Rabindranath observa a un pavo real (Tagore, 2004c:334), un texto lleno de extrañeza y de ternura que remite a escenarios teóricos y prácticas poéticas en la periferia del canon indio.

Otro detalle a comentar es el de la autoría. Dice Stunkel (2003:253) que Rabindranath “se habría alarmado ante los recientes modos de crítica que privan a los trabajos y a los autores de autonomía e integridad, esa crítica que se ha proclamado triunfadora por encima de la literatura”. Carga sus tintas contra el “todo vale” que nace del principio de que las obras literarias son “inescrutables”. Entendemos que Stunkel hace esta crítica desde una postura radicalmente contraria a la deconstrucción y/o a principios ligados a la posmodernidad. Es verdad que Tagore creía en la integridad y la autonomía de la obra de arte y que la posmodernidad postula un desvanecimiento del autor como centro de gravedad de los estudios literarios. Pero habría mucho que discutir sobre Tagore y el tema de la autoría. Es indudable que escribe desde una voluntad canónica, consciente de su inmediata trascendencia en la historia literaria india (e incluso universal). Pero, por ejemplo, no firma algunos de sus poemas ni tiene un cuidado especial a la hora de publicar: casi todo lo que escribía, veía la luz. Incluso muchas de sus pinturas, que producía a una gran velocidad, no están firmadas. Rabindranath esboza una crítica de la visión dominante del arte. Los materiales que usa para pintar y su aire improvisado son una declaración de intenciones; quizá parte de otro giro lingüístico, en el que el valor semántico recae también sobre el material pictórico. Tagore, además, creía en la democratización del arte: no se oponía a la reproducción y republicación de sus libros, sino todo lo contrario. Tenían precios muy asequibles

porque Rabindranath creía que el libro debía llegar a todos los hogares: no parecía muy atento a la explotación de los derechos de autor.

### **1.3. Mar final: los últimos libros (1937-1941)**

En 1937, la fecha en la que empiezan a aparecer los libros sometidos a análisis, Tagore tenía 76 años. Ya se ha propuesto un marco para entender en qué circunstancias literarias e históricas desarrolló toda su obra el escritor indio. Ahora hay que examinar los precedentes históricos y sobre todo literarios y textuales para adentrarse en este último suspiro, esta fase de su obra que ha recibido tan poca atención crítica.

No se ha puesto demasiado hincapié hasta ahora en algo importante para entender la naturaleza de los últimos poemas: Tagore se fijó en los románticos ingleses o, en el contexto bengalí, en Ram Mohun Roy, Michael Madhusadan Datta o Bankim Chandra Chatterji. El primero fue sobre todo un intelectual dedicado a la remoción del pensamiento indio, a normalizar el contacto con Occidente; el segundo hizo una gran contribución al importar el soneto a la lengua bengalí pero su fórmula de poesía épica no se podía estirar más, y el último era un excelente novelista. A lo largo de su vida, y los últimos años no son una excepción sino quizá un caso aún más claro, Tagore “fue prácticamente un pionero en el ámbito poético” indio y bengalí (Chatterjee, 1996:146). “No tuvo ante sí una tradición viva que pudiera estimular o nutrir su formación en cuanto a gusto y estilo”, amplía este autor. Él es la cabeza visible del despegue de la modernidad literaria india, por un lado, y del establecimiento del bengalí como una lengua potente en el género lírico. A la luz de ello, quizá aún sean más injustas las críticas a su fase más religiosa o devocional, inspirada en la poesía medieval, uno de los referentes literarios más evidentes para un escritor del siglo XIX y principios del XX. Pero, a medida que pasan los años, aparecen seguidores y detractores, escritores

jóvenes, revistas de poesía o traducciones de autores extranjeros. Ya no hay necesidad de repetir las mismas fórmulas y Rabindranath siente que debe cambiar algo. La carrera poética de Rabindranath, tal y como subraya Chatterjee (1996:147) “es una historia en continuo desarrollo; su constante experimentación transita a través de rutas incontables”. Con la añadidura de que, a partir de 1913, cuando ganó el Premio Nobel, lo que escribía se convertía inmediatamente en canónico: recaía sobre sus hombros una enorme responsabilidad. Todo ello en un contexto ya detallado: el de un cierto desarraigo y una crisis de identidad por la entrada política (y cultural) de Occidente en la India (y Bengala), en particular a través del colonialismo inglés. Escribió novelas contra el nacionalismo indio y conferencias contra el militarismo estadounidense o japonés; apostó por los poemas en prosa y, más adelante, por el verso libre. Tagore no es ajeno al contexto (histórico y literario) en el que vive: toma decisiones y se pronuncia en un sentido u otro. En su poesía última había un mensaje que se intentará descifrar a lo largo de estas páginas: el de hacia dónde debía moverse el siglo XX indio.

### 1.3.1. Las corrientes postagoreanas

Lo explicado sobre la novela *Sesher Kobita* sirve para entender el momento en el que está inmerso Tagore durante sus últimos años. Es criticado a menudo en las revistas literarias, un canal de comunicación literaria sobre el cual pivotará el diálogo intelectual de la primera mitad del siglo XX; Rabindranath responde a sus detractores. En esta ocasión, *Sesher Kobita* supone una bofetada para los críticos que se despachaban contra el gusto tagoreano en estas publicaciones. Los nuevos escritores bengalíes, más volcados en el experimentalismo, como Bishnu Dey y Sudhindranath Datta, “prefirieron la fragmentación y las discontinuidades de la vida moderna a su prosa [la de Tagore] olímpica y cargada de emoción” (Mitter, 2007:76). De alguna forma, la obra última de Rabindranath puede entenderse como un ejercicio de recepción y reacción a las nuevas generaciones bengalíes, muy apegadas a las corrientes literarias de Occidente y que apuestan por experimentar y acelerar. Tagore tiene la sensación de que las cosas van demasiado deprisa en el terreno literario, de que la literatura india y en particular la bengalí necesitaban un tiempo para asimilar el cambio: como en tantas otras cosas en el subcontinente, el puente entre el mundo medieval y el posmoderno es mucho más corto que en Occidente.

Jibanananda Das, Manik Bandyopadhyaya, Buddhadeva Basu, Amiya Chakravarty o Bibhuti Bhushan Bandyopadhyay son algunos de los escritores bengalíes más significativos del siglo XX. Los dos últimos, más íntimos y menos influidos por Occidente; el resto, lanzado hacia la época postagoreana (con Tagore aún en vida), deseoso de llegar a otra dimensión y cuyas aventuras son cotejables, según Ayyub (1995:9), al “genio creativo” de Baudelaire, Valery, Faulkner o Kafka. ¿Pero han tenido

un desarrollo literario similar Occidente y la India? Tagore cree que no y por eso tiene una apuesta equilibrada entre la consolidación de una idea poética y el necesario experimentalismo. Es precisamente esta tensión entre conservar la identidad o lanzarse a influencias extranjeras, entre bucear en nuevos géneros o consolidar otros con más tradición, la que configura la modernidad india. Todos los escritores citados son labradores de la modernidad que hablan “de una nueva [época] y también de días pasados, pero mucho más de una época atemporal” (Ayyub, 1995:14). Están más pendientes del ejercicio literario y su forma.

Los poetas rivales de Tagore<sup>65</sup> son los que escribieron en varias revistas literarias de la época, como *Kollol*, y que se agruparon en un movimiento homónimo y en otro que tuvo gran influencia, *Parichaya*. Atacaban a Tagore por su “interpretación idealista del arte” e incluso se burlaban de las doctrinas upanisádicas tan de su gusto, que ellos consideraban “obsoletas” (Sisir Kumar Das en Tagore, 2001a:16). Para Ayyub (1995:17), “en el núcleo de su revuelta estaba el reconocimiento de que aunque Rabindranath había introducido un nuevo temperamento y estilo en la poesía bengalí, a la misma vez (...) la llevó a un punto de perfección que estaba fuera del alcance de los poetas que vinieron después”. Es decir, lo que sentían estos escritores es que Tagore, que actuó hasta como filólogo, había recorrido un camino que ya estaba agotado. Así que prepararon una ruptura postagoreana, recurriendo al existencialismo y al formalismo. Sankha Ghosh (en Tagore, 2004c:29) las define como “vanguardias bengalíes” y sitúa su aparición a partir de finales del decenio de 1920. “Anunciaron el fin de la era tagoreana; en su lugar, avanzaron hacia un programa comprometido con lo convencionalmente no bello y lo no sagrado, con la realidad y la sexualidad”, precisa

---

<sup>65</sup> Hablamos del contexto bengalí porque es el más próximo a Rabindranath. Y de poetas rivales porque mantenían enfrentamientos con él en revistas de la época.

Ghosh. La sombra de Tagore fue muy alargada, pero es mérito de ellos haber decidido dar un giro, entender que una época se cerraba: el sexo, por ejemplo, era casi un tabú para Rabindranath, que pese a la sensualidad de muchos de sus poemas nunca se refería explícitamente a él. Hay también un desatado flujo surrealista, corriente que casó muy bien (y aún hoy sigue viva)<sup>66</sup> con el genio literario bengalí. El surrealismo no llegó tanto de Francia o Europa como del movimiento *beat* norteamericano (Ayyub, 1995:33). Esta generación no solo tuvo una gran influencia antes de la independencia india, sino que alargó el periodo dorado de la literatura bengalí varias décadas. Lo que ocurre es que Rabindranath también fue consciente de que algunos de sus caminos se agotaron y, de forma inadvertida, afiló su visión del futuro: él mismo es, como ya se ha dicho, el primer posttagoreano. La crítica, en líneas generales, no se ha detenido lo suficiente sobre este fenómeno. Sí que lo hizo Chatterjee (1996:55), que escribió al respecto un libro fundamental, *Rabindranath Tagore and Modern Sensibility*.

La respuesta de Rabindranath al reto del nuevo movimiento literario refleja la ambivalencia del artista que se adhiere él mismo, a veces de forma obstinada, a la tradición y sabe a la misma vez que puede progresar de forma significativa solo a través de la asimilación, no de la exclusión; alguien que, a la vez que mantiene la matriz de su propia sensibilidad, reconsidera el modo contemporáneo, sale de su territorio restringido, se aventura a nuevas formas y materiales.

Hemos repasado antes algunas de las imágenes que aparecen en la obra última de Tagore, en particular algunas ligadas a la máquina y al nuevo mundo tecnológico. Chatterjee subraya la paradoja de que Rabindranath critique los “manierismos” de los escritores de *Kollol*, por ejemplo, pero luego “muestre en su vocabulario” las novedades con las que jugaban estos. Puede que en ocasiones no lograra su intención y alienara a parte de sus propios lectores. Ghose (1961:32) subraya cómo, al escribir poemas en

---

<sup>66</sup> Véase VV.AA.: *Pared de agua. Antología de poesía bengalí*. Traducción de Subhro Bandopadhyay; adaptación de Violeta Medina. Olifante, 2011. Es la primera antología poética bengalí (en este caso, de la segunda mitad del siglo XX) traducida directamente al español.

prosa, causó una cierta extrañeza en la crítica y su sofisticación no fue demasiado apreciada. “Se puede decir, desde luego, que el hombre y el lector común (ambas abstracciones arriesgadas) prefieren el primer Tagore al último”, opina este autor. Es interesante: para alguien con una reputación ya establecida, avanzar hacia un nuevo terreno era algo arriesgado, que podía alterar de forma significativa las opiniones críticas sobre su obra.

El legado de Rabindranath es inagotable. Y muy oneroso para los escritores que vinieron después de él. “[A]gotó prácticamente las posibilidades de la lengua bengalí: pensamos y sentimos en sus palabras”, exagera Chatterjee (1996:2). “En unas seis décadas creó, casi sin ayuda, la literatura bengalí moderna (ramificada en varios surcos) y se convirtió en el verdadero portavoz de las transiciones y las continuidades que sobrevivieron al cambio”, añade el mismo autor (1996:167). Radice matiza (en Tagore, 1995:21) que Rabindranath “no estaba solo; muchos otros talentos emergieron durante su vida”, pero hace un repaso de su herencia y concluye de forma lúcida que “[n]adie pudo ignorarlo y sus logros siguen siendo casi un legado opresivo, demasiado cercano aún a sus herederos para que sea evaluado de forma clara”. Hasta el punto de que para muchos de los escritores actuales, el referente no es Rabindranath, sino los postagoreanos. Ketaki Kushari Dyson, nacida en 1940, admite (en Tagore, 2010:13) que el trabajo de los “grandes poetas-traductores bengalíes” de la década de 1950 marcó a su generación y era la inspiración más cercana para buena parte de las últimas hornadas de escritores. El motivo es que la alargada sombra de Tagore se proyecta desde las primeras décadas de su obra y no tanto desde la lírica final. Chatterjee (1996:10) cree que el hecho de que Rabindranath “intentara entenderse con el modo modernista”<sup>67</sup> no

---

<sup>67</sup> Se refiere a los nuevos escritores bengalíes.



ha recibido la atención merecida. Incluso Bengala y la India, por motivos literarios e históricos, aún deben descubrir al último Tagore.

### 1.3.2. El prólogo del último suspiro

La poesía última tagoreana (1937-1941) tiene raíces. No hay un cambio brusco en su trayectoria, sino una lenta toma de conciencia de que era necesario un cambio expresivo, paralela a lo que hemos denominado el giro lingüístico oriental de Rabindranath. Aquí se somete a análisis un puñado de libros de esos años para no dispersar la investigación, pero sería injusto proceder a ello sin hablar de los antecedentes. Aquellas obras que, de alguna forma, prefiguraron lo que estaba por llegar. No nos referimos estrictamente a los libros de poemas escritos en la década de 1930, sino a los que, desde casi el principio, demuestran que Rabindranath fue madurando ciertas ideas y no partió de la nada. El Tagore que se muestra en todo su esplendor (u oscuridad) en los últimos versos bebe de la madurez de una larga trayectoria en la que buscó una amplia inspiración.

Podemos ir atrás, muy atrás. Los cuentos que escribió durante la década de 1890 en la actual Bangladesh son un testimonio pesimista y angustiado de la vida rural: relatos cargados de melancolía que ya por aquel entonces no cuadraban con la imagen del poeta esencialista que se evadía del dolor y que solo buscaba una belleza esencializada. Precisamente en 1890 escribe *Manasi*, un libro de poemas “emocionalmente contenido” (Ayyub, 1995:45), donde la expresión poética no es exuberante. En aquel momento, los principales temas eran la naturaleza, la mujer y la nación; al final de sus días, la temalogía, sin experimentar un cambio radical, se modifica, pero lo destacable es que “desde el mismo principio de su actividad creativa, ese riachuelo había empezado a fluir” (Ayyub, 1995:45). Mukhopadhyay (1999:93) describe *Manasi*, de forma algo críptica, como “la primera muestra de la conciencia del

alma del poeta”. Acaso se refiera a que hay un tono crítico y distante que coincide, incluso, con cambios en la métrica, cada vez más variada, al menos en el uso de versos de diferente metro. Evidentemente, solo hay algunos ejemplos de ello, sugerencias, ecos. Lo que ocurre es que, tal y como destaca Ayyub, “en la poesía de la última fase, las llamadas ‘excepciones’<sup>68</sup> superan a la regla, si no cuantitativamente sí en la fortaleza de su sentimiento”.

La melancolía de *Manasi* encuentra un continuador en *Sonar Tori* (1894): reaparecen los temas antes referidos, aunque Tagore se muestra más cercano al hombre común. El libro está escrito en las tierras familiares que el poeta debe gestionar, en la actual Bangladesh, y en el marco de una fase en la que intenta entender el mundo rural, tal y como dan fe sus cuentos de la época, recogidos en *Selected Short Stories* de Penguin, en una excelente traducción de William Radice. En *Sonar Tori*, Tagore se refiere ya a la poesía como el “único objeto” de su búsqueda vital (Ayyub, 1995:49), es decir, despierta su conciencia poética y lingüística, concede un espacio sagrado a la creación como centro magnético de su escritura y empieza quizá no a modificar su idea de dios pero sí a relacionarla de forma muy estrecha con la poesía, un procedimiento fundamental de su obra última, como hemos visto. Más adelante, en *Kshanika* (1900) y *Naivedya* (1901) da otro paso hacia un lenguaje menos denso y más íntimo, previo a la exuberancia sentimental de los libros que configuraron el *Gitanjali* en inglés y el bengalí. Hace el poeta gala, en *Kshanika* y *Naivedya*, de “una mente serena y despegada”, en palabras de Ayyub (1995:58), que acepta de la misma forma la felicidad y el sufrimiento; se muestra dubitativo, expuesto a la contradicción. Algo que nos puede hacer pensar que quizá *Gitanjali* es más la excepción que la norma, aunque toda generalización con Rabindranath corre el riesgo de ser rebatida.

---

<sup>68</sup> Las comillas se incluyen en el original.

Tras la elipsis del periodo *bhakti* o devocional (1905-1915, aproximadamente), algunos procedimientos que se intensificaron en los últimos años reaparecen en *Balaka* (1916). De nuevo opta por la experimentación métrica, tal y como se ha expuesto en la sección 1.1.3. Es interesante observar en este libro las tensiones de la modernidad india, “la inquietud por el progreso occidental y el descontento con los tiempos modernos” (Ayyub, 1995:84). Ha pasado el poeta el ecuador de su vida, ha recibido el Premio Nobel y se da cuenta de que debe seguir experimentando, buscando otros caminos: prueba varios de ellos. La rima ya no es sagrada y, de hecho, Tagore recurre, a una forma encubierta de verso blanco (Mukhopadhyay, 1999:79). De hecho, este autor piensa que en este libro “Rabindranath alcanza la cima de sus facultades como poeta y también como artesano de la métrica” (Mukhopadhyay, 1999:101). Intacto su misticismo, el escritor indio no parece ya contento con ser “un devoto”, sino que prefiere aceptar el mundo en toda su acritud. Se sumerge en “los aspectos más oscuros de la vida” con toda la profundidad filosófica de un Bergson, opina este crítico, y empieza una nueva carrera ya despegada del periodo *Gitanjali*, aquel que le hizo mundialmente famoso. No solo en su poesía vemos cambios: la extraordinaria novela *Ghare Baire* fue publicada el mismo año que *Balaka*, 1916, y significó la confirmación de su giro antinacionalista. En esta obra, Tagore hace un magistral uso del punto de vista para subrayar la intransigencia del nacionalismo indio en un momento particularmente delicado: cuando se estaba despertando el movimiento anticolonial, que tantas simpatías atrajo. Rabindranath siempre se opuso a la violencia como medio para lograr la independencia y vio con malos ojos el rechazo radical a la cultura occidental. Hay un giro ideológico en esos años, que va madurando con el tiempo y que tendrá mucho que decir en su estética y poética.

Otro punto de inflexión es el libro de poemas en prosa *Lipika* (1922), muy experimental, con textos que se pueden considerar alegorías o microrrelatos. Ya nos hemos detenido en esta obra al hablar de la métrica de Tagore (1.1.3.). Baste con señalar ahora que fue escrito durante un periodo (1917-1919) de extraordinaria actividad política y educativa, especialmente para sacar a flote su sueño de Santiniketan y lograr fondos para esta empresa (Kripalani, 2008:312). Coincide con una segunda gran tanda de traducciones de sus obras del bengalí al inglés. Kripalani especula que “es posible que el autor quisiera, de forma consciente, capturar en bengalí la belleza del ritmo y la expresión que había conseguido de forma inconsciente con sus traducciones al inglés de *Gitanjali*”. Es una interesante tesis, que encuentra apoyo en el hecho de que en los años anteriores se dedicara con fruición a la traducción. De nuevo aparece el contacto con lo externo como motivador de una crisis, entendida como cambio, en su obra. Hay además en *Lipika* una atmósfera general de reflexión, favorecida por la prosa, que nos remite al mundo meditativo del último Tagore.

Mientras el poeta madura en todas las disciplinas a las que quiso acercarse, sigue desarrollando nuevos metros y temas. En la línea que estamos dibujando, aparece casi una década más tarde otro libro fundamental: *Purabi* (1925). No ya por su contenido lírico, sino porque supuso su despegue como pintor, algo que analizaremos en detalle en el capítulo segundo. Escribe Rabindranath los poemas de *Purabi* en compañía de la editora argentina Victoria Ocampo en San Isidro y empiezan a acudir a su pulso, a partir de la caligrafía bengalí, criaturas monstruosas, fabulaciones, líneas que aspiran a independizarse. Es un paso más en el avance de Rabindranath hacia una cosmovisión en la que la expresión es el centro de todas las cosas: un momento fundamental de su giro lingüístico, que abarca tanto la poesía como la pintura. Poco después, ya en plena fiebre

productiva de sus pinturas, publica *Sesher Kobita* (1929), novela en la que, como se ha visto, desafía a sus críticos, apuesta por la hipertextualidad y sorprende a los lectores que aún tienen la imaginación anclada en *Gitanjali*.

En el ámbito poético, libros como *Parishesh* o *Punascha* (ambos publicados en 1932) son ya quizá el prólogo de la obra escrita entre 1937 y 1941. Ayyub (1995:95) opina que con el primer libro, que significa *Final*, Rabindranath quería sugerir que, después de aquello, no volvería a escribir poesía. ¿Tan dolorosa estaba siendo la inmersión en su particular giro lingüístico oriental? Por supuesto, Tagore no abandonó. Ray (1967:249) defiende que *Parishesh* significa “el comienzo de una nueva fase en la vida y el arte del poeta, quizá una de las más ricas y más significativas”. En todo caso, estos dos libros son importantes porque se pueden tomar como uno solo, ya que en ellos se desarrolla la idea del poema en prosa o *gadyika* que habíamos encontrado en *Lipika*, casi dos décadas atrás. Insiste pues Tagore en su innovación: no quiere dar la impresión de que ha abierto una puerta falsa, sino que se arriesga a profundizar en lugares de los que no ha sacado rédito desde el punto de vista de su reputación literaria. Es, en general, una poesía más íntima, en la que el escritor se analiza, se busca, explora, amplía su conciencia. Tiene mucho que ver con los últimos años, con esa escritura que tiene algo más “de intento que de logro” (Ghose, 1961:28). En *Parishesh* destaca un poema, *Question* o Pregunta en español, que es muy conocido en Bengala sobre todo gracias a los poetas progresistas, los más cercanos a las tesis marxistas: “*I ask you then, in tears: / They who poison your air, they who put out your light, / Have you forgiven them, have you given them your love?*” (Tagore, 2004c:272).

### 1.3.3. La cosecha tardía

Rabindranath estaba sentado en su mecedora favorita (Kripalani, 2008:459; Kathleen M. O'Connell en Tagore, 2004a:XI), probablemente la que le regaló Victoria Ocampo, cuando tuvo un desmayo en otoño de 1937. Durante varios días, estuvo en coma y luchando por su vida. Al quinto día, recobró la conciencia e inmediatamente pidió un pincel para pintar un paisaje en un contrachapado.<sup>69</sup> Su biógrafo describe el desmayo como “una experiencia fronteriza en la que se debatió entre la vida y la muerte” y que quedaría grabada no solo en su memoria sino en su poesía (Kripalani, 2008:459). Es lo que muchos académicos señalan como el inicio biográfico de la cosecha última de Tagore, que sorprende por su profundidad y misterio y por aunar de forma compacta y serena algunas de las cimas de su obra anterior. Son poemas, muchos de ellos sin rima ni “artificios deliberados”, que no dibujan un progreso hacia la iluminación espiritual en un sentido pseudoriental, sino que constituyen un último estadio desnudo y “honesto” (Radice en Tagore, 1995:34) de su obra lírica.

Cree Ghose (1961:144) que los libros escritos entre 1937 y 1941 son un documento único, que habla de la “conciencia crítica generada por la enfermedad y la convalecencia”. Detecta este experto, que dedicó una rara obra a destacar las virtudes de la poesía última de Tagore, una “inmediatez de la agonía” y un alza de la duda que ayuda a cristalizar otra imagen del poeta, más directa y honesta, pero también más profunda, compleja y polisémica. La novedad de estos poemas “refuerza, y no rechaza, sus obras anteriores” (Ghose, 1961:145). No solo hay un velo que cubre y confiere

---

<sup>69</sup> El autor de esta tesis, durante su visita a los archivos de la Universidad Visva-Bharati, tan solo pudo hallar dos obras pintadas sobre tabla o papel prensado. La gran mayoría de ellas están hechas sobre papel de dispar calidad.

ambigüedad a los versos, una apuesta por lo abstracto, sino que el dolor físico se hace también presente, tangible, aunque es sublimado y disuelto en una atmósfera de meditación.

Ghose (1961:185) defiende que la obra última de Tagore, además de *Prantik* (1938), que es el libro que abre el capítulo final de su vida, se puede dividir en dos fases: la formada por *Senjuti* (1938), *Akashpradip* (1939), *Nabajatak* y *Sanai* (1940) y la que él llama “el último cuarteto”, es decir, *Rogsayay* (1940), *Arogya*, *Janmadine* y *Sesh Lekha* (1941). Se hablará de todos ellos, pero recaerá especial atención sobre *Prantik*, *Akashpradip*, *Nabajatak*, *Rogsayay*, *Arogya*, *Janmadine* y *Sesh Lekha*. Además, haremos algo insólito hasta ahora en lengua española: traducir tres poemas directamente del bengalí.<sup>70</sup> Ello nos permitirá apreciar mejor el valor de estas piezas. Ni siquiera el lector anglosajón tiene la obra última de Tagore al completo en sus manos: tiene que irse a diferentes antologías para buscar poemas de distintos libros. Solo *Sesh Lekha*, quizá por ser póstumo, ha tenido el honor de ser editado de forma individual por Rupa, en una traducción muy cuidada (Tagore, 2003c).

---

<sup>70</sup> Véase el apéndice (números 26-28).



### 1.3.3.1 Poemas de la frontera: *Prantik* (1938) y otros

Viajando en tren desde Calcuta, antes de llegar a la estación de Bolpur, pueblo contiguo a Santiniketan, el ferrocarril se detiene en una estación llamada *Prantik*. No es un homenaje a la obra: *Prantik*, en bengalí, es el extrarradio, las cercanías. Este libro de poemas ha sido traducido al inglés como *Borderland*, título que casa muy bien con sus páginas, con ese sentimiento fronterizo de un Tagore que se había debatido entre la vida y la muerte. Los poemas de *Prantik* fueron escritos inmediatamente después del desvanecimiento de 1937 y tienen un discurso poético más reflexivo, meditabundo, en el que el cuerpo del poeta entra, literalmente, en contacto con las estrellas; flota entre símbolos y sombras. *Frontera* sería un título justo para el libro en español (que aún no ha sido traducido al completo, ni siquiera del inglés), pero otra bella posibilidad sería la de *Ámbito*, porque se ajusta al significado original del título y al sentido del libro y porque homenajea al traductor oficial de Tagore al español, Juan Ramón Jiménez, quien en realidad *poetizó* y adaptó las versiones de su esposa, Zenobia Camprubí, que era quien dominaba el inglés.

Ray (1967:301) comenta que los poemas de *Prantik* “hablan sobre la atribulada historia del ser humano, sobre la furia ciega de la destrucción, sobre el caos del nihilismo moral, sobre la gigante rueda del dolor”. Esta última metáfora es especialmente acertada: tiene uno la sensación, al empezar la lectura de *Prantik*, de entrar en un universo circular de sufrimiento, anestesiado por la belleza de los poemas y por una nueva elegancia y una escritura depurada y desnuda. Habla una y otra vez del dolor y de la muerte, aunque, en opinión de Ray, “la vida, el amor y la fe en la humanidad al final triunfan sobre ellos”. Sin embargo, es quizá una de las primeras

veces en que la destrucción es un actor fundamental de su poética y cuestiona la belleza y la vida. “*Behind an infinite secrecy of the dark / from which the world of prying lights was shut out / there walked in the Destroyer*”, son sus primeros versos tras recuperarse, que inauguran *Prantik* (Tagore, 2003b:174). Son un perfecto prólogo porque van al centro de lo que será el libro: su encuentro con “el Destructor”, con la muerte o, mejor dicho, con el misterio.

Aunque conviene no exagerar las circunstancias biográficas de una obra literaria, es indiscutible que este libro viene marcado por su desmayo, que a punto estuvo de costarle la vida. “*When my mind was released / from the black cavern of oblivion / and woke up into an intolerable surprise / it found itself at the crater of a volcanic hell-fire*”, escribe de forma explícita Rabindranath en el poema número 17 de *Prantik* (Tagore, 2003b:176). Pero si evitamos detenernos en el detalle biográfico, podremos avanzar junto al poeta para admirar el nuevo y complejo mundo que está creando. Parece que ha tenido tiempo de asimilar experiencias pasadas, de integrar diferentes estilos e ideas de épocas anteriores en una nueva fórmula, que incide en la complejidad y el significado y que hace uso de una métrica compacta, elegante, con una especie de sonetos sin rima, cuya composición salta a la vista incluso de forma visual, tan solo abriendo las páginas del *Prantik* bengalí. Disfruta de la disponibilidad de todos sus anteriores procedimientos literarios y los usa a discreción. El diálogo, por ejemplo, entra en otra dimensión, más allá de la función narrativa. “El viejo poeta se mantuvo al corriente de los movimientos intelectuales modernos con un trabajo y un entusiasmo inagotables y a la misma vez se divertía hablando y jugando con niños imaginarios y explicándoles bonitas historias”, ilustra Ray (1967:320). No debe olvidarse que, pese a la gravedad de los poemas de *Prantik*, por aquel entonces Rabindranath ya estaba

empezando a escribir los cuentos y poemas para niños que formarían el libro *Galpasalpa* (1941), dirigido a un público infantil.

*Prantik* tiene dieciocho poemas sin rima y en la mayoría de ellos la muerte es el principal tema. Ray (1967:264) cree que “su primer cara a cara con la muerte en 1937 parece haber limpiado su alma, haberle dado un nuevo lustre, poder y dignidad”. Es sin duda *Prantik* una maravillosa inauguración de la última obra poética de Tagore, en la que se repite una y otra vez la experiencia de la cercanía de la muerte: pero lo que hace más extraordinarios los poemas, como se ha apuntado ya en este trabajo, es la tensión entre esa aproximación a la muerte y el convencimiento, ya muy débil, de que la vida debe triunfar. Asistimos a la ilustración de esta lucha en una fase en la que todo lo que queda en la poesía de Rabindranath es “mente y alma desnudas” (Ray, 1961:265). Los ecos de la modernidad, el giro lingüístico tagoreano o las ideas upanisádicas convierten *Prantik* en un perfecto resumen de los procedimientos de la poesía última de Rabindranath.

La mayor parte de los poemas de *Prantik* son cortos. Aunque sean sonetos, en bengalí estas composiciones pueden tener más de catorce versos, algo que de hecho sucede en este libro. Eso hace que, en opinión de Ghose (1961:81), las piezas sean más certeras y directas que los poemas en prosa que preceden a este libro. Considera este autor que *Prantik* es “un ajuste delicado entre diferentes impulsos y actitudes”, un libro con una unidad insólita, ya que todo él puede leerse como un gran poema, como una reflexión sobre la experiencia de la muerte: una meditación frugal y mágica. Hay una “paz cansada” tras el trauma de la enfermedad, un descanso no tanto luminoso sino nublado, que da a todo el poemario una cierta sensación si no alucinógena, sí próxima al surrealismo, a la imaginación onírica. Para Ghose, el gran logro de *Prantik* reside en “la

intensidad de los contrarios que evoca de forma tan poderosa, con tal inmediatez y agonía”, más que en una síntesis de los dos polos. El poder poético del conflicto está muy por encima de la solución. Es por ello una poesía más críptica, que reúne muchas de las inquietudes que fue sembrando a lo largo de su obra: en seguida nos damos cuenta de que no hay ningún tipo de ornamento; el barroquismo ha quedado totalmente desterrado. No hay concesiones al estilo ni a un supuesto ideal de belleza. *Prantik* es una manifestación de la sensibilidad actualizada del poeta, menos musical que otros de sus libros, más culto pero también más franco: una exhibición de las heridas. “*Prantik* es un intento agónico de alzar, más que de desgarrar, el velo de lo que aquellos que viven llaman vida”, sintetiza Ghose (1961:86). Es este libro una cima de su poesía pero sobre todo un punto de inflexión, un momento que había sugerido pero que ahora se muestra en todo su esplendor: el poemario marca una crisis en la carrera de Tagore, un punto de no retorno, y abre una última época, a la vez cambio y correlato de toda su obra, en la que se ensancha la conciencia y aparece una nueva desazón que el poeta intenta explicar. De alguna forma, se puede decir que todos los libros que escribió Rabindranath después son una secuela o un desarrollo de *Prantik*, de esa tensión límite que caracteriza su obra última.

Escritos durante los tres meses posteriores a la vuelta a sí mismo, los poemas de *Prantik* suponen una intensificación de distintas intuiciones poéticas, particularmente las religiosas. El motivo de tal intensidad es “el exceso de tiempo y energía”, de fuerza onírica, del que hace acopio el poeta en un momento de su vida en el que se siente “seguro” de su relación con “el Gran Creador”, en palabras de Kathleen M. O’Connell (en Tagore, 2004a:23). El biógrafo de Rabindranath, Krishna Kripalani (2008:459), explica el libro como el producto de que durante el estado de coma, la conciencia de

Tagore permaneció “activa bajo tierra”, ya que capturó de forma muy vívida ese territorio limítrofe entre la vida y la muerte. *Prantik* es, por todo ello, un trabajo del subconsciente, no un alarido o una queja sino una especie de canto místico ante el límite de la experiencia. Quedan grabadas en la mente imágenes del cuerpo del poeta flotando en un manto espectral. “*This body of mine– / the carrier of the burden of a past– / seemed to me like an exhausted cloud / slipping off from the listless arm of the morning*” (poema número 1 de *Prantik*, en Tagore, 2003b:175). Aunque bastante introspectivo, lo curioso es que en el libro no solo se mezclan la imaginación y el cuerpo, el dolor y el alivio de la vuelta a la vida, sino los pensamientos íntimos con el ámbito público. Homologa Tagore su enfermedad con las desgracias del mundo, en particular la Segunda Guerra Mundial, que ya se asoma en el horizonte europeo. Los dos últimos poemas de *Prantik*, en concreto, revelan su preocupación por el estallido de la guerra, que siente muy próximo. Además, según Uma Das Gupta (en Tagore, 2006:293), Rabindranath se encontraba muy afligido por una carta de su amigo y escritor japonés Yonejiro Noguchi, en la que justificaba la acción militar contra China como necesaria para la “liberación” de Asia, algo que Tagore criticó con contundencia. También hay que subrayar que, aunque nadie sospechaba lo que ocurriría con el subcontinente, el movimiento de desobediencia civil seguía avanzando bajo el mando de Mohandas Karamchand Gandhi. Rabindranath creía que el país no estaba preparado para la independencia, que aún había mucho que hacer. Tagore, como es sabido, nunca llegó a ver una India independiente, pero estaba muy preocupado en los años previos a que llegara la hora de la libertad nacional.

A causa de su enfermedad, Rabindranath debió ser trasladado a Calcuta, donde fue visitado por Gandhi y por Jawaharlal Nehru, que se convertiría en el primer jefe de

Gobierno de la India independiente, y luego volvió a Santiniketan. Tras acabar *Prantik*, se dedicó a preparar una versión musical de su obra dramática *Chandalika*, que se representó en Calcuta. Ya en verano de 1938 se fue a Kalimpong, un poblado en las faldas del Himalaya, donde su hijo tenía una casa (Kripalani, 2008:462). Allí empieza a escribir *Senjuti* (Lámpara vespertina, 1938), de alguna forma una continuación del último libro de poemas, *Prantik*. Inició su escritura justo el día de su cumpleaños (7 de mayo) y las piezas siguen la misma senda que *Prantik*, aunque pierden algo de intensidad: su potencia inmanente empieza a diseminarse. Ghose (1961:101) cree que *Prantik* bebió de un momento de “trastorno físico” y que esa especie de estímulo ya había empezado a desaparecer en *Senjuti*. Empieza un “periodo de convalecencia”, menos sombrío, tenso y dramático. Se impone un tono más tranquilo y luminoso: el cielo se empieza a despejar. “*Grant me, Mother Earth, / that my life’s mirage born of burning thirst / may recede in the farthest horizon*”, reza el primer poema de *Senjuti*.

En *Akashpradip* (Lámpara celeste, 1939), el siguiente paso en su carrera poética, se da la particularidad de que, tras un pequeño periodo de recomposición, de buscar un equilibrio poético, reaparecen la memoria y los recuerdos de la infancia, algo que da al paisaje lírico una cualidad más borrosa, melancólica, como si hubiera una débil lámpara colgada del techo, tal y como sugiere el título. Kripalani (2008:466) nos da su interpretación biográfica de la obra: alerta de que Rabindranath ha ido perdiendo a muchos de sus familiares. Su casa familiar de Calcuta ya no es ese lugar siempre en efervescencia en el que convivía con hermanos, primos y tíos. “¿Para qué sirve una lámpara en una casa que está vacía? Él prefiere elevar la lámpara al cielo, donde los viejos recuerdos han perdido el rumbo entre las estrellas que han estado mirándole toda la vida”, especula Kripalani. En tal contexto, dice Ghose, “el sentimentalismo es quizá

inevitable”, pero estas reminiscencias se unen al temperamento pensativo de los últimos poemas de Tagore, algo que da un equilibrio a este libro. “Sus reacciones son directas, líricas, supremamente patéticas y revelan una especie de sencillez que cada día es más rara”, describe Ghose (1961:112).

Coincide Ray (1967:310) en que los poemas de este libro son “reminiscentes”, ya que recapturan recuerdos del pasado y les dan cuerpo en un nuevo escenario. Reaparecen de forma evidente viejos temas típicos de su poesía previa, como una concepción más o menos asexual de la mujer –que tiene su referente visual en la pintura de Tagore– y la naturaleza idealizada. Pero también versos de elevada temperatura surrealista, sobre todo en ese tablón poético de recuerdos y reminiscencias tan propicio para la divulgación onírica. Hay, en algunos de los poemas, “un conflicto entre el cautiverio y la libertad” (Ayyub, 1995:123), que bebe sin duda de su convalecencia pero también de su intención de recuperar una intensa actividad intelectual y social. A este libro pertenece el poema *The Peacock’s Gaze* (Tagore, 2004c:334), ya citado en varias ocasiones como una aproximación al surrealismo pero también como un exponente de la extrañeza última de Rabindranath, de su giro lingüístico y del carácter meditativo de los versos tardíos. Ray (1967:310) recuerda que *Akashpradip* aparece justo cuando Tagore está escribiendo rimas y cuentos para niños: los sueños de *Akashpradip* tienen algo de la infancia perdida, música y ecos. La diferencia es que ahora estos recuerdos “están integrados en la sensibilidad madura del poeta y tienen profundas raíces en su sabiduría adulta y su experiencia”. En efecto, quizá la imaginería no haya sufrido una transformación radical, pero las metáforas circulan ahora en un néctar meditativo, algo que confiere a estos poemas una novísima cualidad.

### 1.3.3.2. Astronomía poética: *Nabajatak* (1940)

*Nabajatak* (Recién nacido, 1940) es una referencia obvia a la vuelta a la vida del poeta tras la enfermedad que no se puede entender sin *Prantik* y los libros que lo siguieron. Supone también otro inicio, la entrada en otra dimensión, particularmente porque el escritor profundiza en sus conocimientos de astronomía y los introduce en su poesía, algo que tiene un interesante efecto literario: el cosmos se mezcla con metáforas y sueños. Tagore es consciente de los cambios en su poesía y los intenta explicar con su habitual naturalidad en el prólogo de este libro. Lo reproducimos en español porque es una traducción directa del bengalí hecha por la profesora Nilanjana Bhattacharya en colaboración con el autor de esta tesis:

La estación de mi poesía ha cambiado. A menudo esto ocurre de forma inconsciente: de un tiempo a otro, el fruto de la flor cambia y las abejas tienen que buscar nuevas fuentes de miel. Antes incluso de que vean las flores, las abejas olfatean su fragancia y la extraen de la brisa. Los que consumen esta miel conocen la diferencia en su sabor. La miel de algunos bosques es roja; la de algunas colinas parece densa, no tiene ningún atractivo cromático, es blanca. Las reservas de otros bosques son algo más amargas. En los poemas estos cambios son tan naturales que funcionan de forma inconsciente. El poeta nunca es demasiado consciente de ellos. El experto percibe la tendencia desde fuera. Recientemente uno de estos expertos captó un nuevo matiz. Una nueva característica de alguno de mis poemas fue percibida por mi querido amigo Amiya Chandra. No sé exactamente cómo analiza las diferencias entre estos poemas: probablemente vio que estas no son flores de primavera, sino frutos de otra estación. Son reticentes a atraer a la gente que mira desde fuera; han sido alimentadas por algunas experiencias íntimas. Si no fuera así, la inspiración de la edad madura sería baldía. Pero como esta discusión no es para mí, confié a Amiya Chandra la selección de los poemas de *Nabajatak*. Me sentí aliviado, ya que es un experto en literatura universal.<sup>71</sup>

Sostiene Rabindranath que los cambios en su poesía no son conscientes, sino naturales. Pero admite que los “nuevos poemas”, es decir, los que está escribiendo durante sus últimos años, son “frutos de otra estación”. Es plenamente consciente de

---

<sup>71</sup> Del ejemplar original de *Nabajatak*.



que ha entrado en otro estadio de su poesía que, además, no atrae mucha atención, ya que ha sido alimentado “por algunas experiencias íntimas”. Íntimas y mentales, dado que en *Nabajatak* el poeta se adentra en un remozado mundo tanto sensorial como intelectual, que explora “la ciencia moderna, desde la física a la astronomía pasando por la psicología”, en palabras de Ayyub (1995:179). A ello se añade un cambio formal: el poeta parece apostar por versos vecinos a la prosa y por pocas rimas. En este libro, Rabindranath “amplía los límites de la poesía”, según Ayyub. Va más allá Ray (1967:315), quien cree que “la nueva estación que el poeta llama *Nabajatak* está enraizada en una mayor conciencia social y de la dinámica vida de las masas humanas”. No hablamos del realismo social o de algo próximo a la llamada poesía de la experiencia. No hay demasiado de cotidiano en ella: quizá los recuerdos familiares, algunos objetos o momentos, conversaciones. Es más bien una fabulación universal en la que mezcla la abstracción con la materialidad, lo intelectual con lo sensorial. Incluso los sentimientos políticos tienen espacio: el escritor lamenta en voz alta, indignado, el caos en el que se está hundiendo la humanidad, en particular Europa. “Ve y describe sin tapujos la vergüenza de la cultura y la civilización contemporáneas, el horror total de la deshumanización del hombre en la codiciosa civilización de hoy”, defiende Ray (1967:315). La frontera entre lo privado y lo público se borra: a ello contribuye el aroma cósmico de estos poemas, que le permite expresar opiniones políticas mezcladas con impresiones de lo cotidiano. De este procedimiento poético nace *Nabajatak*, un libro no exento de confesiones más o menos íntimas: a este volumen pertenece el poema *Romantic*, en el que Rabindranath dice estar de acuerdo con que le llamen romántico, como se ha visto (1.2.1.).

Oscila Tagore en *Nabajatak* entre “la perplejidad y el enfado”, reflexionando sobre la crisis que cree que asola al mundo: es en este libro, también, donde encontramos de forma más profusa referencias a los aviones o a la maquinaria moderna, criticada por acelerar la vida, por alterar el tránsito natural de la vida. Hay una oposición a la cultura de masas, pese a lo cual el poeta se lanza a usar imaginería tecnológica. Para Ghose (1961:122), este libro “apunta más que consigue las posibilidades sugeridas” en sus páginas. Es decir, pese al título, que parece querer dar el banderazo de salida a una nueva etapa, hay una variedad (entre la denuncia y la reflexión íntima) que impide dar al libro una homogeneidad o una personalidad suficientemente robusta como para hablar de un cambio radical respecto a obras anteriores.

Kripalani (2008:467) ve una atmósfera “más masculina” en *Nabajatak* que en libros previos como *Prantik*. Cree este autor que los poemas de *Nabajatak*, tomados en su conjunto, se pueden interpretar como la reacción del poeta al mundo contemporáneo: tras *Prantik* o *Akashpradip* y *Senjuti*, donde encontramos a un Tagore más interior e íntimo, *Nabajatak* significa una nueva apertura al exterior, un contacto desabrido con el mundo político y social, sin abandonar esa esfera meditativa en la que se sumergió en *Prantik* y que ya nunca abandonará. De todas formas, conviene relativizar todo esto: Kripalani advierte de que “muchos de los poemas publicados en diferentes volúmenes fueron, de hecho, escritos de forma simultánea”. Eso también explica el vaivén de emociones o el hecho de que reaparezcan temas constantemente. Pero también deja ver que Tagore tenía una idea sobre su obra al completo, sobre cómo quería agrupar los libros; más que para darle coherencia, para añadirle complejidad, para que cada libro no fuera un bloque poético granítico, sino que la diseminación permitiera una lectura general y continuada. En varios poemas de *Nabajatak*, entre ellos uno que tiene como

escenario una estación de tren, hay una nueva querencia por la transición, por la multitud que viene y va, por imágenes que aparecen y desaparecen, en un sorprendente paralelismo con su pintura, o más bien con su estética: hay un nuevo dinamismo, una sensación de que todo está en el umbral de aparecer o desaparecer. Este terreno incógnito, que empezó a construir con *Prantik*, es descrito por Datta (2007:213) así:

Los mismos poemas de *Nabajatak* nos recuerdan al género, al modo con el que nos habíamos familiarizado en sus obras anteriores. Están inspirados por la visión de una tierra secreta, más allá del tiempo humano, por la intuición de la muerte avanzando, por un sueño de una belleza invisible e infinita. Estos sueños, visiones e intuiciones tienen un contexto en su vida personal y están empapados de recuerdos bienamados del pasado.

En esta austeridad exaltada de *Nabajatak* podemos encontrar poemas muy comentados por la crítica, como *Keno* (Tagore, 2004c:321-3), que podemos traducir como *Por qué*. “*Astronomers have said, / A radiance sprung from a fierce trance is laid / In the temple of the universe, / At the fire-altar of the sun’s self-sacrifice*”, empieza el poema, en un ejemplo explícito del interés de Rabindranath por la astronomía. Emerge también esa sustancia poética flotante a la que se ha referido con asiduidad este trabajo: “*I look again: / in the human consciousness there floats / Down many paths, joys, sorrows, fancies, thoughts*”. Pero no es esto lo más significativo del texto. En él la crítica ha visto si no un síntoma de debilidad, sí un amargo lamento a dios sobre el estado de las cosas, sobre la fractura del mundo. ¿Por qué?, se pregunta el poeta hasta en tres ocasiones, en una estructura que nos remite a la canción. El tiempo tira los dados, el dolor se extiende. Hay un sentimiento de pérdida de energía, del hombre y del universo: del primero en la guerra o en la política, del segundo a causa de una especie de entropía. Esta extrañeza ante lo terrenal y lo cósmico da paso a nuevos poemas más inclinados hacia lo material, tanto en *Nabajatak* como en otros libros, pero la pregunta

que se hace Rabindranath queda sin respuesta y se la vuelve a formular en su último poemario, *Sesh Lekha*, esta vez de forma más desgarrada.

Durante el mismo año (1940), el hiperactivo Tagore publica un libro de poemas de menos interés que *Nabajatak*, bajo el título de *Sanai*, una especie de flauta de uso común en la India. La mayoría son poemas amorosos: otra reminiscencia del Rabindranath de la época de *Gitanjali*, entre otras. Es un libro de “sabor dulce; la edad del poeta es casi 80 años”, recuerda Ayyub (1995:112). Pero incluso en un poemario con tal intención, casi un juego, una concesión a los excesos emotivos, aparecen manifestaciones que nos recuerdan que nos hallamos sumergidos en la obra última del escritor bengalí. Habla Rabindranath sin tapujos de las “miserias” de la vida y del dolor de una mujer traicionada, en concreto en el poema *Byathita*. A partir de esta constatación, Ayyub (1995:113) se pregunta si Tagore “se hizo totalmente consciente del dolor y el pecado que todo lo invade” durante sus últimos años. Se contesta a sí mismo que no. *Sanai*, como su propio significado sugiere, es una melodía dulce; también lo son los poemas y canciones incluidos en este volumen, que provocan en el lector “una extraña nostalgia”, en opinión de Kripalani (2008:469). Pero la diferencia con el pasado es que, aunque el poeta cultive deliberadamente el sentimiento amoroso, “ya ha dejado atrás su rol de profeta o sacerdote” y se dedica exclusivamente a disfrutar de “la visión y el sonido” no solo de las cosas sino de los sueños, a veces tormentosos. Al rumor suave de *Sanai*, en todo caso, contribuye el hecho de que Tagore se inspirara en la naturaleza de Kalimpong, en verano, algo que le da un aire más rural a sus poemas. Mientras que Ayyub y Kripalani se muestran más conformistas con *Sanai* y prefieren verlo como un experimento amoroso tardío de Tagore, otros autores como Ray (1967:318) no solo no se sienten desconcertados sino que creen que “como poesía”,

quizá sea más digerible *Sanai* que el libro previo, *Nabajatak*. “Su lirismo es soberbio y contiene probablemente los poemas más dulces que Tagore escribió durante esa época; son preciosos en su música, en la gracia, el candor y el encanto de las emociones”, defiende Ray. Han pasado años desde que este Tagore más amoroso se empieza a esfumar; quizá desde *Purabi*, que escribió cuando estaba con Victoria Ocampo en Argentina, no idea poemas que tengan como tema central el amor. Pero ahora tenemos unos poemas de amor acompañados de recuerdos, de vagas reminiscencias: pese a su aparente sencillez, están ataviados con un velo intelectual, propio del último Rabindranath. Esta vuelta al pasado también significa que, al menos de forma momentánea, el escritor bengalí se aparta del presente, del dolor del mundo contemporáneo: el poeta “recuerda el pasado, lo canta en delicadas y deliciosas notas, explica bonitas historias sobre él” (Ray, 1967:318). Es cierto que hay aún algunas referencias a la crisis de la civilización (por parafrasear el ensayo en el que muestra su malestar cultural), como cuando protesta contra las bombas soviéticas que caen sobre Finlandia en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Pero en la mayoría de las piezas, Tagore logra “cerrar el mundo de los hechos y los objetos” y sumergirse en un mundo de emoción y sueños, de recuerdos de la infancia; hay un apartamiento del ruido, un alejamiento de la civilización, una concesión a su sensibilidad más puramente romántica.

Otros académicos como Ghose (1961:139) no están de acuerdo y critican contundentemente el poemario. “La música de *Sanai*, fina y dulce como es, añade poco a la calidad de la obra que ya ha escrito”, arremete el académico, que piensa que este libro es una vuelta atrás, no solo en el contenido sino en la forma. Algo que molesta especialmente a Ghose es que en *Sanai* haya piezas que él considera a caballo entre la

poesía y la música: ni poema ni canción, “ni prosa ni poema”. Quizá era una extraña despedida de la canción. Porque, tal y como subraya el mismo Ghose (1961:143), *Sanai* tiene una “melancolía” como la del que ya no podrá cantar más; parece un tributo a la música, a la “armonía escondida” de la vida a la que respondió en el pasado. La intención de Tagore no era la de proponer algo nuevo con este libro, sino todo lo contrario: volver con nostalgia a un campo que cultivó durante décadas.

### 1.3.3.3. El último cuarteto

Durante los últimos dos años de su vida, Tagore publica, entre otros géneros, cuatro libros de poemas que forman la columna vertebral de su visión poética última. Son los que Sisirkumar Ghose ha definido en su libro *The Later Poems of Tagore* como “el último cuarteto”. *Rogsayay*, *Arogya*, *Janmadine* y *Sesh Lekha* forman este corpus. Todos ellos son libros muy interesantes, que entroncan con los poemarios previos pero sobre todo con *Prantik*; encarnan un testamento lírico en el que la contención, la imaginería onírica y la sombra de la muerte se mezclan en un escenario meditativo, que debe mucho a la astronomía poética recién inaugurada de *Nabajatak*. “El mundo de su poesía en estos últimos cuatro volúmenes está más allá del lenguaje del pensamiento; es como si fuera una bonita imagen visual ampliada” y construida durante la enfermedad, comenta Ray (1967:321).

A finales de 1940 ve la luz el libro *Rogsayay*, que puede traducirse como Enfermedad o, de forma más literal, Desde el lecho. Hace alusión a su recaída: nunca se recuperó del todo del primer desmayo, que precedió a *Prantik*. A estas alturas, Rabindranath ya solo podía sentarse en su mecedora. El dolor que emana de sus poemas ya no es tan intenso, sino que parece tamizado, adormecido por una luz fantasmal, contemplativa. Kripalani (2008:486) recuerda la preferencia de Rabindranath por las primeras horas del día y su fascinación por la madrugadora luz solar y explica que tanto *Rogsayay* como los libros que llegaron después fueron, en parte, dictados por el poeta a primera hora de la mañana. “Por la tarde, la fiebre volvía y se sentía demasiado débil y cansado como para hacer cualquier esfuerzo”, amplía. De nuevo su cuerpo –que es ya casi un tema en sí mismo– aparece en el centro de su poesía (como en *Prantik*), en ese

espacio flotante de dolor e imágenes, de materia y abstracción. “La imagen del volumen *Rogsayay* está plagada de punzadas, pena y lágrimas, pero ello no emana del vertedero de la emoción o de sentimientos débiles”, defiende Datta (2007:214). La atención recae, más bien, sobre “el contacto ardiente” con la luz eterna, que no conoce espacio ni tiempo (como, por cierto, la de su pintura, que no parece tener una fuente precisa). *Rogsayay* no solo es, de nuevo, una declinación poética de su enfermedad o de la cercanía de la muerte, sino un volcado de la experiencia y el quehacer poético: es un libro de madurez. Es en este nuevo marco en el que toma protagonismo, otra vez, la luz (*aloo* en bengalí): si en *Prantik* y otros libros no tenía tanta presencia porque al poeta le costaba casar esta palabra con la atmósfera tenebrosa que estaba describiendo, aquí sí que halla acomodo para ella; hay un encuentro luminoso con la muerte.

Ray (1967:321) habla de la “profunda armonía” que deja traslucir este libro. Cree también que Tagore aborda ahora la muerte “de forma más profunda e íntima” que nunca antes; hay una nueva claridad, una firmeza que saca la cabeza después de años en los que ha alentado a la duda a que pueble sus poemas. Son poemas que suenan como revelaciones, declaradas por un alma “brillante, con una luz clara y blanca” (ídem). Hay una purga de algunos ornamentos que aún colgaban de sus textos, que se puede apreciar en una visión “más transparente” de la realidad, menos atormentada, aunque no por ello menos meditativa. En *Rogsayay* aparece con inusitada vitalidad la belleza de la naturaleza, en el cuerpo de árboles y océanos. Hay una exaltación última de la experiencia estética, débil como la luz de una vela, pero muy visible en el fondo más o menos oscuro en el que se mueve su obra última. Todo ello con un lenguaje más sencillo que nunca, desnudo, sin atuendos y cuyo significado vibra. “No hay una agitación del alma, sino paz”; una paz ligada a la comprensión y a la propia conciencia



de la poesía (Ray, 1967:322). Conviene en ello Ayyub, quien cree que “la gran poesía se halla cuando una palabra profunda, preñada de pensamiento, se manifiesta”. Cita a continuación, para ejemplificarlo, los poemas número 7 y 8 de *Rogsayay*, que pueden leerse como uno solo, y en los que ve “un reconocimiento” de que la luz puede triunfar sobre la oscuridad, de que “la eternidad reconocerá la responsabilidad de la precaria vida humana”. En realidad, casi todo el libro puede leerse en esta clave. Una buena muestra es el poema número 5 de *Rogsayay*. “*A joyous procession / Over beds of fire / To find the limits of sorrow— / This nameless burning pilgrimage of pain: / And with it, all along the way, / Rising from the fiery crater of the source / Of such devotion, / The wayfarer’s endless resource of love*”, reza el final de esta pieza. No importa cuán oneroso sea el equipaje de los peregrinos de este universo: al final, tras todo ese velo de oscuridad y dolor que ha ido tejiendo en sus poemas desde 1937, se halla “el recurso infinito del amor”. El *fiery crater* parece una metáfora del lenguaje poético y artístico del último Tagore.<sup>72</sup>

Poco después de *Rogsayay*, pero ya a principios de 1941, ve la luz *Arogya*, una secuela o, más bien, un libro que podría haberse publicado junto al anterior. *Arogya* puede traducirse como Convalecencia y, de hecho, tendría todo el sentido del mundo, si se publicara una versión en otro idioma, agrupar ambos libros bajo este mismo título. Están escritos, en palabras de Ray (1967:321), con “la misma sustancia mental”, aunque este crítico ve un mayor sentido armónico en *Rogsayay*. Seguimos observando una débil luz que no se agota, un paseo por el poder lingüístico, un esplendor que continúa y que deja a su paso algunos de los poemas más extraordinarios, aunque a menudo ignorados, de su larga carrera. La diferencia esta vez es que, si bien en *Rogsayay* había más evocación, reminiscencias o fabulaciones sobre la vida pasada, en *Arogya* nos

---

<sup>72</sup> Véase la sección 2.3.2.

sumergimos en “sugerencias vibrantes y misteriosas” más directas, con una marcada “aspiración espiritual”. Vuelve un ritmo más védico, upanisádico: son himnos de la naturaleza y lo divino, a veces encendidos. El corazón del poeta parece agradecido ante el espectáculo natural que brinda la vida, pero la madurez hace que lo exprese de una forma menos agitada y más sosegada. Quizá por ello vemos a un Tagore más apartado, más espectador (Ayyub, 1995:125), como si estuviera observando la representación de la vida, al más puro estilo pessoano, o incluso védico, ya que como se verá en el apartado 2.2., la estética india da una gran importancia al receptor. El poema número 9 de *Arogya* (Tagore, 2004c:367) es un excelente ejemplo: la imaginería referente a los actores o al teatro es frecuente en este libro. “*Today, in my play’s last act, as I depart, / The flame of my lamp grows dim*”, dice el poeta.

Ghose (1961:151) describe estos poemas como “la desnudez de las alturas”, como una fase en la que Rabindranath ya ha alcanzado una gran madurez y una “cualidad arquitectónica severa” que ayuda a dar consistencia a esta última luz que enciende un Rabindranath convencido, más que de la poesía, de la *joie de vivre*. En definitiva, *Arogya* puede leerse como una bonita prolongación de *Rogsayay*, más templada e incluso espontánea, pero fruto de un mismo momento poético: los poemas son casi indiscernibles, de forma que no llamaría la atención si alguno de *Rogsayay* se intercambiara por otro de *Arogya*.

Muy pronto Rabindranath publica un nuevo libro, *Janmadine* (Cumpleaños), que apareció en 1941 pero fue escrito alrededor de su cumpleaños del año anterior. Curiosamente, el poema que abre *Nabajatak* también se titula *Janmadine* por el simple hecho de haber sido escrito en su cumpleaños (7 de mayo). Era un día muy celebrado por sus allegados y por Santiniketan; la India es una civilización muy atenta a las

efemérides. Él se unía al alborozo: antes y después de su cumpleaños, su producción literaria o artística tendía a aumentar. Todo ello le da un aire inocentemente egocéntrico al libro (un rasgo del cual también participa parte de su obra). Mayo además forma parte de la estación premonzónica, en una región, Bengala, donde el clima tiene una gran penetración en las expresiones artísticas.<sup>73</sup>

*Janmadine*, en perfecta armonía con el llamado último cuarteto de Tagore, sigue con la evolución de los dos anteriores libros, en especial de *Arogya*, sobre todo por su presentación lúdica, que entronca con el reencuentro vital del Tagore más tardío, con su última luz. Refiriéndose a poemas de otro libro (en concreto, de *Sesh Saptak*), Ghose (1961:56-7) abunda sobre el simbolismo del cumpleaños en la obra de Tagore: “La corriente de varios cumpleaños [en su poesía] parece moverse hacia el Final, el Océano”. Se acumulan los cumpleaños y el tiempo los acaba arrasando: pensamientos que ocupan la mente de cualquier persona y que Rabindranath poetiza sin reparos. “*In the vessel of my birthdays / Sacred waters from many pilgrimages / Have I gathered, this I remember*” (poema número 3 de *Janmadine*, en Tagore, 2003b:209). Navega en el navío de sus cumpleaños, en el transcurso del tiempo, pero recuerda que ha recogido su cosecha. Hay una sensación de olvido y de pérdida, pero también de optimismo vital y de la viabilidad de un significado permanente. *Janmadine*, un baile lírico alrededor de la fiesta de cumpleaños, al fin y al cabo una celebración de la vida, fue el último volumen de poesía que se publicó antes de la muerte de Tagore.

Ghose (1961:158) cree que, aunque sigue la estela de los anteriores libros, *Janmadine* está mejor resuelto y tiene más variaciones. “Un sentido de la muerte, o de la distancia, cuelga de todo él”, reflexiona el académico. Incisivos y limpios, los poemas

---

<sup>73</sup> Véase VV.AA.: *Pared de agua. Antología de poesía bengalí*. Traducción de Subhro Bandopadhyay; adaptación de Violeta Medina. Olifante, 2011. El título es una metáfora del monzón.

se suceden de forma majestuosa, con una elegancia depuradísima, entre ellos algunos de los más ambiciosos de su carrera, como el número 14. Observa Ghose (1961:161) que, si bien antes la relación entre lo finito y lo infinito era el tema principal de la poesía de Rabindranath, ahora lo es el par manifiesto-no manifiesto: otra prueba de la potencia de su giro lingüístico. Se mezcla la especulación con la emoción, pero es la materia, visible o escondida, la que despoja a su obra última del cerril esencialismo de otras épocas. *Janmadine* conserva, en todo caso, procedimientos literarios y temas de los libros de la última época: el fondo cósmico de *Nabajatak*, la querencia por la luz de *Rogsayay* y *Arogya*, la apuesta por las reminiscencias de *Sanai* y la conciencia lingüística de *Prantik*. Su cumpleaños le hace recordar el pasado, su niñez: también le hace meterse en el túnel del tiempo y acordarse de viajes (como uno que hizo a China en 1924)<sup>74</sup> y seres queridos, la mayoría de los cuales ya han fallecido. En algunos poemas detectamos una sorprendente ligereza y en otros una concentración de espíritu y materia, una grave meditación: versos que son canciones más o menos alegres, por un lado, o versos que parecen versículos o mantras, por el otro. El diálogo es fecundo y equilibrado.

De este libro de poemas, en el que hay una “conciencia pensativa” (Kripalani, 2008:490), destacan también pasajes semiproféticos, en los que Tagore habla de la descomposición de la civilización (en línea con el ensayo coetáneo que ya se ha comentado, *Crisis en la civilización*). También hace una crítica de su poesía y admite que es incompleta porque no puede llegar a la capa más humilde de la humanidad. Esta y otras ideas hacen que los llamados escritores progresistas de generaciones posteriores citen poemas de *Janmadine* para resaltar la supuesta adscripción ideológica de Tagore al comunismo, algo lejos de la realidad, puesto que en la compleja ideología de Rabindranath, aunque había opiniones que podríamos describir como anticapitalistas,

---

<sup>74</sup> Véase Kripalani (2008:490). Su cumpleaños fue, cómo no, celebrado durante su visita a China.

también había un profundo individualismo y una idea liberal de la sociedad (que no de la economía). Lo que está haciendo es ensanchar su sensibilidad, si se quiere política, aunque siempre en clave poética.

Datta (2007:220-1) habla de “las misteriosas evocaciones y sugerencias” de los poemas de *Janmadine*. El poeta se reconoce ignorante o con limitaciones; en paralelo, hay algo de dicción despegada, de actitud observadora, de espectador de la realidad, como en *Arogya*. Expresa sin miedo su “angustia por una vida no completa”. En palabras de Datta, se siente “el poeta de todo el mundo”, pero hay muchos rincones en los que “su música nunca ha resonado”. Hace una llamada pues Rabindranath a los poetas del futuro, para que sus voces alcancen a todo el mundo sin excepción, otra muestra de su concepción democrática de la cultura.

Desde las aguas profundas y oscuras de *Prantik*, el nuevo mensaje que ha ido escribiendo el poeta halla su máxima expresión en *Janmadine* y *Sesh Lekha*. Hay una plena conciencia del lado oscuro de la vida, también de la pérdida de significado o de los límites del lenguaje literario, pero de alguna forma el poeta quiere apartar todo eso y dejar que la luz se pose sobre el *lila*, sobre el juego de la vida, la creación, la naturaleza. “*Memory’s pain does not sound in the murmur and hum of the forest. / Unmerciful joy will play on this festive flute / Brushing aside, on the road, the pain of parting*”, reza el final del poema número 4 de *Janmadine* (Tagore, 2003b:211).

Del cumpleaños de Rabindranath pasamos a su último libro de poemas. Es el póstumo *Sesh Lekha* (Últimos escritos). La mayoría de sus poemas fueron dictados por Rabindranath desde su lecho de muerte, ya en Calcuta y no en Santiniketan, donde residió durante los últimos años, cuando no estaba de viaje en el extranjero o de retiro en el Himalaya. De ahí que estos últimos poemas tengan esa raíz oral tan característica,

como de una conversación íntima, o más bien como un monólogo sosegado. Tienen estos textos una respiración lírica distinta: la poesía remonta a su origen. Son piezas “breves, tensas y compactas”, según Kripalani (2008:501). Las pronuncia ya muy cerca de la muerte. Kripalani describe el intenso dolor que tenía que soportar, la fiebre cada vez más alta y las noches inacabables. Los médicos insistieron en la necesidad de trasladarlo a Calcuta y de operarlo, como así fue, pese a que Rabindranath se oponía a ello.

El hecho de que dictara los poemas les confirió una afinidad aún más pronunciada con los mantras. *Sesh Lekha* parte de *Janmadine* pero va más allá, gana en intensidad y también en alejamiento intelectual: el dolor, por ejemplo, es más descrito por motivos estéticos que sufrido o expresado. A la misma vez, el poeta parece estar ocupado en la pronunciación de otra realidad, del “último misterio de la vida”; el fondo cósmico que es una constante de su obra última se hace imprescindible para interpretar estos últimos poemas.

Empieza el libro con una bellísima imagen: dios empujando al poeta al océano, no a la muerte sino al misterio y lo desconocido. El escritor afronta este último viaje con curiosidad intelectual y emocional y por supuesto con el halo melancólico que caracteriza a esta fase final de su lírica. La mayoría de los poemas de *Sesh Lekha* fueron escritos o dictados durante los últimos siete u ocho meses de su vida, aproximadamente, aunque hay algunos que pertenecen a finales de 1940. Datta (2007:224) explica que Rabindranath ya se siente “un pleno participante” de la vida y de la muerte. Este libro es una visión postrera, una obra que evoca muchas imágenes y que se presta a las analogías con su arte, ahora sí desde la desnudez total y sin demasiado margen para la corrección, ya que aunque revisaba los poemas, el origen oral de algunos de ellos no permitía

demasiados cambios. Hay constancia de que los dos últimos, en particular, fueron dictados a su secretario, y que incluso el último no fue revisado, porque el poeta falleció (Ray, 1967:328).

La visión de la muerte es “más clara y pronunciada que nunca” (Ray, 1967:328), directa y presente. No hay rima en estos últimos poemas; tampoco un derroche de imaginación que nos remita al surrealismo, como en algunos de los libros inmediatamente anteriores: ni siquiera hallamos la melodía de obras sencillas como *Sanai*. Aparecen “unas cuantas palabras claras, desnudas y directas, la perfecta expresión del último darse cuenta”, a juicio de Ray (1967:331). Incluso este académico pone en duda que sean poemas. Más bien son una “voz”, una inspiración, un mantra. Se ha discutido ya, en varias ocasiones, esta peculiar respiración de la última época de Tagore: poesía meditativa y compacta. Pero ahora todos los procedimientos parecen estar llegando a su límite, a su síntesis dialéctica. Ghose (1961:181) constata que, desde el punto de vista técnico y no biográfico, *Sesh Lekha* supone el final de un camino, el punto y final de su carrera poética, ya que usa un lenguaje que confía en “un sistema de comunicación que o bien se rompe o bien se abre a un nuevo lenguaje con una potencia de otro orden”. Es el final del giro lingüístico: Tagore ha estirado las posibilidades del lenguaje literario al máximo. Antes de morir, Rabindranath deja “unas cuantas joyas oscuras, *mantras* del ascenso del hombre moderno en búsqueda de su alma”.<sup>75</sup> Las apariencias no engañan al lector: detrás de los sencillos poemas de *Sesh Lekha*, de su obvia desnudez, se esconden “la experiencia y la disciplina de una vida” dedicada por completo a las letras: una reunión de todos los Tagore. El escritor comunica en sus últimos suspiros una penumbra de significado, mortecina pero enhiesta: un misterio que

---

<sup>75</sup> La cursiva es de Ghose.

no se descifra del todo. Rabindranath propone una “melancolía serena” y un “entendimiento rico y sensorial de los tonos y las texturas” de la muerte, en estudiadas palabras de Prithvi Nandy (en Tagore, 2003c).<sup>76</sup> Este traductor, precisamente, prologa una versión autónoma en inglés de *Sesh Lekha*, un honor del que no han podido disfrutar otros libros de la última cosecha. Al margen del obvio interés editorial que puede despertar el último libro de cualquier autor, este es un hecho que habla de su unidad y homogeneidad, además de su calidad poética.

Tagore se concede a sí mismo, en este último concierto, un premio después de la muerte, un segundo canto. “*He who can effortlessly bear your guiles / receives at your hand / his imperishable right to peace*”, canta al final de su último poema (Tagore, 2003c:36). No se ha olvidado del centro de su vida, sino todo lo contrario. “*Goddess of language: / I carve your image single minded / in this lonely courtyard*” (poema número 9 de *Sesh Lekha*, en Tagore, 2003c:21). Si antes sus versos reverberaban, ahora el poeta los musita y susurra, como si fueran la llama que se está apagando pero que exhibe su última luz, que entiende su destino pero que se quiere rebelar, que busca el entendimiento de lo que le rodea. Hay reminiscencias, como el poema número 13 (Tagore, 2003c:31-2), en el que el escritor se pregunta una y otra vez quién hay, quién está al otro lado, en la línea del retórico por qué de *Nabajatak*. Siente el poeta que debe volver a hacerse la pregunta (es, al fin y al cabo, la misma), ya que antes no había dado una respuesta. Este es el resultado: “*Years passed. / The last day’s sun / asked a final question / near the shores of the western sea / amidst the silence of dusk: / Who are you? / There was no answer*”.

---

<sup>76</sup> Sin página. La cita es del escueto prólogo.



### 1.3.4. El resplandor de una terrible belleza

Desde que Tagore cayó enfermo el 10 de septiembre de 1937 y perdió la conciencia durante varios días, su salud empeoró de forma notable pero su actividad poética e intelectual mantuvo su vigor. Escribió (o dictó) un total de once libros de poemas, dos de los cuales se publicaron póstumamente (Nityapriya Ghosh en Tagore, 2004g:11). Aquí se ha discutido sobre la espina dorsal de este último esfuerzo de Rabindranath, centrándose en determinados libros y dejando a un lado otros que entraban en otro terreno, como la canción o la literatura infantil. Son *Prantik* (18 poemas), *Senjuti* (22 poemas), *Prahasini* (14 poemas, la mayoría escritos antes de la enfermedad), *Akashpradip* (22 poemas), *Nabajatak* (35 poemas), *Sanai* (60 poemas), *Rogsayay* (39 poemas), *Arogya* (33 poemas), *Janmadine* (29 poemas), *Chada* (12 poemas) y *Sesh Lekha* (15 poemas). Si abrimos el compás y analizamos su producción entre 1927 y 1941, nos encontramos con 17 libros en verso, 17 volúmenes de conferencias y ensayos, dos libros de cuentos y una autobiografía (Chunkapura, 2008:240). Es un ritmo de producción trepidante para alguien en los últimos años de su vida, pero ello nos muestra su temperamento no ya inconformista sino casi compulsivo, ligado de forma indisoluble a la creación: cuando ya no pudo sostener la pluma, dictó poemas desde la cama.

La crítica ha ido despertando poco a poco a la poesía última de Tagore, particularmente al periodo sometido a estudio (1937-1941). Abu Sayeed Ayyub (1995:63), autor del germinal *Modernism and Tagore*, porque fue una referencia para todos los críticos que luego examinaron el lado más moderno de Rabindranath y en particular sus últimos escritos, no tiene duda de que “la obra de sus últimos años fue la que dio una mejor cosecha”. Kathleen M. O’Connell (en Tagore, 2004a:IX) constata

que “Occidente pareció perder su adoración por Tagore a finales de los años veinte” y, entonces, “libre de la distracción de mirar afuera para ser apreciado”, Rabindranath se sintió libre en la década de 1930 para desarrollar su arte y luego una poesía más experimental. Aunque es innegable el desinterés occidental por la fase final de la poesía de Rabindranath (tan solo es necesario echar un vistazo a los títulos traducidos al inglés y otras lenguas), Kripalani (2008:447) llama la atención sobre el hecho de que “muchos críticos bengalíes lúcidos creen que la mejor poesía de Tagore fue escrita en la última década de su vida”. Han sido citados en este trabajo de investigación. Kripalani defiende que, al margen de la validez de esta afirmación, lo que no se puede rebatir es que “Tagore escaló muchos picos a lo largo de su carrera, cada uno distinto del otro” y su obra última es “la más cercana al lector contemporáneo” y fue escrita en su madurez.

Disquisiciones al margen, uno de los aspectos que ha obstaculizado la mayor permanencia de estos últimos poemas es que no se ha conseguido, en términos críticos, un entendimiento entre el viejo Rabindranath y el nuevo Rabindranath, por llamarlos de alguna forma. Es decir, solo hay un discurso biográfico y no uno literario entre el Tagore de *Gitanjali* y el de *Sesh Lekha*. Da la impresión de que el último ha sido marginado por su polisemia, mientras que el primero ha sido exaltado, sobre todo porque aquella escritura fue la que le valió un Premio Nobel de Literatura. Esta tesis hace un esfuerzo por destacar los procedimientos literarios del último suspiro poético de Rabindranath pero también por conectarlos con su obra previa, es decir, por dar un sentido a esta parte de su escritura y, por ende, al conjunto de su legado. Tal y como comenta Ayyub (1995:96), en esta última orilla Rabindranath elevó “*the cluster of moods*”<sup>77</sup> de su producción previa a un nuevo nivel, más sugestivo y sensorial; también

---

<sup>77</sup> Hemos preferido la cita en inglés ya que es difícilmente traducible.

más cerebral. Hay que subrayar que en toda esta época no hay, de ninguna forma, “senilidad”, pero sí un perceptible dolor físico y mental, una nueva conciencia, una visión última, que tomada en su conjunto es “un asombroso logro del significado”, en palabras de Ayyub (1995:97). Y eso no lo consigue sumergiéndose en un último mar en la búsqueda de una eternidad o una verdad monolítica sino, como hemos visto, dudando, arriesgando, probando distintos itinerarios poéticos. El desvanecimiento de una apuesta granítica por un itinerario literario concreto y el constante juego entre lo espiritual y lo material están entre los desarrollos más importantes de su poesía última.

Es verdad, como sostiene Ayyub (1995:179), que para los que no tienen un gusto por “la experiencia nacida” de un mundo intelectual, estos últimos poemas pueden resultar “inaceptables”. En eso también son diferentes de otras fases, aunque ese rasgo ya se había sugerido en muchos libros. Pero es algo difícil de determinar, porque cuando se desmenuzan estos poemas también emana una claridad última, una extraña luz. Lo explica bien Chatterjee (1996:67): “Su visión tiene una nueva claridad y mira las cosas y los seres a su alrededor con cálida simpatía; pero esta claridad tiene la cualidad de lo traslúcido y su *ver*<sup>78</sup> es un tipo de meditación”. Se trata de ese “idealismo sombrío” que corre un velo sobre el mundo poético del último Tagore y que se ha podido advertir en los versos citados en este trabajo. Esa realidad fenoménica de ida y vuelta, esa comunicación efervescente entre el mundo y él, él y el mundo, sin caer en el solipsismo o en una mera actualización de la filosofía hindú, constituye uno de los hechos literarios más atractivos del último Rabindranath. Estos poemas, además, reflejan de forma clara que su carrera es “la historia de un continuo desarrollo” (Chatterjee, 1996:147), la muestra de que Tagore, frente al estereotipo del intelectual monolítico, exploraba numerosos caminos, experimentaba, hasta el punto de que, para

---

<sup>78</sup> *Seeing*, en cursiva en el original.

el mismo autor, “[q]uizá existía una unidad de sentimiento y pensamiento en sus divergentes pronunciamientos poéticos, pero esto es algo que es difícil de establecer”. En efecto, se puede escribir una tesis doctoral sobre, por ejemplo, el verso libre y Rabindranath, destacando cómo fue uno de los primeros en experimentar con él en bengalí y hacerlo madurar; pero también se puede elaborar otra que se centre en relacionar la poesía *bhakti* o espiritual con sus versos o su uso del tradicional *pojar*. Chatterjee (1996:150) concluye que, a la luz de ello, su muerte fue prematura, pese a producirse a los 80 años, porque parecía que el poeta aún tenía mucho que decir: su testamento poético es la demostración de que se veía en la obligación moral de labrar nuevos caminos para las generaciones venideras. Este autor también opina que su poesía última es un momento muy importante en el conjunto de su obra, pero cree que esta “no tiene una o varias cimas: lo que vemos es una serie de líneas ondulantes”.

Son unos poemas que nos dejan un testimonio “intrigante”, ya que perturban por algunas de las características que hemos comentado pero a la misma vez “ensanchan” nuestro conocimiento sobre el conjunto de la obra (Ghose, 1961:VII). Este académico también piensa que, aunque no hay que exagerar las diferencias entre épocas previas, en esta última cosecha hay diferentes ritmos de intensidad y cansancio, muestras de un ardiente conflicto interno, muy vinculado al lenguaje. Se suceden procedimientos literarios fundamentales en la poética de Rabindranath; a veces de forma fragmentaria, pero en realidad con un olor común: “evocan una imagen del conjunto”. Es un Tagore, de todas formas, “más difícil” (Ghose, 1961:VIII), que requiere una “corrección del gusto” para apreciarlo si venimos de leer otras obras del escritor bengalí. Quizá es por ello por lo que, para muchos admiradores de Tagore, su obra final es también la última a la que acudirían como ejemplo del conjunto de su producción (Ghose, 1961:1). Todavía

hoy la última estación de Tagore está ensombrecida y necesita una exégesis bajo una nueva luz, no solo en relación con su tiempo histórico sino en su intertextualidad con el resto de sus obras. Por eso el presente ejercicio debe arrojar resultados diferentes al de otros trabajos: mirar a Tagore a partir de esta última rapsodia no es habitual y, sin embargo, puede contribuir a abrir una línea de investigación original.

La cuestión, claramente expuesta por Ghose (1961:2), es si este último legado debe ser considerado como “una contribución a la poesía moderna” o como una “desviación, impropia de él” y muestra del supuesto declive creativo detectado por algunos críticos en sus últimos años. El académico sostiene que ambas opciones son una “exageración” y que algunos de los últimos poemas tienen “un valor poético dudoso”, pese a que hay otros que están entre los mejores de Rabindranath. A lo largo de estas páginas se está defendiendo lo primero: que este aldabonazo final de Tagore es fundamental para entender la modernidad india: es una de sus cimas, no suficientemente señaladas. Hay motivos suficientes para creer en ello, tanto desde el punto de vista de la teoría y la poética (el giro lingüístico oriental, la actualización de la tradición india, la homologación de la religión y la poesía, etcétera) como técnico y literario (experimentación métrica y evolución hacia una cierta fusión de géneros). No se puede negar que el gusto particular, las adscripciones literarias, tienen mucho que ver con el distinto valor atribuido a la obra última de Tagore, pero aquí reivindicamos que, tal y como dice Ghose, “[s]ea cual sea nuestro veredicto final sobre la poesía de Tagore, las últimas obras siguen siendo una indispensable guía para ella” (Ghose, 1961:3). El entendimiento de Rabindranath, sin estos últimos poemas (y sin su pintura) es incompleto, y este es una de las motivaciones de la presente tesis doctoral.

Es justo admitir que “estos poemas revelan un nuevo arte *in the making*” (Ghose, 1961:2) pero que no niega el resto de la obra, sino que la afirma, la asienta, la completa. Pasear por estos versos es “una emocionante aventura de las ideas”, según el mismo autor. Se trata de una fase más austera y crítica (Ghose, 1961:83), desnuda, cada vez con menos ornamentos y celebraciones, empeñada en remozar la tradición india con una nueva sensibilidad. Sin despegarse del conjunto de su obra (ya hemos vistos que hay temas, metros o procedimientos que reaparecen constantemente), sí que el lector puede notar en seguida una mayor intensidad, una densidad especial: una nueva miel, por parafrasear el prólogo de *Nabajatak* traducido al español para este trabajo (en 1.3.3.2.). Es curioso que todo ello se produzca, tal y como destaca Ayyub (1995:84), sin que exista una ruptura métrica en la última fase de su poesía. Mukhopdhyay (1999:104) conviene en que al final usa, más que composiciones, estrofas tradicionales del bengalí, aunque “a veces inventa formas ligeramente nuevas”. El último Tagore, que ya ha recorrido diversas dimensiones experimentales, apuesta para sus últimos años por la sencillez métrica, en el vértice de la libertad, pero con cierta disciplina o bien en la rima o en el metro. Ya se ha explicado anteriormente que Rabindranath experimenta con la métrica en varios libros, como *Balaka* o *Lipika*, décadas antes de su última estación: incluso los célebres poemas en prosa son escritos años antes del periodo de referencia. Pero es como si todos estos discursos métricos estuvieran a disposición del poeta para crear la sencillez de esta fase, a la que solo podía llegar tras haber explorado diferentes caminos innovadores desde el punto de vista formal.

Algunos como Chatterjee (1996:10) van más allá de la métrica y no ven un cambio tan sustancial en sus últimos poemas. Sobre todo porque hay libros previos a 1937 que ya sugieren una dirección, cosa que no hace que los siguientes sean tan

sorprendentes e inesperados. Para este autor, “sería incorrecto sugerir que su aproximación a la realidad experimenta un cambio fundamental en su última fase”, ya que el escritor bengalí sigue siendo “un visionario idealista que absorbe el mundo externo en su propia conciencia y cuya percepción de la miríada de las manifestaciones del mundo es de un gusto imparcial”. De forma similar opina Ayyub (1995:121), quien sostiene que la unidad en el *mood* del periodo de *Gitanjali* “no está presente en la misma medida en el último periodo”. La postrera es una fase más compleja y polisémica, que reúne las anteriores pero las trasciende.

Hay una recurrencia en los últimos poemas al tema de la muerte. “Desde su primera juventud, el poeta ha intimado tanto con la muerte que había perdido todo temor por ella, ¿pero cómo podía conocerla en toda su grandeza y su luz hasta que no estuvo frente a ella?”, se pregunta Ray (1967:264). La muerte y la destrucción planean sobre sus últimos poemas, pero en clave literaria significan el nacimiento de algo nuevo en la poesía de Tagore. Lejos de perder su vitalidad a tan avanzada edad, Tagore siguió explorando las “nuevas posibilidades del conocimiento y la experiencia” (Ray, 1967:307). El resultado de esta búsqueda, en el corazón del giro lingüístico y que le hizo lanzarse a la pintura, es un conjunto de obras en las que se encierra buena parte del pensamiento tagoreano pero también de su poética. El fruto es una “terrible belleza”, por citar a un poeta que estuvo muy cerca de Rabindranath: Yeats. El escritor se ve enfrentado a una tragedia, la de la cercanía de la muerte, y los críticos se han puesto de acuerdo para describir una especie de nihilismo final. Pero la luz siempre se abre al poema, de la forma más inesperada. Pese al terrible dolor que parece que le asola, Tagore siempre halla un “consuelo” (Ayyub, 1995:101) en el más mínimo detalle de la

naturaleza: la conversación con un pavo real, las hojas de los árboles, la llamada de un pájaro.



## Segunda parte

### Materia viva: la obra plástica de Tagore (1924-1941)

*Me gustan más sus dibujos que su poesía*

Amrita Sher-Gil sobre Tagore<sup>79</sup>

El tamil Ananda K. Coomaraswamy, una de las grandes figuras intelectuales del subcontinente y coetáneo de Tagore, reflexionó en sus ensayos sobre la esencia *perdida* del arte indio, el contacto con Occidente y los itinerarios expresivos de su civilización. Sus obras se centran en la historia del arte, la metafísica y la religión, pero sobre todo en instruir al público oriental y occidental sobre la identidad del arte del subcontinente y en opinar sobre qué dirección debe tomar.

Se haya ganado algo o no habiendo transferido el centro productivo de la casa a la fábrica, está muy claro que algunas cosas se han perdido (Coomaraswamy, 1911:21).

Sus ideas están profundamente enraizadas en la crisis o búsqueda de identidad de la India de finales del siglo XIX y principios del XX, fenómeno asociado íntimamente a la modernidad. En la sección 0.3.1 se han descrito algunas de las principales características de la modernidad literaria india: aquí se defiende que, aproximadamente en un periodo similar que en seguida se delimitará, el arte del subcontinente experimenta un cambio de lenguaje y una remoción profunda: nace el pulso moderno. El mapa político e intelectual de la época ha sido suficientemente discutido en el anteriormente citado apartado como para que el lector se haga una idea

---

<sup>79</sup> En Siva Kumar (2011b:4).

del escenario histórico en el cual tienen lugar estos cambios, así que esta sección se restringirá, aún más, al hecho artístico, y en particular a la pintura.

La implantación de la imprenta es un momento simbólico, a principios del siglo XIX, para hablar de un cambio de paradigma y del lento estallido de la modernidad literaria. La reproducción afecta también a las artes visuales (se podría elucubrar, en el contexto indio, sobre el *aura* de la obra y la crítica a la industria cultural de Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt), pero a pesar de que estas experimentan cambios igualmente profundos, la velocidad en la recepción y en el repensamiento de su identidad son algo más lentas, sobre todo en el siglo XIX. Por ello, coincidimos con Pran Nath Mago (2000:19) en situar “el llamado comienzo del arte *moderno* en la India”, en la década de 1850. En los museos indios se tiende a presentar 1857, por motivos históricos (la primera guerra de independencia india o también llamada revuelta de los cipayos, según el bando), como un corte también en el capítulo literario y artístico. Pero aquí sostenemos que el quicio simbólico es el establecimiento de las escuelas de arte de Bombay, Madrás (1850) y Calcuta (1854), con todo lo que ellas implican: el desembarco final de los británicos en la cultura del subcontinente tras un siglo con más énfasis colonial en la política y la economía; la exposición del artista indio a los cánones y las técnicas europeas y, sobre todo, la metáfora de la dominación que suponen estas escuelas como instauración de un nuevo modelo en el ámbito artístico. ¿Cuándo acaba esta etapa? Tras la partición del subcontinente (1947) aparecen una serie de movimientos, imbricados ya en la globalización, que sacuden el panorama artístico indio, singularmente el Grupo de Artistas Progresistas; en paralelo, la independencia de la India y Pakistán subrayan la identidad como nueva guía para la interpretación del producto artístico. La idea nacionalista adquiere nuevas connotaciones,

también en el campo del arte. Tras la partición se cierra una época, pero escogemos 1941, en concreto, como el fin de la modernidad artística porque fue el año en que murieron Rabindranath Tagore y Amrita Sher-Gil, dos de los principales arquitectos del lenguaje moderno indio. El periodo de referencia (1850-1941), en todo caso, es orientativo, caprichoso si lo desea el lector por tomar anécdotas biográficas como referentes, pero tan solo busca poner entre corchetes una época para intentar entenderla y situar en perspectiva la obra artística de Rabindranath, la figura estudiada en este trabajo.

## **2.1. El arte indio moderno (1850-1941): orígenes y desarrollos**

¿Qué programas estéticos se imponen y se superponen en esta época? ¿Cómo evolucionan las artes, en especial la pintura? ¿Hay una ruptura o una continuidad? Es difícil sintetizarlo, pero hay cambios que ayudan a comprender la modernidad artística y que se desgranarán en las próximas páginas. La lenta desaparición de la artesanía, la transformación del arte folclórico y el declive del mecenazgo de la obra artística hablan del fin de una era, dominada por el arte mogol y rajput, que incluso ya es objeto de reinterpretación y de ejercicios de nostalgia. Estas remitentes constantes vitales dan a entender que hay un cambio de paradigma en marcha. ¿Cuál es el agente que más contribuye a propiciar este movimiento de tierras? En un principio, el colonialismo británico, cuya traducción artística es la implantación del realismo y la imitación, conceptos bastante ajenos a la tradición india. Con el paso de los años observamos, de forma paralela, cómo el artista empieza a asumir su individualidad (el concepto de autoría cala hondo) y se empieza a desplazar a la religión y los dioses del centro semiótico de los cuadros. Todos estos fenómenos desembocan, ya en el siglo XX, en una crisis de identidad que se convierte en una fuente de creatividad para abordar un reto apasionante en el cual se ubica la obra de Tagore: la construcción de un lenguaje artístico moderno, en el marco de un realismo ya decadente y en pugna con el auge de la orientalista Escuela de Bengala. Analicemos uno por uno los elementos mencionados.

### 2.1.1. Caída del mundo clásico: el arte se independiza

En su libro *Art and Swadeshi*, Coomaraswamy, con el que abrimos este capítulo, se adentra en las implicaciones para el arte del movimiento nacionalista indio en el contexto colonial. Su originalidad estriba en la vehemencia con la que expone sus ideas y en la confianza en el llamado espíritu del tiempo y en el temperamento artístico por encima del análisis teórico. Sorprende, por ejemplo, al insistir en el valor de las cuevas de Ajanta y del arte rajput y pasar más por encima o marginar la época mogol, tan atendida por su importancia política y social en la historia del arte. “Si fuera posible escribir entera la historia de la pintura en la India, es este arte [el rajput] el que, después de Ajanta, debería ser el tema principal” (Coomaraswamy, 1911:79).

Para discutir sobre la nostalgia de un mundo perdido, el erudito lector del espíritu del tiempo que es Coomaraswamy parece ideal, sobre todo para sondear la respuesta artística india al desembarco político y cultural de Occidente en el subcontinente. Sus textos pueden caer en el esencialismo o hundirse en la inmanencia de la estética, pero sirven de introducción para oler y saborear el *rasa*<sup>80</sup> de esta época. Lamenta este crítico cultural el declive de las “artes suntuosas”, el paso de la casa a la fábrica, la lenta extinción de las manualidades; expresa su nostalgia por un arte indio quizá idealizado o por el miniaturismo de la época mogol.

La práctica sería de un arte<sup>81</sup> como la joyería o la encuadernación de libros en pequeños talleres está en la misma relación con la cultura que la práctica de un arte realmente doméstico (Coomaraswamy, 1911:19).

---

<sup>80</sup> Véase el apartado 2.2.

<sup>81</sup> Entendido como oficio, *craft* en el texto original.

El cambio productivo altera por completo el panorama artístico: lo que antes se hacía en talleres o en las calles, poco a poco, va cediendo valor en la era de la reproducción y pierde su protagonismo central en la cultura, un espacio que aún no ha recuperado pese a que los museos indios estén plagados de joyas y productos artesanales. Un caso paradigmático es el del templo de Kalighat, en Calcuta, alrededor del cual se vendían obras producidas por artistas locales que no interesaban a la elite británica o bengalí (Mitter, 2001:172). Lo curioso de esta especie de heredero urbano del arte folclórico es que las obras adquirieron tanta popularidad que se recurrió a la mano de obra femenina y más adelante a la reproducción, es decir, avanzó hacia el modelo de industria cultural. Acuarelas o figuras de barro contribuyeron a un nuevo arte, el de Kalighat, en el cual los dioses empezaban a bajar del pedestal y aparecer en quehaceres cotidianos. Semillas de tamarindo u otros materiales naturales servían para elaborar unas obras que dieron paso a nuevas ideas, distribuidas de forma masiva gracias a la imprenta, la litografía y otros sistemas de reproducción (Jain, 2003:9-21).

Los artesanos, sin embargo, no podían permitirse acudir a la escuela ni disfrutar de una formación académica. Las escuelas establecidas por los británicos se llenaron de jóvenes de clase media-alta, muchos de los cuales ya tenían el inglés como lengua vehicular.<sup>82</sup> Ello sucede después de que se extinga el mecenazgo artístico mogol: todo un símbolo de la caída del mundo *clásico*, del declive del poder indio frente al advenimiento de la época colonial. Esto empuja a una búsqueda, a una redefinición del arte. Dice K.G. Subramanyan:

Había ya artistas individuales manteniéndose sobre las ruinas de la tradición artesanal, sin apoyo de un mecenazgo firme. Había ya [artistas] extraños a las antiguas tradiciones

---

<sup>82</sup> Tal y como se ha explicado en la sección 0.3.1.2., el inglés sustituye como lengua de prestigio a las vernáculos. Thomas Babington Macaulay fue uno de los pioneros en la insistencia de implantar el inglés en el subcontinente.

narrativas de la escultura y la pintura india: la mitología y la mímica de los primeros siglos y el romanticismo cortés de los últimos; estaban buscando un nuevo comienzo, casi revirtiendo la estructura del arte antiguo (Subramanyan, 2006:53).

Se crea una “división” (Mago, 2000:21), antes inexistente, entre las llamadas bellas artes y las artes manuales, algo con precedentes en otras civilizaciones. Pero sería un error concluir que la política, el cambio productivo o el nuevo y frágil estatus del artista (con más posibilidades de ascenso en la escala social pero víctima de la competencia) son las causas únicas de la aparición de un nuevo paradigma. Hay un lento cambio del gusto: el vocabulario rajput y mogol se agota. El arte rajput entronca con la tradición hindú más religiosa, épico-lírica y folclórica, que como hemos visto empieza a sufrir los embates de las nuevas ideas. Desciende, según Coomaraswamy (1911:72), de la pintura de las cuevas de Ajanta. El relato artístico *indígena* (usamos la cursiva debido a que la llamada Edad Media india está plagada de invasiones políticas e influencias culturales externas, pero los historiadores indios han logrado un éxito considerable al *indianizarla*) continúa con la época mogol: el siglo XVI, más indopersa, y el XVII, donde el arte mogol alcanza su cénit y a través del cual llega el viento centroasiático, tan influido por China: un gran encuentro civilizatorio que lleva el retrato al centro del arte indio.

Sería absurdo pensar que los artistas modernos indios olvidan esta herencia. Se verá que no es así al repasar la obra de pintores fundamentales, que beben ya no solo del arte rajput-mogol sino del de Ajanta. Pero el cambio adviene: la Escuela de Bengala, a examen en el apartado 2.1.3., recurre al arte mogol, por ejemplo, para reafirmar y solidificar la identidad india. El arte folclórico tampoco desaparece: se transforma y se incorpora en la nostalgia de cuadros contemporáneos (algo familiar para los conocedores del arte europeo). Pero ambos fenómenos son, más que hechos

espontáneos, producto de la recepción de un nuevo marco cultural dominante. Hay un llanto por el tiempo perdido y una sofisticación reivindicativa de la tradición: una demostración de que esta también respira en la modernidad. La pintura al temple y el uso de sustancias vegetales u orgánicas no tiene el mismo significado siglos atrás que en la era moderna. “En el siglo XIX, las tradiciones de la pintura mogol y rajput puede decirse que han desaparecido finalmente, principalmente como resultado del cambio del gusto producido por la llamada *educación inglesa*”,<sup>83</sup> sostiene Coomaraswamy (1911:116). Este estudio coincide en que se ha bajado un telón, pero complejiza las causas: no es la “educación inglesa” sino la respuesta intelectual de la India a un contexto político-cultural el embrión de la modernidad.

A todo ello se une que a finales del siglo XIX empieza a desaparecer el casi total monopolio de la representación religiosa en el arte indio, aunque es en el XX cuando este tímido desvanecimiento, presente tanto en las escuelas realistas como orientalistas, se consolida. Hay que ser extremadamente cauto en este ámbito: leyendas mitológicas hindúes se siguen narrando, las deidades más iconográficas continúan apareciendo, pero la religión como clave explicativa vital, pese a seguir siendo importante, pierde fuelle. En un proceso similar al de otras civilizaciones, como la occidental, las artes empiezan a tomar conciencia de sí mismas, se comienzan a preocupar de su estatus: reflexionan, conversan, se independizan.

Las artes visuales de antes del siglo XX eran, por encima de todo, una forma de trasladar un mensaje que era religioso, literario, histórico o narrativo, es decir, extraño a ellas mismas: en el siglo actual,<sup>84</sup> sin embargo, las artes han encontrado su definición en su naturaleza autónoma y sus objetivos estéticos particulares (Mago, 2000:19).

---

<sup>83</sup> Las bastardillas son de Coomaraswamy.

<sup>84</sup> Se refiere al siglo XX.



¿Cuál es el motivo? Es común entre los indólogos comentar que la religión (no una en particular, sino el sentido religioso de la vida) aún impregna hoy los poros de la India contemporánea. Este trabajo advierte que, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX, comienza un repliegue de la *representación* religiosa en las artes, en particular en la pintura. La extraordinaria elasticidad de la cultura india y la omnipresencia de la religión hacen que hablar de una desaparición sea imposible. Pero sí que hay un movimiento, un desplazamiento, de la representación hacia la sugestión: sigue siendo difícil encontrar obras sin alusiones sagradas, pero ya no tienen por qué ser el tema central. En palabras de Subramanyan (2006:53), “las antiguas imágenes del hombre-dios, hombre-héroe, hombre-rey”, durante las primeras décadas del siglo XX, perdieron “su magia a los ojos del racionalista urbano y del escéptico rural”.

Entendemos que este proceso tiene lugar de forma paulatina, sin rupturas, cismas ni un debate cultural sobre las esencias religiosas del subcontinente. El mismo Subramanyan (2006:128) nos da una pista al alertarnos de que “[l]a mayor parte del arte indio, ya sea religioso o secular, se preocupa por despertar una cosa inerte a la vida y por agrandar su referencia visual”. El animismo y el panteísmo que tanto pregón tienen en la India contribuyen, por su maleabilidad, a que la vida religiosa corra también por animales, objetos, paisajes, etcétera. No sería osado especular con que estas creencias complicaron el aterrizaje del realismo, mientras que tuvieron un papel fundamental, décadas más tarde, para estimular la imaginación de unos artistas conmovidos por las vanguardias europeas y dar a sus obras un sello inconfundiblemente indio. Más adelante comprobaremos que la religión no sólo no desaparece del panorama artístico, sino que bien entrado el siglo XX se funde con propuestas abstractas como la pintura tántrica.

Pero sí que hay un cambio que provoca que la manifestación artística gane centralidad: un progresivo abandono de las leyendas y los mensajes exclusivamente morales. Con él, también cambia el artista. Educado en las escuelas británicas a finales del siglo XX o apadrinado por las corrientes indias que buscaban un retorno a los orígenes, el artista de la época gana libertad con respecto al que trabajaba para las cortes mogoles, pero también es mucho más frágil económicamente. Crece tanto su estatus como su inseguridad, otro síntoma de la modernidad. “El aumento de exposiciones de arte, de críticas de arte y el auge de un público consciente del arte cambió la percepción popular del arte y del artista”, constata Mitter (2001:175). El artista toma conciencia también de su civilización y busca respuestas históricas al nuevo contexto político y social. La reflexión sobre la identidad india y el camino de las artes es uno de los centros neurálgicos de la modernidad.

### **2.1.2. La aparición fugaz del realismo**

Las escuelas y las sociedades artísticas fueron el principal instrumento de los británicos para intentar imponer, con especial vigor durante la segunda mitad del siglo XIX, el gusto victoriano. Se fundan las escuelas de Bombay, Madrás y Calcuta, antes mencionadas, y se elabora un programa académico uniforme basado en el de la Escuela de Artes Industriales de South Kensington (Mitter, 2001:111). Los cambios son profundos en el ámbito pictórico: el academicismo europeo entra en escena a marchas forzadas y aparecen nuevos géneros que favorecen el desplazamiento del tema religioso, como los retratos al óleo, los desnudos o los paisajes naturales. Pero el giro es más violento en la arquitectura. El Raj encuentra en el neoclasicismo el instrumento colonial para empequeñecer al individuo: es el idioma del Imperio. Con variaciones para adaptar los edificios al clima de la zona, las mansiones coloniales, mayoritariamente blancas y marmóreas, empiezan a cubrir la India con un manto majestuoso. Hasta que deja de ser la capital del Imperio, Calcuta se convierte en el epicentro de esta arquitectura, con edificios como el Palacio de Mármol que aún hoy dan un sabor distintivo a la ciudad. Pero el máximo exponente de la arquitectura neoclásica en la India es la llamada Delhi imperial, es decir, la capital de la joya de la corona británica imaginada por el arquitecto Edwin Lutyens: Nueva Delhi. La simetría y la grandiosidad de edificios como la residencia del virrey son todavía hoy un paradójico canto al poder: pocos años después de que la Nueva Delhi de Lutyens estuviera finalizada, la salida británica ya era inevitable y la zona se convirtió en la capital administrativa de la India independiente. Por último, aunque el neoclasicismo fue el estilo arquitectónico dominante durante la época colonial, también el gótico tuvo su penetración: la opulenta estación de trenes de

Victoria, en Bombay, evoca más al gótico y mezcla mejor con la tradición oriental, más ornamental. El gótico fue de hecho protagonista de proyectos para reflotar antiguas ideas arquitectónicas indias, como las cabañas bengalíes.

Pero en pintura el panorama era diferente. La tradición imitativa, el retrato o el paisajismo de raíz naturalista no casaron bien, aparentemente, con el *pathos* indio, rebeldemente sintético, idealista, más cómodo con la tradición romántica europea o con el expresionismo, como se verá más adelante. Sí que encajó bien el figurativismo, prominente en la historia del arte indio. La situación era de desconcierto y conflicto estilístico.

[E]l siglo XIX ha hecho de nuestro país un basurero para todas las superfluidades vulgares de la sobreproducción europea; todo lo que ha hecho el movimiento Swadeshi del siglo XX es darnos falsas imitaciones de estas inutilidades sin atractivo (Coomaraswamy, 1911:7).

Luego se reflexionará sobre el movimiento *swadeshi* o nacionalista: lo destacable ahora es el sentido de alienación y la protesta ante el enquistamiento de un cuerpo extraño que, al contrario que otros, no encuentra referentes o confluencias en la memoria reciente india. En opinión de Subramanyan (2006:39), “los artistas indios modernos, aunque aceptaron la estética realista, nunca asumieron una inamovible postura objetivo-realista y, por lo tanto, no tuvieron que luchar demasiado para romper sus confines”. Se colige de ello que el artista indio, al no asumir esta tradición como suya, se convierte en un reproductor y ejecutor de las técnicas pictóricas cuyo aprendizaje recibe en las escuelas coloniales, pero su aparato crítico queda destensado: no siente el peso de la historia del arte sobre sus hombros. Subramanyan no se refiere al siglo XIX, sino al paisaje artístico bien entrado el siglo XX, pero sus palabras sirven para ilustrar la perplejidad que causó en el arte indio la llegada del realismo, frente a la

evocación y la sugestión de otras corrientes occidentales que sí hallarían acomodo real en el subcontinente. Coomaraswamy (1911:45), en otra de sus brillantes generalizaciones, amplía:

El arte oriental no tiene como objetivo la reproducción de los hechos de la naturaleza, objetivamente considerados. Su objetivo es la sugestión, la selección, el énfasis, el diseño: la representación no del hecho objetivo sino del subjetivo. Es por lo tanto perfectamente fútil quejarse de que el indio no representa los llamados hechos de la naturaleza.

Parece como si durante la segunda mitad del siglo XIX la India artística estuviera distraída, con descuidada precisión, en la imitación, dejando sin alimento sus inclinaciones naturales y preparándose para la agitación de principios del siglo XX. El pintor más representativo de esta India colonial a la espera del cambio es el célebre Raja Ravi Varma (1848-1906).<sup>85</sup> Pese a ello, los críticos no coinciden en definirlo precisamente como la quintaesencia del realismo. La elite británica e india abrazó en seguida lo que se vio como una manifestación victoriana en el arte indio, sobre todo atendiendo al canon de belleza clásica que toma cuerpo en sus obras. Pero la evocación del pasado, las deidades hindúes o el historicismo inclinan su pintura también hacia el romanticismo y el orientalismo.

Cualquiera que sea la razón, es un hecho histórico que su influencia [la del realismo] en la escena del arte indio no fue profunda y, si descontamos unos cuantos retratos y paisajes, su resultado fue pobre. Incluso en el trabajo de artistas como Ravi Varma o Hemendranath Mazumdar solo fue un fino barniz que nunca fue más allá de la fase de la esforzada competencia (Subramanyan, 2006:74).

Según Mitter (2001:177), Varma exploró las reproducciones victorianas en blanco y negro en busca de inspiración, pero un análisis detenido de su obra revela más bien la atmósfera cortesana que respiró el artista en su entorno familiar aristocrático.

---

<sup>85</sup> Véase Chawla (2009) para un estudio en profundidad sobre el artista.

Mago (2000:25) lo llama el “Rafael de Oriente” y cree que su obra, formada por dibujos, acuarelas, oleografías, etcétera, es “occidental en estilo y técnica e india en el tema”. La glorificación nacional o la mitología lo acercan a ese neoclasicismo *sui generis* del que hemos hablado y que se formó en la India durante aquellos años. Pero aunque en su arte se hallan influencias de Vermeer, Ingres o incluso Manet, Raja Ravi Varma, cuya familia pertenece a la región sureña de Kerala, se fijó también en tradiciones autóctonas, como la escuela de Tanjore. Llevó a las heroínas y héroes de las epopeyas hindúes a la pintura, y ello le granjeó una gran popularidad: no puede decirse que estuviera fascinado por la pura imitación y prueba de ello es la cautivadora imaginación en las figuras humanas o divinas que representa.

Para Sinha (2003:1), Ravi Varma se ha ganado el apelativo de “figura de transición”, en los albores de la modernidad, por su uso del óleo y por buscar la inspiración no tanto en los textos religiosos como en la literatura sánscrita, en una exploración de la teatralidad y la gestualidad, un itinerario al que años después daría continuidad la Escuela de Bengala. Llama la atención la estrategia propagandística que puso en marcha junto a su hermano. “El logro supremo de la estrategia de *marketing* de Ravi Varma fue el establecimiento de una imprenta con el objetivo de reproducir sus obras para la consumición de una audiencia mayor”, recoge Ramachandran (2002:34). En su búsqueda de un arquetipo indio, de un lenguaje nacional en el que cupiera la diversidad del subcontinente, Varma, el “primer burgués”, se situó como un referente moderno, popular tanto en las altas esferas como entre la población, signo de un nuevo paradigma de comunicación cultural que ya se empezaba a forjar.

Los “hijos” de Varma, o al menos los artistas que intentaron seguir con el credo naturalista indio durante las primeras décadas del siglo XX, dominadas ideológicamente

por la Escuela de Bengala, recurrieron al retrato y los desnudos para perpetuar el realismo. Atul Bose fue un referente en el primer género y Hemendranath Mazumdar en el segundo, con sus famosos saris mojados y su composición pictórica casi voyerística (Mitter, 2007:132), que prolongaron otros pintores como Thakur Singh alrededor de la Escuela de Arte de Mayo (Lahore). Pero nada representa mejor el poder de esta línea colonial del arte indio como su bastión, la Escuela de Bombay. Decidida a desbancar a Calcuta como centro cultural de la India, Bombay, sobre todo bajo la dirección de Gladstone Solomon, inició una enérgica campaña propagandística para imponer su gusto e incluso fue favorecida para pintar los murales del Secretariado Imperial, en Nueva Delhi. Pintores bengalíes, por el contrario, abanderados del orientalismo, recibieron el encargo de los murales de la Casa de la India, en Londres (Mitter, 2007:211). Hay una tensión artística y política, personalizada en las dos ciudades del momento más importantes de la India (Bombay y Calcuta) por el protagonismo cultural de la época. Cualquier exposición comisionada por el Imperio británico era motivo de pugnas y cálculos políticos entre ambas escuelas, que tenían sus protectores entre los británicos. Esta aparente dicotomía, sin embargo, no cortaba el panorama artístico indio en dos: pintores de la llamada Escuela al Aire Libre (Bombay), pese a estar ligados al realismo, se preocupan por la calidad de la luz y apuestan por acuarelas con colores casi fluorescentes que los acercan al impresionismo y a una atmósfera más vaporosa y reminiscente de la creada por la Escuela de Bengala (Mitter, 2007:149). Figuras como M.S. Satwalekar y S.L. Haldankar destacan en este ámbito poco conocido. En la escultura naturalista (o neonaturalista), sacan la cabeza V.P Kamarkar y, especialmente, K. Venkatappa y Deviprosad Roy Chowdhury, quizá el escultor más célebre de la India colonial tardía y símbolo de un tipo de artista que quería identificarse conscientemente con el hombre renacentista.

Occidentales o no en la técnica, neoclásicos o no, Raja Ravi Varma y sus hijos fueron iniciadores del arte indio moderno. Supusieron una ruptura al principio, casi la encarnación de un estilo impuesto, pero con los años fueron encontrando respuestas artísticas indígenas en sus obras. Fue una corriente que se vio eclipsada por otras que se estudiarán más adelante, en especial la Escuela de Bengala (2.1.3.), pero quedan pocas dudas de que Varma es una de las figuras clave de la modernidad india. A lo largo de las próximas páginas hará su aparición el puñado de artistas que alumbró una nueva época: la que atraca en Tagore.



### 2.1.3. La Escuela de Bengala y la reacción orientalista

Hija de la reflexión del Renacimiento bengalí y pensada como una revuelta contra el realismo victoriano y como una alternativa indígena, la Escuela de Bengala –conocida finalmente con este nombre pero que en un principio adquirió nombres como Nuevo Arte Indio– irrumpió con fuerza a principios del siglo XX para convertirse, con el tiempo, en la estética dominante antes de la independencia (1947), ligada al nacionalismo indio, la autarquía artística, el historicismo, la recuperación de las constantes vitales del país e incluso la desobediencia civil gandhiana. Su principal ideólogo fue el pintor Abanindranath Tagore (1871-1951), sobrino de Rabindranath, pero el mismo Coomaraswamy, citado al principio del capítulo segundo, fue un firme defensor de los principios de esta escuela. Otra figura clave de este renacimiento artístico bengalí es el británico Ernest Binfield Havell (1864-1937), que reorganizó la enseñanza académica del Imperio en la gubernamental Escuela de Arte de Calcuta, rechazando la copia de los modelos europeos y apostando por buscar en la tradición india respuestas al nuevo contexto político-social, una muestra de hasta qué punto hubo una serie de figuras, en el propio Imperio británico, que entendieron o al menos se esforzaron en penetrar en la cultura de la India e incluso se comprometieron personalmente a velar por su salud.

Abanindranath personifica mejor que nadie la Escuela de Bengala, a la que tanto Coomaraswamy como Havell y otros intelectuales dieron sustento teórico. Datta (2007:55) enumera algunos de sus referentes: el miniaturismo rajput y mogol, las obras de Kalighat, los frescos de las cuevas de Ajanta, las teorías del arte japonesas y chinas, un lirismo prerrafaelista y algunas afinidades con el *art nouveau*. La Escuela de Bengala

no solo estaba al servicio de una idea nacional de la India, o de un redescubrimiento de sus raíces, sino que se volcó, con un programa anticolonial y esencialista, en Extremo Oriente para buscar un pulso panasiático, alternativo al vocabulario artístico occidental. Fue fundamental, para ello, la relación del japonés Okakura Kakuzo (1862-1913) con los Tagore (Datta, 2007:56). El nipón, sumergido en la formulación teórica de ideales o tipos artísticos orientales definidos frente a los de Occidente, fue primordial para la búsqueda alternativa de Abanindranath Tagore y sus seguidores, que se distanciaron del claroscuro y la perspectiva occidental. En su lugar, la tinta y el papel pero sobre todo las acuarelas en colores cálidos ayudaron a dar a los cuadros de esta escuela india un aura mística y vaga que les confiere unidad estilística. El efecto pictórico se consigue, en parte, gracias al lavado de color: la pintura se sumerge en agua varias veces hasta que se forma una pátina que sugiere un “estado emocional flotante” (Datta, 2007:61), que emite una sensación de atemporalidad trabajada también a partir del miniaturismo mogol. Estas confluencias, así como las cuevas de Ajanta –cuyos colores, probablemente, se vieron afectados por el paso del tiempo– y el velo historicista de la escuela explican su escasa variedad cromática, instalada en los tonos terrosos. Pese a que el figurativismo sigue intacto, los cuadros de Abanindranath y sus alumnos crean una atmósfera difusa, en un intento deliberado de volver a las esencias indias, descritas como hemos visto con anterioridad por académicos como Coomaraswamy por su sugestión y unión con la naturaleza más que por su capacidad para copiarla. Pero incluso el mismo Coomaraswamy (1911:122), casi siempre elogioso con la Escuela de Bengala, criticó que algunos de los cuadros fueran “sentimentales en su concepción, débiles en su dibujo y *tamásicos*<sup>86</sup> en su coloración”.

---

<sup>86</sup> La traducción del sánscrito sería “indiferentes”, aunque en una escuela de la filosofía india es una de las *tendencias* del ser humano.

Todo ello forma parte de un esfuerzo consciente por buscar las raíces culturales de la India. Abanindranath es uno de los primeros intelectuales en hacerlo: su “visión poética de la realidad”, su “mezcla de naturalismo y fantasía” y el uso de materiales naturales y de una idea nacionalista o panasiática son un intento, quizá uno de los primeros, de construir un nuevo lenguaje alternativo (Subramanyan, 2006:79), con todas las contradicciones y problemas que ello pudiera plantearle en pleno siglo XX, sobre todo por su pronunciado esteticismo: “Lo que la mente puede aceptar y aguantar es la Belleza, lo que encuentra difícil de aguantar es lo opuesto”, dijo Abanindranath (Subramanyan, 2006:75).<sup>87</sup> Sus diatribas contra el realismo fueron constantes. “No se puede ver la imagen de la Belleza en el espejo de otro”, escribió en otra ocasión el páter de la Escuela de Bengala, opuesto al objetivismo y la reproducción objetiva de la naturaleza.

Abanindranath Tagore fue el iniciador de la Escuela, pero uno de sus discípulos, Nandalal Bose (1882-1966), estuvo en el principio y en el final y, de alguna forma, fue quien observó desde dentro cómo era necesario el cambio y advirtió las contradicciones de esta escuela. Fue el director de la Escuela de Arte de Santiniketan, que simbolizó como ninguna otra el espacio de resistencia (contra)cultural: imbricación con la naturaleza, educación libre y primitivismo ecológico. Era el “centro seminal del arte moderno preindependiente de la India” (Siva Kumar, 2003:67), afín a la Escuela de Bauhaus pero enraizado en una crítica cultural al colonialismo y la fe en la sabiduría de la India antigua. Muchas de las obras de arte, pese al deterioro que esto supone para ellas, aún forman hoy parte del paisaje de la Universidad:<sup>88</sup> conviven con los alumnos y los árboles. Esculturas pueblan las calles y murales adornan los edificios: a menudo son

---

<sup>87</sup> Citamos este libro porque el original está escrito en bengalí.

<sup>88</sup> Véase el apéndice (número 24).

muestras de arte colectivo que censuran ideales burgueses como la privatización del arte. La pintura se integra en la arquitectura. Un arte público que halla sus referentes simbólicos en la inocencia ancestral de los *adivasis* (aborígenes) y la comunidad tribal de los santal, representadas con asiduidad en las obras de la Escuela de Bengala.

Nandalal, cuya obra siempre estará ligada a Santiniketan y a su maestro Abanindranath, contribuye a la apertura de la Escuela de Bengala y en ampliar su vocabulario para que no muera, sino que avance. Hay en él una apuesta cada vez más decidida por el grafismo y las líneas firmes, así como un intento de cambiar la acuarela por la pintura al temple y el efecto difuso por el empaste, sobre todo con sus estudiantes (Mitter, 2007:80). Es incuestionable su vinculación al movimiento *swadeshi* y a la resistencia cultural india. Bose pintó sobrias obras, cercanas al arte gráfico, que representan al padre de la nación, Mohandas Karamchand Gandhi, y algunos de sus experimentos sugieren una proximidad ideológica con el *mahatma*, partidario de la autarquía económica y política. Nandalal, siempre fiel a la centralidad de los objetos y la bidimensionalidad características del arte indio, busca en el pasado técnicas indígenas para los frescos o experimenta con materiales orgánicos y tierra. Acude a otras fuentes, como los manuscritos iluminados del subcontinente, las miniaturas del Rajastán o bordados asiáticos (Mitter, 2007:88), búsqueda que culmina en la riqueza expresiva de sus conocidos murales, antesala estilística de las vanguardias indias.

El liderazgo de Nandalal Bose en Santiniketan fue lo suficientemente inteligente y elástico como para dar paso a una nueva hornada de artistas que, desde dentro de la misma Escuela de Bengala, reorientaron su rumbo y fueron los exponentes de algunas de las aventuras más apasionantes en el arte de la primera mitad del siglo XX: las vanguardias. La aportación de extranjeros como Charles Freer Andrews, Sylvain Lévi y

sobre todo la historiadora del arte Stella Kramrisch, que dio clases en Santiniketan y abrió el horizonte de los estudiantes a las vanguardias occidentales, fue fundamental en este paso. En Benode Behari Mukherji (1904-1980), también muralista, encontramos ya una propuesta vanguardista, abiertamente afín con Europa pero que retiene su sabor indio. Las obras pierden esa atmósfera dispersa que Abanindranath instaló en el imaginario colectivo y avanzan hacia la claridad formal, la simplificación e incluso el caligrafismo, una veta que explotaron otros artistas como el paquistaní Abdur Rahman Chughtai. Benode Behari pintó en un “idioma caligráfico íntimo reminiscente del Extremo Oriente” (Subramanyan, 2006:94), borró en sus murales la distinción entre vida y religión (el mural de Hindu Bhavan, en Santiniketan, es un ejemplo de ello) y continuó con sus excursiones estilísticas, a veces cercanas al cubismo o al expresionismo, incluso después de quedarse ciego.<sup>89</sup> Para Mitter (2007:91), Mukherji hizo un análisis moderno de las obras de Abanindranath Tagore y alteró los cánones de belleza al apostar, por ejemplo, por figuras alargadas. Su aventura semiabstracta viene acompañada por un gran entusiasmo por la representación de comunidades tribales (en especial, los santal), en una interesante confluencia del afecto a la Escuela de Bengala, el enlace primitivista y los programas vanguardistas occidentales, a los cuales Mukherjee no era ajeno.

En esta avanzadilla vanguardista de Bengala podríamos incluir también a Ramkinkar Baij (1906-1980), otro discípulo de Nandalal Bose y coetáneo de Mukherji. Este escultor bengalí de origen humilde fue el creador de un lenguaje que, de forma intuitiva, puede asociarse de inmediato a las vanguardias europeas. Según Subramanyan (2006:100), que como pintor podríamos encuadrar en la generación que vino tras Baij y

---

<sup>89</sup> Contaba para ello con la ayuda de colaboradores. Hay murales en Santiniketan que fueron pensados por él pero ejecutados por sus ayudantes. Véase el apéndice (número 25).

Mukherji, el primero fue probablemente uno de los pocos supervivientes de la tribu mística<sup>90</sup> khepa. Subramanyan lo define como “un artista loco por su arte”, tan perdido en la búsqueda que se olvidaba de sí mismo y de lo que producía. Su “romanticismo panteísta” se centra en la vida de la tribu santal desde una estética primero cubista y luego expresionista-barroca. Actualizado exponente del arte público (sus obras aún pueden verse hoy en Santiniketan), Baij innovó con los materiales, sobre todo a partir de su idilio con el cemento (símbolo de economicidad frente al cobre, por ejemplo). Insistió también en intensificar el poder táctil de la obra de arte, que se unió a la agresividad visual nacida de la línea y el ángulo. Fue uno de los máximos exponentes del primitivismo, que tuvo algunos pioneros no muy conocidos como Sunayani Devi (1875-1962), quien para Mitter (2007:37) es la “primera primitivista” gracias a obras hieráticas inspiradas en la pintura jainista, el arte naíf y la experimentación, una vez más, con materiales orgánicos. En el itinerario de las vanguardias, aún hoy sorprenden los tempranos experimentos de Gaganendranath Tagore (1867-1938), ajeno a la Escuela de Bengala pese a pertenecer a la familia de los Tagore (era sobrino de Rabindranath y hermano de Abanindranath) y que usó la sintaxis del cubismo para explorar las cualidades caleidoscópicas de la luz. Son obras interesantes porque, por primera vez, un artista indio reflexiona en primera persona sobre los problemas de usar abiertamente la forma de las vanguardias europeas para temas indios. Gaganendranath, que destacó también por sus cómics satíricos contra la cultura castista, entró en este terreno haciendo gala de una gran sensibilidad con la luz en obras como *Una escena cubista*, *Una ciudad cubista*, etcétera, en versiones mucho más líricas y menos intelectualizadas que algunas ramas del cubismo europeo.

---

<sup>90</sup> Era una de las llamadas sectas *baul*, formada por músicos místicos mendicantes.

## **2.1.4. Los versos sueltos y la construcción de un lenguaje moderno:**

### **Jamini Roy y Amrita Sher-Gil**

La primera mitad del siglo XX estuvo “cargada de conflictos culturales latentes en una situación colonial, y los artistas que vivían en ellos cargaban con este peso. Superó a algunos de ellos y socavó su confianza; a otros los irritó hacia contraposturas de resistencia” (Subramanyan, 2006:37). Es posible que este sea el caso de algunos de los artistas citados en las páginas anteriores. El realismo académico empieza a implantarse a mediados del siglo XIX y, a principios del XX, encuentra en el orientalismo de Bengala su principal competidor. Ambas corrientes, perfectamente representadas por las urbes de Bombay y Calcuta, compiten no solo por el prestigio social o el favor político sino por el privilegio de señalar el camino que debe seguir el arte. Hablar de arte *colonial e indígena* sería una imprecisión: ya hemos visto que británicos como Havell se convirtieron en defensores a capa y espada de los Tagore y pintores indios asumieron el realismo sin aspavientos. El conflicto cultural “latente” del que habla Subramanyan es el que intenta desentrañar esta tesis: el de la gestación de la idea de la India moderna en el contexto colonial. Sería injusto, por ello, rechazar las aportaciones de unos y abrazar las de los otros, ya que lo que aquí se defiende es que fue el propio debate, la discusión y la crisis de identidad los que permitieron la fermentación de la modernidad india.

Sin pretender aislar a las figuras artísticas de su época, algunas de ellas actuaron con encomiable independencia, más allá de los límites dibujados por las diferentes escuelas: incomprendidos a veces, sus obras aún causan extrañeza o sorpresa entre los críticos. Son los *versos sueltos*, mujeres y hombres que contribuyeron de forma decisiva

al corpus artístico de la India moderna. Ya se ha visto que la elasticidad de muchos pintores les permitió explorar terrenos desconocidos (el impresionismo, el primitivismo, la abstracción, etcétera) e ir abriendo el horizonte del arte indio, pero solo en unos pocos transpira la auténtica ambición de cambiar el curso de la historia, de influir decisivamente en la época. Son sintetizadores del pensamiento capaces de asumir el legado cultural indio y las exigencias del presente para llevarlas al lienzo. Aquí no se discute tanto su valor artístico como la influencia (visionaria) de sus ideas artísticas en la construcción de un lenguaje moderno para el arte indio. Tan solo en ello, y en aglutinar y resumir las principales contradicciones de la época, coinciden artistas tan dispares en su trayectoria, inspiración y objetivos como Jamini Roy, Armita Sher-Gil y Rabindranath Tagore, la tríada de la modernidad artística india.

Jamini Roy (1887-1972) construyó su lenguaje pictórico a través de una actualización del arte folclórico. Llevó las implicaciones de esto al extremo, incluso convirtiendo a su familia en una “unidad productiva” que le ayudaba a elaborar los colores (Mallik, 2003:81). En su primera época se pueden detectar afinidades con el romanticismo de la Escuela de Bengala, pero pronto establece su estilo en una obra de “calculada perfección” (en palabras de Mallik), casi matemática, en una búsqueda por la claridad formal que lo aparta del orientalismo pero insistiendo en la simplificación, algo que lo aleja del realismo. El gran éxito de Roy fue elaborar, él mismo, un lenguaje pictórico nacionalista que buscó en la identidad local o regional y no en el *ethos* de la India (Escuela de Bengala) una repuesta al contexto colonial. Mitter (2007:100) ve en él “afinidades estructurales” con las vanguardias occidentales, especialmente con los primitivistas, que intentaban “restaurar los valores de la comunidad preindustrial en la vida del individuo moderno alienado”. Se verá que esto es algo común tanto en Sher-Gil



como en Tagore: ya no es solo la protesta anticolonialista, sino la inmersión en la crítica cultural del imperialismo, el materialismo o el capitalismo. Roy reivindicó la dignidad de las gentes humildes y rechazó generalmente la inspiración de la cultura bramánica, responsable de la perpetuación de las castas y el sistema social jerárquico hindú.

La “utopía anticolonial” de Roy (Mitter, 2007:112) sacrificó el color por líneas firmes y gruesas que contribuyeran a la simplificación radical de sus cuadros, despojados del lirismo de la Escuela de Bengala y portadores de una extraña crudeza y una gran potencia visual, en parte debido a la omisión de la luz y la sombra y al uso de colores puros. Tuvo un gran interés en la mitología y en el arte sagrado: curiosamente, el hinduismo no está particularmente presente en sus obras y sí por ejemplo figuras de Jesucristo. Mitter (2007:116) ve similitudes con el arte bizantino, pero, por su iconicidad y su vigor simbólico, no es descabellado buscar afinidades incluso con el románico catalán.

Otro aspecto muy sugestivo de su obra fue el de la autoría. Roy apostó por la reproducción de sus obras y dejó a los conservadores de museos con la difícil labor de averiguar qué cuadros son originales y cuáles no, ya que creía en el anonimato y la función colectiva del arte. Reprodujo sus obras de forma generosa: en un país en el que el concepto de autoría y la emancipación del artista eran tan recientes, sorprende la conciencia crítica de un pintor que, definitivamente, ya no solo responde al escenario político-social indio sino al internacional.

Su propuesta fue inimitable y, aunque repetitiva, en ella se pueden encontrar muchas de las contradicciones de la India moderna. La revitalización del folclore significó tanto un canto a las esencias de la India como la adopción de un estilo alternativo en busca de la emancipación del país. Tuvo antecesores: las pinturas de

Kalighat y Sunayani Devi, por ejemplo. Ya se ha visto, además, que el intento de resucitar la India antigua fue recurrente como respuesta al colonialismo. Pero su síntesis pictórica, su iconicidad arreligiosa y sus ideales antiburgueses dieron a sus cuadros una nueva dimensión, más moderna. Jamini Roy no solo tiene un lugar destacado en los libros de historia del arte de la India por la indudable calidad de sus obras, sino porque fue uno de los principales arquitectos de la estructura pictórica contemporánea de la India y abrió el paso para otras aventuras que, con mayor o menor fortuna, intentaron sacudir el arte indio durante la segunda mitad del siglo XX.

Vida y obra se unieron de forma indisoluble en la recepción crítica de la que ha sido descrita como la Frida Kahlo de la India, Amrita Sher-Gil (1913-1941). Nacida en Budapest de madre judía húngara y de padre sij indio, el mismo problema de identidad de la pintora sirvió como metáfora del encuentro entre Oriente y Occidente. Pasó los primeros ocho años de su vida en Budapest, los siguientes ocho en la India y luego volvió a Europa, esta vez a París, para matricularse en la *Académie de la Grande Chaumière* y luego en la *École des Beaux-Arts*. En 1934 regresó al subcontinente, hasta que murió a la edad de 28 años en la ciudad de Lahore, actualmente en suelo paquistaní.

En su primera etapa en París (1929-1934), Sher-Gil se fijó en maestros de la pintura europea como Manet, Van Gogh, Cézanne, Renoir o Modigliani (Subramanyan, 2006:105), en una época ecléctica en la que aún se dejaba sentir el movimiento sísmico de las vanguardias. Dados los pocos años que vivió la pintora indohúngara, cualquier libro que trate su obra se detiene incluso en sus primeros trabajos, pese a que apenas era una adolescente por aquel entonces. Fueron años en los que Amrita maduró en un ambiente de “bohemia controlada” (Subramanyan, 2006:105): poco a poco, desde el academicismo y el retrato, va desarrollando un gran sentido de la plasticidad y empieza

a usar la sombra para dar a las figuras un volumen característico y el “barrido energético” (Mago, 2000:38) de sus líneas para crear formas masivas. Los cuadros más sofisticados de la época parisina llegan al final, en 1933 y 1934, cuando explora los estudios, los desnudos y el autorretrato. Aunque si se tratara de otra artista, quizá no hablaríamos de unas obras que pintó cuando tenía apenas veinte años.

Se abre entonces su etapa india. Sher-Gil vuelve a la tierra de su padre “embujada por un intenso deseo hacia la India” (Mago, 2000:39). Los críticos intentan descifrar uno de los grandes enigmas de la pintora: cómo su regreso al subcontinente se reflejó en su obra (algo evidente en los temas) y si Sher-Gil cayó o no en el exotismo. Subramanyan (2006:107) nos recuerda que las comparaciones con los años de Gauguin en Tahití no proceden. “[E]l escenario indio al que llegó no fue de simplicidad idílica y tampoco era ella, como Gauguin, una absoluta expatriada cultural”, dice este crítico, quien recuerda que Sher-Gil no pudo haber experimentado, por tanto, la “euforia” pura que sintió el pintor francés. ¿Pero podríamos decir que Sher-Gil se sintió totalmente integrada en el contexto europeo? Probablemente, tampoco. Ella misma es el arquetipo de la melancolía cultural, de la alienación intelectual, de la ausencia de centro, del sufrimiento de una “enfermedad existencial” (Mitter, 2007:58). Esta crisis de identidad, este exilio cultural, *extraterritorial*, desmenuzado en sus ensayos por George Steiner, halla extraño asiento en la etapa india, en la que Amrita se lanza a desenmascarar la terrible pobreza del país y el ámbito rural, en cuadros desgarradores y crudos, en los que la imagen vacila entre la sensualidad y el sufrimiento (Subramanyan, 2006:107). En la fealdad de algunos lugareños indios halla un motivo de representación moderno. La ciudad en la que reside en un principio, Simla (el emblemático lugar de descanso al que

escapaban los británicos durante la época colonial), causó una gran impresión en ella y alteró su imaginaria pictórica, según explica Chawla (2003:41-2):

Aunque no es posible establecer con certeza por qué Sher-Gil hizo un veloz y radical cambio estilístico, uno solo puede conjeturar que quizá fue porque formó un vínculo con el arte tradicional indio. La paleta de Sher-Gil de cremas, grises y ocres amarillos del primer periodo se abre ahora a marrones, bermellones y verdes. Los marrones tuvieron un uso continuo en la representación de las diversas tonalidades de piel que se hallan en la India.

En 1936, Sher-Gil estudia las miniaturas rajput y visita Ajanta, que le invita a entrar de lleno en el vocabulario artístico de la India antigua. Predominan más que nunca los ocres y abundan las composiciones en grupo típicas de estas cuevas. ¿Tuvo éxito en su exploración moderna del idioma de Ajanta en pinturas como *Vendedores de fruta*, *Lugareña* o *El lavabo de la novia*? Aunque Chawla (2003:42) describe algunos de estos cuadros como “visualmente persuasivos”, Subramanyan (2006:110) se muestra más crítico y censura que *Lugareña*, por ejemplo, sea una “transcripción de una figura típica de Ajanta”, aunque reconoce que Sher-Gil “se aproximó más al humanismo sensual de Ajanta” que algunos “devotos” de la tradición india. En todo caso, y pese a que la pintora fuera de alguna forma considerada ajena al panorama artístico indio, parece evidente que no tuvo problemas para “entender que el artista indio usaba las figuras [el figurativismo] no como un fin sino como un medio creativo” (Mago, 2000:39). Los colores recobran su vitalidad a medida que se aleja de su experimento de aproximación a Ajanta y los tonos terrosos empiezan a ser sustituidos por el bermellón y verdes ácidos, colores calientes que, como en *The Haldi Grinder*, no solo no desvirtúan el tema indio sino que lo actualizan. Hay aventuras semiabstractas como la de *Invierno*, coqueteos con el paisajismo y, en definitiva, un viraje hacia el formalismo.

La meteórica carrera artística de Sher-Gil se vio interrumpida por su repentina muerte, en circunstancias extrañas, cuando solo tenía 28 años. Este hecho, unido a su bisexualidad, su publicitado apetito sexual y su desinhibición, ha contribuido a que el mito de Sher-Gil se agrande hasta límites insospechados y a que su obra, que quizá requiera un acercamiento desapasionado, sea de difícil análisis. Es indudable que su biografía y lo que representó en vida Sher-Gil no puede soslayarse: fue una artista profesional que vivió de la pintura, algo insólito en la India, y violó algunos tabúes que aún hoy siguen intactos en el subcontinente. El suyo fue un ejemplo de “constante búsqueda y experimentación” (Chawla, 2003:49) y de una artista absolutamente comprometida con el arte, víctima de la fama, con una personalidad conflictiva: ilusionada y devastada por su propia actividad creativa. En todo ello fue una precursora, tanto en la India como en Europa. Pese a lo cual, Mitter (2007:46) no duda en iluminarnos con una paradoja: a su juicio, la obra de Sher-Gil, excepto en su última fase, fue “menos radical” que la de Jamini Roy y Rabindranath Tagore. Lo que dejan traslucir las obras de Sher-Gil expuestas, por ejemplo, en la Galería Nacional de Arte Moderno de la India, es que quizá su importancia no radicó tanto en el estilo, en la importación de las vanguardias o en la innovación formal, sino en la angustia, en la implantación de un espíritu melancólico; en definitiva, en el territorio de algo profundamente indio que ahora analizaremos: el *rasa*.

## 2.2. Una aproximación a la estética en la tradición india

También filósofo y pensador, Rabindranath dejó numerosos escritos (ensayos, conferencias, cartas) en los que reflexionó sobre la estética y el arte. Lo hacía, como el creador que era, más desde la imaginación y las metáforas que desde una perspectiva analítica, pero estos textos y su producción poética y artística nos permiten explorar no solo sus ideas sino la evolución de estas, que dibujaron un giro lingüístico oriental.

Los *Shilpa Shastras* son los textos hindúes que estipulan las reglas de las artes manuales, pero aquí se discute un plano más teórico o puramente estético: el examen del concepto de *rasa*. Tagore menciona con asiduidad el *rasa*, término fundamental para penetrar en las teorías estéticas de la India. El *rasa* puede traducirse como placer estético, gusto o deleite, pero tiene unas connotaciones relevantes para entender tanto la aproximación india al arte como la del propio Tagore. Una estudiosa de la tradición india como Chantal Maillard explica:

Para hallar el significado primero de la palabra *rasa* es preciso remontarnos al *Rgveda* en el que este término es utilizado para designar la leche de vaca, el agua y, sobre todo, el jugo de una planta, en concreto el jugo de la planta soma, que produce el elixir de los dioses. El *Atharvaveda* hace extensivo ese significado a todas las plantas, indica cualquier fluido, néctar, licor o poción. También en el *Rgveda* significa el semen, potencia viril que es la quintaesencia del cuerpo humano (Maillard-Pujol; 2007:19).

Como Maillard recuerda, el concepto aparece en los textos védicos, pero son pensadores de Cachemira quienes entre los siglos VIII y X dan vueltas sobre su sentido y comentan el capítulo dedicado al *rasa* del Tratado de la dramaturgia (*Natyasastra*). A partir de ahí se elaboran diferentes teorías interpretativas del *rasa*: la de la intensificación, imitación, universalización, revelación, percepción y resonancia, entre

otras. Todas ellas son interesantes y es posible hallar en los escritos de Tagore afinidades con ellas, especialmente con las de universalización y revelación, como se verá más adelante. En el *Natyasastra* se distingue además entre nueve estados que se asocian a colores. Esta es la traducción de Òscar Pujol: “El sentimiento erótico es de color negro azulado, lo cómico es de color blanco. El sentimiento patético es grisáceo como una paloma (*kapota*). Lo furioso es considerado de color rojo (...). El sentimiento heroico es de un amarillo resplandeciente y lo terrible es negro. Lo repugnante es de color azul y lo maravilloso es considerado de color amarillo” (Maillard-Pujol; 2007:116). En efecto, para Coomaraswamy (2006:34), estos *rasas* son “las distintas formas de colorear la experiencia”.

Pero este ejercicio impresionista *avant la lettre* no nos debe hacer olvidar la idea central en la estética india: el esencialismo, la inmanencia. El propio origen de la palabra *rasa* ya nos ilumina sobre ello: es el jugo esencial de las cosas, la pulpa. Coomaraswamy (2006:32) cree que lo que caracteriza a una obra con *rasa* es la unidad; sin embargo, cuando “una emoción transitoria se convierte en el motivo principal de una obra”, esta se vuelve “sentimental”, ya que enfatiza los sentimientos pasajeros. En resumen, “confunde el tiempo con la eternidad”. En palabras de Maillard, “[l]a esencia de una substancia es el extracto que conserva, concentradas, todas las propiedades de la misma. Propiedades que se traducen en un sabor intenso y embriagador (...). El *rasa* es entonces una experiencia embriagadora que se identifica con el gozo místico” (Maillard-Pujol; 2007:19). Es la destilación, más que de los sentimientos de una realidad fenoménica o incluso panteísta, lo que hallamos en el centro de la tradición estética india. ¿Por qué?

[L]a belleza no es un concepto clave en la estética india, como no lo fue en ninguna sociedad tradicional. Los tratados de arte indios incluyen conceptos epistemológicos

como los de tiempo y espacio, e incluso conceptos metafísicos y cosmológicos como los de *Brahman*, *atman*, *purusa* y *prana*; no suelen incluir, en cambio, la palabra *saundarya* que sería la que podría traducirse por belleza y que se refiere al físico agradable (Maillard, Pujol; 2007:15).

La constatación de que la teoría estética india es esencialista no es suficiente: hay que desvelar elementos derivados de ello que sean centrales en el pensamiento de Tagore. Por ejemplo, el apego a un concepto epistemológico como la verdad para explicar la belleza, algo que el escritor sostiene en sus primeros escritos, aunque sus ideas estéticas van evolucionando, sobre todo a partir de la década de 1930, hacia una polisemia que centró su atención en el lenguaje artístico.

La verdad es el tema central de la época de los Upanisad (800 a.C. aproximadamente) y ya se ha estudiado con anterioridad que estos textos filosófico-religiosos son una de las principales fuentes de alimento intelectual para Rabindranath. No es extraño, pues, que en sus primeras teorías de la belleza acuda a la verdad para detectarla, como se verá en el próximo apartado. En los textos hindúes también hallamos la austeridad, la meditación y la revelación como elementos fundamentales del efecto estético. Este fragmento de Coomaraswamy (2006:25) es iluminador acerca de la relación entre estos conceptos: “Hanuman [el dios mono hindú], por ejemplo, antes de comenzar la búsqueda de Sita por el bosque de Asoka, ‘rezó a los dioses y recorrió el bosque con su imaginación hasta encontrarla’; sólo entonces saltó desde las murallas de Lanka como una flecha de un arco, adentrándose en carne y hueso en el bosque”. Hablamos de yoga (unión), de la austeridad y la contención, de la convicción de que la concentración mental es capaz de mover el mundo sin la intervención de la realidad física. Rabindranath abrazó al principio con entusiasmo esta idea, así como la evolución devocional (*bhakti*) que fueron tomando las ideas artísticas –cada vez más identificadas



con la religión– a lo largo de los siglos. Es importante, también, destacar otro de los pilares de la filosofía india que Tagore no solo aceptó sino que amplificó: el monismo o no dualismo. La traducción literaria del monismo en Tagore fue el panteísmo o la convicción de que la naturaleza, el ser humano y lo divino forman parte de la misma esfera, están integrados en una realidad común.

En definitiva, cuando Tagore decide reflexionar de forma profunda sobre la estética india y sobre la deriva del arte indio, se halla ante un gigantesco legado epistemológico y religioso, sobre todo a partir de las escrituras hindúes, que necesita una actualización. Coomaraswamy, el historiador del arte más prestigioso de finales del siglo XIX y principios del XX, canonizó así, a partir de la tradición y de la resistencia al embate de las ideas occidentales, el proceso de creación:

Lo primero es la intuición estética, que parte del artista original (el poeta o el creador). En un segundo momento se origina la expresión interna de esta intuición, esto es, la verdadera visión o creación de la belleza. A continuación tiene lugar lo que podemos denominar la actividad técnica, o manifestación de esta visión a través de signos externos (lenguaje) cuya finalidad es hacerla comunicable. Finalmente se produce el estímulo del crítico o *rasika*, que se dirige hacia la reproducción de la intuición original o de una aproximación a ella (Coomaraswamy, 2006:45).

Tagore parte en sus primeros escritos sobre la materia de una postura similar. Nunca abandona la tradición india ni las ideas de los Upanisad, pero poco a poco se va despertando su inquietud por la inmovilidad del arte indio y da rienda suelta a nuevos conceptos que se unen a su ideología del arte y que son muy novedosos en el panorama indio de la primera mitad del siglo XX: el ritmo y la imprevisibilidad en el proceso creativo, entre otros. En resumen, Rabindranath parte de muchos de los presupuestos que hemos expuesto en esta breve introducción, referidos al *rasa* y a otros conceptos de las escrituras hindúes, pero avanza hacia una teoría moderna del arte indio más centrada en el lenguaje, un ámbito en el que, sin duda, el otro gran pionero fue Coomaraswamy.

Pero si el ceilanés apostó por una inquebrantable adhesión a la tradición, Tagore hizo un despegue tranquilo desde ella hacia unas nuevas coordenadas que quedaron fijadas en su obra plástica.

### **2.2.1. Las ideas estéticas de Rabindranath**

Para Rabindranath, el arte es “la respuesta del alma creativa del hombre a la llamada de lo real” (Tagore, 2005:52). El poeta escribió esta definición poco después de empezar a pintar, en 1926. Conviene estudiar las ideas estéticas de Tagore desde su origen y observar su desarrollo: desde una perspectiva más apegada a la tradición india y a la epistemología o la moral, poco a poco Rabindranath ciñe, sin abandonar muchas de sus ideas iniciales, su reflexión al lenguaje artístico, en otra manifestación palpable del giro lingüístico oriental que se ha examinado en 1.1.1.

En sus primeros escritos sobre la materia, en particular uno de 1906 sobre la belleza, Tagore muestra su cara más vedántica. Los conceptos clave son algunos de los comentados en el anterior apartado, singularmente los destacados por Coomaraswamy. El arte es imposible sin la austeridad, la disciplina, la discriminación, la severidad del espíritu, ideas todas ellas que nos acercan a las teorías yóguicas, aunque en Occidente también tengan sus referentes en el mundo clásico. “La imaginación sin contención no puede esperar crear belleza de la misma forma que uno no incendia su casa para encender una lámpara”, dice Tagore (2005:2), usando una de sus habituales metáforas para ilustrar un ensayo. El escritor bengalí insiste en que la belleza está “donde la mente puede encontrar reposo” (Tagore, 2005:7). El artista es un asceta, un sufridor, alguien dispuesto al sacrificio para encontrar la recóndita belleza y expresarla.

Otro concepto recurrente en sus primeros escritos en relación con la estética es la verdad. La identificación de la verdad con la belleza sirve para que Tagore se sitúe en sus inicios en una postura que fue modificando con el tiempo y que se halla lejana de su

obra artística, en la cual hay, entre otras, una apuesta por lo grotesco. Estamos ante el Rabindranath más moralista, también prominente en su producción poética de la época (primera década de 1900, periodo dominado por la religión y el nacionalismo), que bebe más de la evolución de la tradición india desde el siglo VII que de los textos sagrados. Es el Tagore más asociado a la poesía *bhakti* (devocional), al vaisnavismo y al sivaísmo (rezo a los dioses hindúes Visnú y Siva, con sus avatares); en definitiva, a la tradición religiosa que a lo largo de la conocida como Edad Media india se encarga de cubrir con una pátina religiosa el pasado remoto. “Cuando vemos lo Bueno y lo Verdadero en perfecto acuerdo, lo Bello se revela. La compasión es bella, el perdón es bello, el amor es bello”, sermonea el poeta bengalí en 1906 (Tagore, 2005:5). Una década más tarde, sigue apegado a estas ideas, aunque ya se observa una leve distancia teórica y emocional respecto a sus primeras teorías:

En la vida, tenemos un lado que es finito, en el que nos fatigamos a cada paso, y tenemos otro lado donde nuestras aspiraciones, disfrute y sacrificio son infinitos. Este lado infinito del hombre debe tener sus revelaciones en algunos símbolos que tienen los elementos de la inmortalidad. Ahí buscan naturalmente la perfección (Tagore, 2005:25).

En esta natación en el océano del infinito y la búsqueda imposible de la perfección se enmarcan las ideas en movimiento de Tagore, que insiste en la verdad como parámetro artístico. “La construcción del mundo verdadero del hombre –el mundo viviente de verdad y belleza– es la función del Arte”<sup>91</sup> (Tagore, 2005:25). Pero esta insistencia en el par belleza-verdad no debe inducir a equívocos: Rabindranath efectúa a lo largo de su carrera un giro lingüístico también en cuanto a sus ideas estéticas; la expresión artística acabará siendo su preocupación fundamental. “La no sumisión del arte o del artista a cualquier causa extraña al arte como tal es el punto de partida de la estética de Tagore”, reflexiona S.K. Nandi (1999:79). La aparente paradoja de su

---

<sup>91</sup> La mayúscula es suya.

afirmación de la autonomía del arte y su concepción panteísta del mundo, enraizada en los Upanisad, sirve como trampolín dialéctico para que Rabindranath altere, con el tiempo, sus ideas sobre el proceso creativo, mucho más reconocibles en relación con sus papeles a medida que pasa el tiempo.

Detengámonos en el monismo, porque es uno de los puentes entre el primer y el último Tagore y uno de los principios que no se ven afectados por su giro lingüístico. “De hecho, Tagore no propone una dualidad entre el hombre y la naturaleza. Cree en un tipo de panteísmo upanisádico que puede ser mejor definido como *panenteísmo*”, propone Nandi (1999:50). Para este estudioso, las ideas upanisádicas de Tagore son fundamentales para entender su estética, ya que el poeta bengalí “cree en un *continuum* que empieza en la divinidad que converge con en el hombre y luego pasa a la naturaleza” (Nandi, 1999:50), algo que sí halla un reflejo directo en su obra plástica, como se verá. Incluso en sus escritos, quizá fruto de esta concepción de la realidad, hallamos una identidad entre el creador y el receptor, reminiscente de las teorías del *rasa*, que también incurren en esa ambigüedad. “Como los antiguos retóricos indios, Tagore también en sus ideas estéticas admite tanto al creador como el apreciador en el contexto de *bhava* [emoción] y *rasa*” (Nandi, 1999:53).

El llamado panteísmo de Tagore está mejor explicado tanto en el apartado 1.1.4. como en otro trabajo del autor en el que se profundiza en el lado oriental del poeta español Juan Ramón Jiménez y se reflexiona sobre el poeta bengalí (Morales Puga, 2007). Aquí basta con recalcar que estas ideas de sabor upanisádico, tan bien expuestas por el escritor indio en sus conferencias publicadas luego bajo el título *El sentido de la vida* (traducción de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez), sirven para impulsar al poeta hacia nuevos confines. Tanto en el primer como en el último Tagore no es

desacertado aseverar que sus teorías estéticas son espiritualistas, tal y como argumenta Nandi (1999:40). En este ámbito cobra especial importancia el concepto sánscrito de *lila*, de juego espiritual, que aparece con frecuencia en la poesía y los ensayos de Tagore. La idea tiene inmensas posibilidades para desentrañar el proceso creativo, en el cual el *lila* se revela como el juego libre del espíritu, el origen lúdico de la creación. Interesa el concepto porque está desde el principio en la obra de Tagore y entronca con algunas de sus ideas últimas sobre el arte, en particular el ritmo y la improvisación, que se examinarán más adelante. No solo eso: también confluye con el arte infantil, que se ha asociado con Rabindranath porque él mismo reconoció su impericia técnica, o con el papel del inconsciente en la expresión artística. Nandi (1999:40) apunta que Tagore no solo se inspiró en el *lila* para avanzar en su descripción del ritmo como centro del lenguaje artístico, sino en la idea nipona afín de *seido*, una demostración del espíritu intercultural y abierto del que siempre hizo gala Tagore.

El monismo y conceptos como el de *lila* sirven como puentes en esta transición, pero no son los únicos. Se hablaba en la sección anterior de las teorías interpretativas a partir del *rasa* formuladas por estetas indios. Entre ellas, había dos que recuperamos ahora para penetrar en Tagore: la de universalización y la de revelación.

Se puede decir de las pinturas de Tagore que progresivamente transmutaron, a través de una creatividad implacable, todo lo que había preexistido como limitado y local en expresiones cada vez más contemporáneas y universales (Nandi, 1999:80).

Esta voluntad de universalización se ve clara no solo en sus pinturas sino en sus escritos sobre arte. “Así que nosotros, en Oriente, no necesitamos ir a los detalles para enfatizarlos, ya que la cosa más importante es el alma universal”, resume el pintor indio (Tagore, 2005:21). El “verdadero artista” pasa por encima los detalles y busca un molde

universal, “la caracterización esencial”, dice Rabindranath, casi en un anuncio de su semiabstracta obra plástica. Sobre este esencialismo ya se ha discutido en el apartado 2.2., dedicado a la tradición estética india. Falta destacar que, tal y como subraya Rabindranath, el infinito o la universalización “no es una mera materia de especulación filosófica en la India; es real para ella como la luz del sol” (Tagore, 2005:22). Muchas de las ideas esbozadas en este apartado podrían analizarse como una invasión de la metafísica en el terreno epistemológico, pero el problema puede ser taxonómico, ya que en Tagore y en otros pensadores indios no existe esta separación tan nítida entre ambos terrenos.

La teoría de la revelación descrita por estetas indios también hace eco en Tagore. “En Arte, la persona dentro de nosotros está enviando sus respuestas a la Persona Suprema, que se revela a nosotros en una palabra de belleza infinita a lo largo del mundo sin luz de los hechos” (Tagore, 2005:28). No son coincidencias porque el poeta indio incluso cita a Sayanacharya, un exégeta de los textos védicos, para abundar en sus ideas sobre la revelación y el arte. “El Arte revela la riqueza de la vida del hombre, que busca su libertad en formas perfectas que son un fin en sí mismo” (Tagore, 2005:39).<sup>92</sup> Las formas “perfectas” del arte como destino: esta es una declaración en armonía con nuestra teoría del giro lingüístico; su atención está ya casi presa del lenguaje artístico y sus límites. Lo cual no afecta a su teoría de la revelación como punto climático del hecho artístico. Una revelación que debemos encuadrar en este universo inmanente de Tagore, pero que podríamos comparar con las ideas de Mallarmé o de la estética europea, sobre todo cuando el poeta bengalí insiste en la importancia de la expresión. “Las cosas no son distintas en su esencia sino en su apariencia”, cree Tagore (2005:42). “Esto es Arte, la verdad del cual no está en la sustancia o la lógica, sino en la

---

<sup>92</sup> Tagore hace esta afirmación tras una cita de *Sayanacharya*, pero la frase es suya.

expresión”. El arte, en mayúsculas para Rabindranath, “no tiene otra explicación sino lo que parece ser”. “Nunca intenta esconder su evasión, se burla incluso de su propia definición y juega al escondite a través de su constante cambio”. En tal situación, el artista debe confiar en la inspiración o revelación (pero también en la disciplina y el discernimiento) para intentar fijar la belleza.

El inicio de su aventura pictórica, en 1924, y textos célebres como *La religión del artista* (1924-26) suponen un punto de inflexión en sus ideas sobre el arte. Sigue apoyándose en los conceptos que hemos descubierto, pero el cambio es ya imposible de no advertir: hay un nuevo radicalismo, una voluntad de quitar las telarañas tanto al esquema tradicional de la estética india como a los procedimientos artísticos en vigor durante aquellos años.

Desde creaciones literarias a pinturas, hubo una lenta transición desde un esteticismo prácticamente tradicional, ético, a través de interpretaciones cada vez más subjetivas de la tradición hacia una aserción abierta de la vívida experiencia personal de la realidad como el universo aprehensible del individuo (Nandi, 1999:80).

¿En qué consisten estas “interpretaciones cada vez más subjetivas de la tradición”? ¿Hacia dónde va Tagore sobre todo a partir de 1926? ¿En qué consiste esa transición o cambio? No sería descabellado argumentar que este despegue se articula a través de la idea del lenguaje artístico y, en concreto, del ritmo. Rabindranath lo define así en *La religión del artista*: “¿Qué es el ritmo? Es el movimiento generado y regulado por una restricción armoniosa. Esta es la fuerza creativa en las manos del artista” (Tagore, 2005:43). En otro texto aún más tardío, de 1930, el poeta explica lo siguiente:

La única formación que tuve durante mi juventud fue el entrenamiento en el ritmo del pensamiento y del sonido. Supe que el ritmo da realidad a aquello que no tiene fuerza, que es insignificante en sí mismo. Y por lo tanto, cuando los garabatos en mis manuscritos clamaban, como pecadores, por salvarse, y asaltaban mis ojos con la fealdad de su irrelevancia, a menudo me tomó más tiempo rescatarlos en una finalidad



misericordiosa del ritmo que continuar con la que era mi tarea más obvia<sup>93</sup> (Tagore, 2005:87-88).

A estas alturas de la exposición cabe la pregunta: ¿cómo experimentó Rabindranath por primera vez y de forma más intensa la noción de ritmo? Con lo que ejercitó toda su vida: la poesía. En el apartado 1.1.3., dedicado a las innovaciones métricas, se ha comprobado la radical importancia que le da a la idea de ritmo, sobre todo cuando se abre a la libertad formal. Es en los decenios de 1920 y 1930 cuando Rabindranath emprende ese giro lingüístico, que abarca su poética y su estética, cuyo fecundo diálogo desembocará en una obra lírica desnuda y en unos papeles que sorprenden por su lenguaje moderno.

Tagore sabía que el mismo concepto de *lila* encierra la idea de ritmo (Nandi, 1999:40): la cadencia del juego universal, espiritual, facilita la aparición y la expresión del arte. Podríamos ir más allá y decir que el ritmo tiene que ver con la imagen india que mejor representa el hecho artístico: el ritmo es el baile del dios-artista, *la danza de Siva*, tal y como se titula uno de los libros de Ananda K. Coomaraswamy. El erudito, en relación con la conocida imagen del dios Siva danzando, símbolo de la creación y la destrucción, nos dice lo siguiente tras constatar que el arco de fuego que rodea a Siva es la materia del mundo:

El resultado general de esta interpretación [de otro autor] del arco supone, pues, que representa a la materia, a la naturaleza, a Prakrti; y el esplendor que contiene, Siva danzando dentro y tocando el arco con la cabeza, las manos y los pies, representa al Espíritu Universal omnipresente (purusa). Entre todo esto se encuentra el alma individual, de la misma forma que la sílaba *ya* está entre *Si-va* y *na-ma*. (Coomaraswamy, 2006:82).

---

<sup>93</sup> Se refiere a la literatura.

Pero también se puede mirar más adelante y relacionar el concepto tagoreano de ritmo con el inconsciente, la imprevisibilidad y el papel del azar en el proceso creativo, elementos todos ellos presentes en las vanguardias europeas y cuya existencia tanto en la estética como en la obra pictórica de Tagore es innegable. El mismo poeta nos guiará en este análisis: “La gente a menudo me pregunta sobre el significado de mis pinturas. Permanezco en silencio, como mis pinturas. Recae sobre ellas expresar y no explicar. No tienen nada ulterior tras su propia apariencia para que el pensamiento explore o las palabras describan, y si esa apariencia tiene un valor último, entonces permanecen; si no es así, son rechazadas y olvidadas incluso cuando puedan tener alguna verdad científica o justificación ética” (Tagore, 2005:94). Es curioso que en este texto de 1930 Tagore se refiera de nuevo a la verdad, pero esta vez como algo científico e improbable. En la misma línea se refiere a la “justificación ética” del arte. Nada parece importar ahora: el lenguaje es el centro de la discusión estética.

El *nuevo* Tagore nos insiste en que “el arte es inevitable” (Tagore, 2005:94). En una carta de 1931 a Ramananda Chatterji, escribe sobre la expresión artística y deja claras sus nuevas coordenadas, que tienen mucho más que ver con una actualización del *lila* o juego espiritual, con una inclinación por ideas cercanas al freudismo<sup>94</sup> o con la insistencia en la imprevisibilidad que con las ideas estéticas que defendía a principios del siglo XX.

Es absolutamente imposible dar un nombre a mis pinturas, porque nunca hago pinturas sobre un tema preconcebido. Accidentalmente, alguna forma, cuya genealogía desconozco por completo, toma forma desde la punta de mi pluma y aparece como individuo (...). Para mí, no tiene sentido intentar registrar los nombres de la progenie de mi pluma, que llegan en grandes números (Tagore, 2005:95).

---

<sup>94</sup> Véase Freud, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

El pintor intenta explicar en estas cartas y otros textos la génesis no solo del arte sino también de sus obras. Son los garabatos y los borrones que emanan de su poesía y que poco a poco se irán independizando de la literatura. Este será un tema central del próximo apartado. Ahora interesan los aspectos teóricos (a Tagore, en este caso, quizá no le habría gustado la palabra *teórico*) de esta manifestación artística. Y Rabindranath, como siempre, resulta iluminador cuando se aproxima a la descripción de este misterioso proceso de creación. En sus últimas reflexiones, habla de “admitir la forma pero rechazarla; aprehender la forma, pero oscurecerla”. Asoma aquí el giro lingüístico que hemos relacionado con la modernidad: la insistencia en la inconmensurabilidad del hecho artístico, la negación más o menos firme de que el arte se pueda explicar y la inclinación polisémica.

Tenemos la suerte de que, en lo relativo a su aproximación a procedimientos modernos asociados al arte como el automatismo y el azar, no nos quedamos a oscuras o nos vemos obligados a especular a partir de sus obras, por muy reveladoras que sean. Él mismo describió con precisión y fruición de detalles ese trance artístico. Especialmente reveladora es una carta a Rani Mahalanobis, escrita el 7 de noviembre de 1928:

Es el elemento de la imprevisibilidad lo que creo que me fascina más en el arte. El origen del tema de un poema puede buscarse en un débilmente iluminado pensamiento de mi mente. Una vez que deja la enmarañada corona de Siva,<sup>95</sup> el río de la poesía fluye por su medido curso, bien definido por las dos riberas. Mientras pinto, el proceso que adopto es el inverso. Primero está la insinuación de una línea, luego la línea se convierte en una forma. Cuanto más pronunciada sea la forma, más claro se hace el dibujo para mi concepción. Esta creación de la forma es una fuente de constante asombro. Si fuera un artista pulido, probablemente tendría una idea preconcebida para convertirla en un dibujo. Sin duda, es una experiencia gratificante. Pero es más divertido cuando la mente es atrapada por algo fuera de ella, algún elemento sorpresa que gradualmente evoluciona hacia una forma incomprensible (Tagore, 2005:80).

---

<sup>95</sup> Se refiere al arco de fuego: la materia del mundo que rodea a la danza de Siva.

La misiva es lo suficientemente explícita. Tagore se sitúa conscientemente en un terreno virgen en la historia de la estética india, o al menos de la reflexión sobre el proceso creativo. Lejos quedan las ideas más o menos moralistas o tradicionales sobre la belleza y la verdad. Es un Rabindranath experimental, deseoso a su longeva edad de superar algunas fronteras impuestas en su juventud e indagar en todas las esferas de la creación, en particular la del lenguaje. Ello no contradice sus ideas sobre la meditación, la revelación, la disciplina o la austeridad: significa una actualización de sus ideas, que se produce sobre todo a raíz de su experiencia artística. En el próximo apartado entraremos en la descripción precisa de este desbordamiento desde la poesía hacia la pintura, de este relámpago creativo que llevó a un dubitativo Tagore a afrontar el reto de pintar.

Nos queda constatar que las ideas últimas de Tagore no emergieron bruscamente. Se van formando poco a poco, fruto de la reflexión, aunque es cierto que el arranque artístico de 1924 es el punto de inflexión definitivo para explicar esta transición. Paralelo a este cambio, crece la incomodidad de Rabindranath sobre el panorama artístico indio, algo que hemos comentado en el apartado anterior. Cada vez es más crítico y aboga por sacudir las estructuras. Es imprescindible detenerse en este espíritu crítico (a veces, casi iconoclasta) para comprender su estética. Sirve de complemento, además, para ofrecer el contexto adecuado a fragmentos como el reproducido anteriormente, en el cual Rabindranath abraza la imprevisibilidad del arte.

Siva Kumar (2005:X) nos habla de la interculturalidad en Tagore como promotora de la modernidad, pero también advierte de que para entender las ideas artísticas de Tagore es necesario verlas como el polo opuesto al utilitarismo, “que él consideraba la raíz ruin del nacionalismo y el imperialismo”. Ensayos como *Crisis en la*

*civilización*, uno de los últimos que escribió, son una buena muestra de ello, ya que son un repaso pesimista al declive de la cultura global (o la civilización, palabra que él prefirió) y una crítica a la tecnificación. La misma Universidad Visva-Bharati, creada por Tagore, es un alegato en sí contra la especialización, la aceleración (pos)moderna y el poder político o económico. Representa la fe en el arte y la educación y apuesta por su integración en la naturaleza.

En cuanto a sus opiniones sobre el arte indio, cada vez más críticas, hay un texto de referencia de 1926. Es una conferencia pronunciada en Dacca bajo el título *Arte y tradición*. El documento es una llamada a abandonar la complacencia, un amargo lamento de la situación del arte indio durante aquellos años. Lo más chocante es que el panorama seguía dominado por la Escuela de Bengala, que tenía en Abanindranath Tagore uno de sus máximos exponentes y en Santiniketan su centro visible. Ello no impide a Rabindranath realizar una profunda (auto)crítica y apostar por el fin del nacionalismo artístico. Tagore hace este análisis de un pasado que ahora ve perdido: “A nuestros artistas nunca se les recordó de forma incansable el hecho obvio de que eran indios; en consecuencia, tuvieron la libertad de ser naturalmente indios a pesar de los préstamos (culturales) en los que incurrieron” (Tagore, 2005:52). Pero el poeta cree que ahora esto se ha roto y que los artistas intentan amoldarse a un prototipo supuestamente asociado con la *indianidad*, lo cual considera un “síntoma de inmadurez” (Tagore, 2005:53). Ante una escena artística anquilosada, de la cual Rabindranath creía que la India tenía que salir de forma inmediata sin miedo al contagio occidental pero conservando sus esencias, el poeta clamó:

Llamo de forma vehemente a nuestros artistas a rechazar la obligación de producir algo que pueda ser etiquetado como arte indio, de acuerdo con ciertos manierismos antiguos. Dejemos que, de forma orgullosa, rechacen que se les meta en una pluma, como las bestias que son tratadas como ganado y no como vacas. La ciencia es impersonal: tiene

un aspecto que es meramente universal y por lo tanto abstracto; pero el arte es personal y, por tanto, a través de él lo universal se manifiesta a sí mismo en la guisa de lo individual (Tagore, 2005:53-54).

La India no podía seguir encerrada en sí misma. Porque el arte “es un viandante solitario, que camina solo entre la multitud, continuamente asimilando varias experiencias, inclasificables e incatalogables” (Tagore, 2005:54). El pintor no acepta que determinados procedimientos tengan la facultad, *per se*, de hacer que un cuadro sea indio. Quería acabar con la angustia generalizada que se producía cuando una expresión artística se salía de los moldes orientalistas. “[N]uestro arte está seguro de tener la cualidad de ser indio, pero esta tiene que ser una cualidad interna y no un formalismo fomentado artificialmente; no algo demasiado obtusamente obvio, no anormalmente consciente de sí mismo” (Tagore, 2005:54). El pintor tenía claro que el arte indio necesitaba un auténtico revolcón y no solo cambios cosméticos.

Cuando en el nombre del arte indio cultivamos con deliberada agresividad una cierta intolerancia nacida del hábito de una generación pasada, asfixiamos nuestra alma bajo la idiosincrasia desenterrada de siglos enterrados. Son como máscaras con muecas que no logran responder al siempre cambiante juego de la vida.

El arte no es un espléndido sepulcro, incubando de forma inamovible durante la solitaria eternidad de los años pasados. Pertenece a la procesión de la vida, hace continuos ajustes con sorpresas, explora los santuarios desconocidos de la realidad a lo largo de su camino de peregrinaje hacia un futuro que es diferente del pasado como el árbol de la semilla (Tagore, 2005:54).

Lo que quiere el poeta es una apertura hacia otras civilizaciones, temas y formas desde la convicción de que la identidad india no corre peligro: el peligro sería no cambiar. Su dictamen es claro y demoledor. La “mente” del arte y la literatura obedece al “fantasma ciego del pasado” (Tagore, 2005:56). ¿Habla del mismo pasado que él mismo intentó perpetuar en su poesía primera? ¿De las escrituras sagradas, de los poetas *bhakti*, de los artistas que una y otra vez recurren al mundo mogol para recrear una

visión historicista de la India? El mérito de Tagore es que, una vez que ya es un poeta de fama mundial, rehúsa acomodarse en su poltrona y, de forma silenciosa e inadvertida, avanza como una flecha hacia la modernidad india. No importa que en la década de 1920, cuando empieza a pintar de forma decidida, ya tenga 60 años. Quizá al contrario: la madurez era imprescindible para vislumbrar qué itinerario debía seguir la cultura india. También en su continua reinención, en su búsqueda incansable de los límites de la literatura y el arte, Tagore fue el arquetipo de intelectual moderno indio. Los terrenos ignotos que visitó en este viaje último son el objeto de análisis de este trabajo. Y el de su arte, en el cual ahora entramos de lleno, es uno de los más misteriosos.

## 2.3. Los papeles de Tagore: un embrión de la pintura moderna

*Todo tipo de obra poética muere con el lenguaje*

Rabindranath Tagore<sup>96</sup>

¿Por qué Tagore, con más de sesenta años, decide adentrarse en el incierto terreno de la pintura? Había recibido el Premio Nobel de Literatura una década atrás, era un escritor reconocido en Oriente y Occidente, una leyenda viviente. Tenía ya guardado un sitio en la *Weltliteratur*. Podría haber caído en la autocomplacencia, transitado el resto de sus días paladeando su éxito literario o simplemente centrarse en masajear su legado poético para que fuera mejor interpretado en Occidente y la India. Pero encontró la suficiente energía como para iniciar una nueva aventura de la que podría haber salido con un sonrojo. Andrew Robinson, en su germinal *The Art of Rabindranath Tagore*, recoge los motivos que académicos y observadores han esgrimido para explicar su salto al arte. Se ha especulado con que fuera su repuesta a una reputación en declive en Occidente – después de la época dorada que supuso el decenio de 1910–, un reto artístico al acercamiento de la muerte, un repliegue o huida de la ideología imperante en Oriente y Occidente e incluso un resultado de una supuesta represión sexual (Robinson, 1989:49).

No es fácil especular sobre la cuestión. Sobre todo teniendo en cuenta la infinita ambición, la vasta producción y la complejidad del pensamiento y la personalidad de Tagore. Se ha intentando dar cuenta de ello a lo largo de este trabajo. El último apartado subraya que Rabindranath dejó constancia de su inquietud ante el panorama artístico indio de la época. Seguramente vio el arte como un reto, como un nuevo lugar para

---

<sup>96</sup> En Siva Kumar (2011d:253).



ensayar su genio. Pero este trabajo defiende que la penetración tardía en el arte tiene mucho que ver con su viaje poético y, en particular, con el giro lingüístico oriental descrito en 1.1.1. “La tensión en su creatividad entre universalismo y la especificidad cultural hizo de él un optimista sobre el arte como lenguaje universal. Llegó a la conclusión de que la pintura trascendía las limitaciones del lenguaje. Un reflejo de su creciente pesimismo sobre la supervivencia de la poesía” (Mitter, 2007:77-78). Es curioso que sea un crítico de arte quien con tanta lucidez se refiera a la crisis de la confianza en la palabra de Tagore, mientras que otros han chocado con un muro para explicar su poesía última o han recurrido de forma reiterada al tema de la muerte para justificar la saude de su obra más tardía. Ratan Parimoo, un pintor, también elucubra en la misma dirección:

¿Por qué Tagore empezó a pintar durante los últimos años de su vida? ¿Fue un mero pasatiempo, una escapada de sus responsabilidades como héroe nacional? Fue acusado por Romain Rolland de no asumir su cuota (de responsabilidad) en la lucha nacional. ¿O se sintió Tagore incapaz de expresar en palabras, i.d. [id est], se extenuó su genio poético, o percibió al medio poético insuficiente para dar rienda suelta y concretar su rebotante energía creativa? Como continuó siendo productivo de forma simultánea en poesía, la última observación es probablemente la correcta (Parimoo, 2008:35).

Los motivos que empujaron a Tagore a esta región incógnita para él son variados y complejos. Pero la toma de conciencia de los límites del lenguaje poético, el agotamiento expresivo no solo de su principal herramienta de trabajo sino de su razón de ser, parece la idea más válida para explicar la hermosa turbulencia, la potencia intelectual y la originalidad de su arte. El ego, la ideología o la pérdida de reputación no justifican la explosión creativa de sus últimos años. Los críticos difieren sobre el valor de sus papeles, la relevancia de su escasa formación académica o lo que supone su obra no solo para el arte indio sino para el arte universal. Pero no hay ninguna nota discordante al constatar una obviedad: su obra artística, de una extraña originalidad,

parte de una necesidad interna, de un lugar recóndito de su ser, de una urgencia inaplazable. Es un ejercicio de sinceridad. La exploración de los límites del lenguaje poético es el desencadenante de su necesidad de pintar: la crisis de la palabra expuesta en 1.1.1., la voluntad de experimentación formal poética (1.1.3.) o la evolución de sus ideas estéticas (2.2.1.) explican por qué Tagore agarró el pincel. Esta tesis defiende que el diálogo interartístico define la obra poética última y la pintura, sobre todo en cuanto a la conformación de ambos lenguajes (literario y artístico): este encuentro tiene un peso fundamental para precipitar la modernidad. El giro lingüístico oriental está en el centro de este temblor. La siguiente confesión de Tagore da sentido al término acuñado para este trabajo y sanciona la tesis de que su pintura nace de una reflexión sobre el lenguaje:

Todo tipo de obra poética muere con el lenguaje... Pero no existe tal dificultad con la naturaleza. El árbol de krishnachura nos dio flores de krishnachura ayer, lo hace hoy y lo hará mañana. Todos los problemas aparecen con el lenguaje. De alguna manera, la pintura es mucho más perdurable. En esto radica la diferencia entre lo que se capta con los ojos y lo que se capta con el lenguaje (Tagore en Siva Kumar, 2011:164).<sup>97</sup>

Todos los problemas aparecen con el lenguaje, dice Rabindranath. Se refiere estrictamente al lenguaje verbal: parece que confía más en la perdurabilidad de la pintura. Lo que se ha descrito como giro lingüístico tagoreano tiene dos efectos. El primero es que el supuesto agotamiento de la capacidad expresiva de la poesía le empuja a encauzar parte de su fuerza creativa hacia la pintura. Para examinar esta paulatina toma de conciencia hay que restringirse al lenguaje poético, sobre todo a su forma y su poder semántico y expresivo. Pero hay otro efecto más profundo que de hecho está implícito en el primero. Tal y como se ha sugerido en 2.2.1., el poeta-pintor desplaza su foco de atención al lenguaje artístico. Uno de los pocos académicos que prestan atención a este giro lingüístico tagoreano, obviamente sin usar el término

---

<sup>97</sup> El experto Siva Kumar traduce el original del bengalí al inglés, a su vez traducido al español por Cristina Herrero, cuya versión es la que reproducimos.

acuñado en esta tesis, es Narayana Singh (2011b).<sup>98</sup> “No es sorprendente que Wittgenstein, que revolucionó nuestra investigación sobre el lenguaje y la filosofía, apreciara el uso del silencio en sus textos”, asevera el experto, que documenta que el autor del *Tractatus Logico-Philosophicus* leía poemas de Rabindranath en las reuniones del Círculo de Viena como respuesta a las apreciaciones de los “filósofos positivistas”. En opinión de Narayana Singh, Tagore, al irrumpir en el terreno semiótico de la pintura, “tenía un proyecto de inmensa importancia para un nuevo mundo, en el sentido de que cruzó los límites del lenguaje cuando se desplazó al mundo paralelo de las artes visuales”. De la “insatisfacción” con la poesía nace el impulso plástico tagoreano, que nos arroja a regiones vecinas al vacío y el silencio. Narayana Singh se pregunta si la aventura pictórica de Tagore supone no solo la entrada del silencio en su “sistema de representación” personal, sino su instalación “en el centro de su actividad semiótica”. En efecto, el silencio se erige como un enorme signo en el núcleo de su pintura. Ya se ha discutido, y mucho, sobre la primera pata del giro lingüístico tagoreano, que afecta a la poesía: en este capítulo se ensayará su aplicación al terreno pictórico.

---

<sup>98</sup> Sin página; el texto de Narayana Singh sirve de introducción a Siva Kumar (2011b).

### 2.3.1. La intervención de Victoria Ocampo

Sorprende conocer la imprescindible presencia que tuvo una figura latinoamericana, Victoria Ocampo, en el principio de la pintura de Tagore, una de las aventuras artísticas más apasionantes de la historia de la India. Y sorprende también saber que la influencia de la editora argentina no radicó en el consejo artístico, en la modificación del programa pictórico de Tagore o en una reflexión profunda sobre las posibilidades expresivas que el arte ofrecía a Rabindranath. Ocampo, en un reflejo de su temperamento, está en el embrión de la obra artística del poeta indio de forma visceral, personalísima, apasionada, incluso amorosa. “Las originales pinturas de Gurudev,<sup>99</sup> que no pertenecen a ninguna escuela de arte, fueron producto de una triple entidad: el propio Rabindranath, su *jibondevata*<sup>100</sup> y su querida devota, Victoria Ocampo. Las tres almas se fusionaron en una para originar este milagro”, interpreta Kanta Ray (2011).<sup>101</sup>

El 24 de septiembre de 1924, Tagore parte a Europa desde Colombo, acompañado por su hijo y nuera, entre otros, según explica Dyson (1988:68). El destino final es Perú, donde, invitado por el Gobierno, quiere asistir a la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho; más tarde, planea visitar México. Finalmente es su secretario y amigo, Leonard Elmhirst, quien le acompaña desde Europa a América del Sur, un viaje por mar en el que el poeta esperaba recaudar fondos para la Universidad de Visva-Bharati. Tagore enfermó en una parada en Río de Janeiro y atracó, a bordo del navío *Andes*, en Montevideo y luego, el 6 de noviembre de 1924, en

---

<sup>99</sup> Gurú. Muchos indios llamaban así a Rabindranath.

<sup>100</sup> Literalmente, *vidadiós*. Véase la sección 1.1.4.

<sup>101</sup> Sin página. La cita forma parte de la introducción al primer volumen de las pinturas completas de Rabindranath (Siva Kumar, 2011b).

Buenos Aires con una gripe que, a su edad, recomendaba descanso. La capital argentina en principio solo era un lugar de paso hacia Perú y luego México, pero el destino quiso que Tagore permaneciera más tiempo del esperado en Argentina. Victoria Ocampo, admiradora de la obra del poeta bengalí, lo visitó en Buenos Aires y Elmhirst le informó de su salud. Inmediatamente, la editora argentina propuso que Rabindranath tomara descanso en una quinta en San Isidro, que en realidad no era de su propiedad pero que consiguió acondicionar para la estancia del escritor. En esa residencia, con vistas al Río de la Plata, se gesta una guerra psicológica entre Ocampo y Elmhirst: la primera empeñada en atraer las atenciones del poeta y mantenerlo el mayor tiempo posible cerca de ella y el segundo siempre fiel a su maestro e inquieto ante la actitud de la editora. Pero lo que nos interesa es que, durante estas semanas,<sup>102</sup> Tagore escribe el libro de poemas *Purabi*, dedicado a Ocampo y considerado el embrión de su obra artística porque en el manuscrito, a partir de la caligrafía, empieza a dibujar seres extraños, a diseñar composiciones, a fabular.<sup>103</sup> Nadie mejor que la propia Victoria Ocampo para explicarlo:

Cuando Tagore vivió en San Isidro, me impresionó la libreta donde estaba escribiendo sus poemas de *Purabi* en bengalí. Jugaba con los borradores, siguiéndolos de verso a verso con la pluma, haciendo líneas que de repente saltaban a la vida de este juego: aparecían monstruos prehistóricos, pájaros, caras. Los errores borrados en los poemas de Tagore dieron luz a un mundo de formas que sonreían, fruncían el ceño o se reían de nosotros de una forma misteriosa y fascinante. Le supliqué que me dejara fotografiar alguna de estas páginas. Me dio permiso. Esa libreta, creo, fue el principio de Tagore el Pintor, de su urgencia de trasladar sus sueños con un lápiz o un pincel. Me procuraban tal deleite estos garabatos que eso le animó a seguir. Cuando me encontré con él seis años después, en Francia, estaba pintando, no garabateando, y la exposición que organicé para él con la ayuda de mis amigos franceses fue un éxito (Ocampo, 1992:40).

---

<sup>102</sup> Rabindranath se marcha de San Isidro a finales de enero de 1925.

<sup>103</sup> Véase el apéndice (números 1-7).

En este fragmento, Ocampo se sitúa en el mismo origen de la actividad artística de Tagore, incluso sugiriendo que fue ella quien se percató del valor que escondían esos garabatos y quien empujó al poeta a no abandonar este itinerario creativo. La editora argentina es poco modesta pero nada nos puede hacer dudar de que no esté en lo cierto: la correspondencia que ambos mantuvieron y la dedicatoria de *Purabi* dejan constancia de la importancia de Ocampo para el poeta bengalí y del cariño mutuo que se profesaban. Sin embargo, hay constancia documental de que mucho antes de 1924 Rabindranath ya había coqueteado con el arte. En la autobiografía temprana de 1917 que publicó bajo el título de *My Reminiscences*, explica las vívidas imágenes que le asaltaban en su juventud (habla de cuando tenía 22 años) y recuerda sus primeros contactos con el dibujo:

*Still, like young folk with their first paint-box, I spent the livelong day painting away with the many-coloured fancies of my new-born youth. If these pictures are now viewed in the light of that twenty-second year of my life, some features may be discerned even through their crude drawing and blurred colouring* (Tagore, 2004b:241).<sup>104</sup>

No murió del todo aquella primeriza curiosidad: da fe de ello una carta que escribió el 17 de septiembre de 1900, cuando tenía 39 años, a Jagadish Chandra Bose, un físico bengalí. “Le sorprenderá saber que estoy sentado con un bloc de dibujo. No hace falta decir que los dibujos no están pensados para un salón de París”, bromea Rabindranath (en Dutta-Robinson, 1997:53), que curiosamente acabaría exponiendo, treinta años después, su obra en la capital francesa. Dice luego Tagore que usa más la goma que el lápiz. Sus reminiscencias juveniles nos hablan del color y de la potencia visual, pero este Tagore al borde de la cuarentena se refiere ya al procedimiento del

---

<sup>104</sup> Mantenemos en esta ocasión el texto original, en inglés.

borrado como embrión de la expresión artística: veremos cómo ambos aspectos acaban emergiendo en su obra plástica.

Mitter (1989:143) conviene en que Tagore “había estado dibujando de forma informal desde la infancia”, pero insiste en que “no empezó a tomárselo en serio hasta el otoño de su vida”. Los antecedentes de su pintura que hemos comentado son de indudable interés biográfico y artístico-literario, pero fue aquel 1924 argentino el que significó el verdadero comienzo del Rabindranath pintor. Para Mitter (ídem), Victoria Ocampo “quizá no fue nada más que el feliz catalizador al dar a Tagore la tan necesitada confianza para hacer público su arte”.

Las cartas recogidas por Dyson (1988:373-445) dan cuenta de la efusividad de ambos. Tagore la llama Vijaya (un avatar de la diosa hindú Durga) y le envía su *bhalobasa* (amor, aparentemente la única o una de las pocas palabras bengalíes que la argentina aprendió). Ella, orgullosa, firma sus cartas como Vijaya, admite que lo echa de menos y le expresa también su amor. No hay, sin embargo, un juicio crítico del arte de Tagore en los escritos de Ocampo. La argentina no explica por qué vio en aquellos garabatos el principio de algo importante cuya luz había que sostener: simplemente, se coloca de forma vivencial y sentimental en sus orígenes. Pese al apoyo de Ocampo y al carácter tentativo e incluso lúdico del manuscrito de *Purabi*, los inicios no estuvieron exentos de sufrimiento, dudas e insatisfacción. Aunque ni siquiera el mismo Tagore dio pistas para interpretar su arte, sí que dejó abundantes escritos (ensayos, cartas) en los que repasa su experiencia en este nuevo proceso creativo, en esta catarsis que está en el principio de su obra artística, en esta “vasta procesión de formas” que nació de un “exceso de energía onírica”.

Pero una cosa que es común a todas las artes es el principio del ritmo, que transforma materiales inertes en creaciones vivientes. Mi instinto por él y mi entrenamiento en su uso me llevaron a saber que las líneas y los colores, en arte, no son portadores de información; buscan su encarnación rítmica en dibujos. Su propósito último no es ilustrar o copiar un hecho externo o una visión interna, sino desarrollar un todo armonioso que encuentra su camino a través de nuestra vista hacia la imaginación. No pregunta a nuestra mente por el significado ni la carga con no significados, ya que está por encima de todo significado. Las líneas desganadas obstruyen la libertad de nuestra visión con la inercia de su irrelevancia. No mueven la gran marcha de todas las cosas. No tienen justificación para existir y por lo tanto se alzan contra sus alrededores; perturban la paz siempre. Por esta razón las rayas dispersas y las correcciones en mis manuscritos me causan irritación. Representan una desgracia lamentable, como una multitud insensata atrapada en el lugar incorrecto, indecisa sobre cómo o hacia dónde moverse. Pero si el espíritu de una danza encuentra inspiración en el corazón de la multitud, las partes sin relación pueden encontrar una unidad perfecta y ser liberadas de la duda entre ser o no ser. Intento hacer bailar a mis correcciones, conectarlas con una relación rítmica y transformar la acumulación en adorno (Tagore, 2005:90).

El pintor imagina un “universo de líneas que en sus movimientos y combinaciones envían sus señales de existencia a través de la cadena de momentos” (Tagore, 2005:90). Este “instinto por el ritmo” (Tagore, 2005:92) es lo primero que observamos en su manuscrito de *Purabi*, ya lanzados hacia la impulsiva obra artística que seguiría después. Es muy significativo que Octavio Paz, que apenas se refirió a la poesía de Rabindranath pese a su estancia en la India como embajador de México en la década de 1960, sí se mostrara, con su habitual olfato, muy elogioso con los manuscritos, a los que considera el “punto de unión” entre el Tagore pintor y poeta. “Siguiendo sin saberlo la idea de Leonardo da Vinci y de los surrealistas, Tagore acepta la colaboración del azar. Al convertir los tachones y otros accidentes de la escritura en experiencias plásticas, transforma la página en un objeto mágico”, arranca Paz (1994:379). El poeta mexicano, que se hace eco de pasajes en los que Tagore explica su relación con el proceso creativo, como el recién reproducido, cree que sus palabras, en concreto las referentes al ritmo, “son una admirable definición de lo que es y se propone el arte moderno”. Todo ello le acerca, *avant la lettre*, a la poesía concreta, que intenta crear “con letras, líneas y colores correspondencias verbales y plásticas, en las fronteras



entre significación y no significación”. Un entusiasmado Paz (1994:380) concluye así su incursión en esta región tagoreana: “Los fascinantes manuscritos de Tagore nos revelan a un artista que es simultáneamente nuestro precursor y nuestro contemporáneo”.

Los garabatos y las creaciones espontáneas de estos papeles son descritos por otro crítico como “enredados y complicados meandros; acumulados, rectilíneos y re-entrantes ángulos que exceden su función inicial de supresión y exigen una atención independiente como configuración rítmica y total” (Neogy, 1992:199). En varios manuscritos que se conservan en Santiniketan hay juegos tempranos con la caligrafía, borrones y correcciones: es el caso de los manuscritos 231 (1887) y 426 (1892-1904). Son tentativas aisladas: el manuscrito de *Purabi* (número 102 en el archivo de Santiniketan) es el primero que, de forma consciente y global, avanza hacia el territorio del dibujo y la composición. Visto el documento en su conjunto, de 114 páginas, casi parece más un libro de ilustraciones que de poesía. En 73 de sus páginas hay garabatos o dibujos y en otras 15 las fabulaciones se superponen al texto.<sup>105</sup> Esta fuerza creativa busca después su autonomía plástica: en al menos diez manuscritos posteriores a 1924 Rabindranath insiste en el garabato, pero a juicio de Siva Kumar (2011b:18) ninguno de estos documentos alcanza la densidad pictórica del boceto de *Purabi*.

Para Parimoo (2008:27), en las páginas del manuscrito 102 se observan “grupos de palabras indeseadas o versos enteros cubiertos por garabatos hechos con la pluma, que a veces se parecen a algún tipo de imágenes grotescas”. El mismo escritor alerta de los peligros que entraña considerar a estas creaciones meros productos del azar o dibujos sin valor artístico. Hay un ejercicio deliberado de pretensión artística, una

---

<sup>105</sup> Véase el apéndice (números 3 y 4).

organización visual, una voluntad de significar. Muchas páginas están “completamente cubiertas por borrones que no contienen simples imágenes sino que consisten en un diseño bien organizado que satisface todas las leyes del equilibrio y de la armonía, que posee unidad en tema y forma” (Parimoo, 2008:27). Hay consenso en tomar este conocido manuscrito como el origen del arte de Tagore. Él mismo, como se ha visto en su último fragmento citado, no duda en expresar irritación ante estos garabatos y su supuesta ausencia de ritmo, pero algunos críticos están estudiando el manuscrito y ven en él la prefiguración de su obra pictórica.<sup>106</sup> En efecto, muchos de los procedimientos artísticos de su obra, que iremos analizando, ya pueden adivinarse en estos primeros dibujos nacidos, literalmente, del ejercicio poético. Se trata de una fabulación incomprensible; una imaginación salvaje pero delimitada:

Por lo tanto, es completamente inaceptable seguir llamándolos borrones o garabatos. Son más que eso. Deben ser tomados como apuntes, notas, bosquejos y, en particular los completos, como intentos de experimentar consiguiendo una unidad de diseño a un nivel aceptable. Muchos de los tipos de imágenes que persisten en su obra entera están ya, total o parcialmente, individualmente o en grupos, presentes en estas páginas: criaturas con los ojos desorbitados, con picos o con los dientes corroídos, cabezas humanas inquisitivas, curvilíneas serpientes sinuosas; también pájaros y cabezas humanas en estilización angular. El manuscrito de *Purabi*, por lo tanto, podría ser tomado casi como un compendio de su imaginería. Si este punto está claro, entonces se puede decir que 1924 es el año en que la actividad pictórica sería de Rabindranath comenzó (Parimoo, 2008:27).

Se trata, según conviene Mallik (2010:28), de lo que de forma convencional se ha identificado como la primera prueba de articulación visual completa de Tagore. “En el proceso de editar y alterar el texto de estos poemas, el poeta empezó a juntar las palabras tachadas en patrones rítmicos de garabatos lineales, con el resultado de que estos borrones conectados emergieron en identidades consolidadas, unidas e independientes como formas visuales fantásticas” (Mallik, 2010:28). Praz (2007:196)

---

<sup>106</sup> En el momento de redacción de esta tesis, el profesor de Visva-Bharati Nilanjan Banerjee estaba preparando un documentado libro sobre este y otros manuscritos.

recuerda que, en arte, los errores son iluminadores porque “sugieren significados soterrados” y tienen una afinidad con “el culto deliberado de los surrealistas por el solecismo en las formas de las cosas (relojes chorreados, flácidos violencelos, receptores telefónicos usados como hornillos eléctricos, etc.)”. En el caso de Tagore, los borrones y las correcciones se funden en una unidad de diseño, con una relación rítmica de la cual nacen formas, arabescos, animales grotescos. Y todo ello sucede en un “dominio personal y privado”, tal y como destaca Mallik (2010:29), pero su crecimiento, su desarrollo como entidades hizo que pronto Tagore les diera autonomía en dibujos y pinturas, ya cercenados del texto poético, aunque en alguna ocasión intentó unir poesía y pintura sin demasiado éxito.<sup>107</sup>

Subramanyan (2006:88) da una pista para interpretar esta voluntad compositiva al apuntar que el poeta era una persona que se tomaba muy en serio “su apariencia personal, su ropa y las cosas que le rodeaban”. Entre ellas, su hermosa y meticulosa caligrafía. “Disfrutaba con el juego caligráfico de las líneas en la página escrita tanto como con el crecimiento orgánico del poema. Cada una era para él una configuración concreta e individual” (ídem). El mismo autor, en otro ensayo (Subramanyan, 2008:20), añade que “[c]uando toda su obra se observa en su conjunto, lo que hace que se pueda clasificar por separado es un diseño espacial particularmente descarado y compacto, una sombra de la paleta, un tapiz enmarañado de texturas gráficas”. El diseño es una estructura profunda de la obra de Tagore, pero si alguien no conociera su arte y leyera el fragmento recién citado, imaginaría una pintura totalmente diferente. Un flujo de objetos, personas y animales halla acomodo en su obsesión por el diseño. Quizá la sensación de que estas fabulaciones flotan en un terreno incógnito, no totalmente figurativo, provenga precisamente de la voluntad tagoreana de *diseñar*; las creaciones

---

<sup>107</sup> Véase el apéndice (número 15).

humanas o animales despejan la sensación de que los papeles sean una manifestación pura de arte abstracto. “Algunos de estos dibujos exhiben patrones redondos en los accidentes de la caligrafía basados sobre todo en borrones: otros se acercan mucho a la vida real y otros son retratos de hombres y mujeres, de él mismo y de figuras históricas, como Dante. En las últimas obras, junto al interés por las formas naturales, flores, pájaros y animales, hombres y mujeres, detenidos o en movimiento, encontramos dibujos oníricos; y en otros, encontramos una tendencia hacia el diseño puro de las formas, a veces incluso grotesco” (Nandi, 1999:75). Este crítico se refiere a sus últimas obras pero lo mismo es aplicable a las primeras, donde encontramos un “compendio” no solo de su imaginaria como dice Parimoo (2008:27), sino el germen de su empeño formalista y gráfico, no aislado sino bien plantado, ya que a lo largo de las páginas del manuscrito se repiten las bestias y las fabulaciones: sus primeras obsesiones visuales.

Los sueños, el automatismo y el subconsciente son otros de los terrenos con más masa crítica sobre la obra pictórica de Tagore. Aunque toda su obra puede psicoanalizarse bajo esta mirada, es sobre todo en esta primera época cuando encontramos más material para la especulación. Ya se ha descrito cómo, en San Isidro y recuperándose de una enfermedad junto a Victoria Ocampo, nacen los primeros dibujos de Rabindranath a partir de la letra bengalí. Él mismo insiste en la imprevisibilidad de las líneas, en el carácter azaroso de la creación de estos primeros bosquejos, en la multiplicación de las bestias: una lectura freudiana no parece descabellada. El afamado psicoanalista indio Sudhir Kakar (2011:175), que no es un experto en la obra de Tagore, asevera que “las pinturas de Rabindranath también son expresiones de sus primeros sentimientos subconscientes, que recupera y transforma en el presente a través de su

arte”.<sup>108</sup> Se hace eco Kakar de la aparición tardía de la pintura en la trayectoria de Tagore y se pregunta si esta no es más “terapéutica” que la poesía. En concreto, el psicoanalista vincula dos eventos traumáticos de su vida con un género prominente en su obra pictórica: el retrato de mujeres, que se estudiará en 2.3.6. La muerte temprana de su madre y de su cuñada Kadambari Devi se manifiestan en estas pinturas. “Creo que es a través de estos retratos de mujer más que de ninguna otra expresión creativa como Rabindranath buscó canalizar las inquietudes subconscientes, reintegrar los trocitos del ser de su temprana vida que salieron a la superficie en su avanzada edad”, postula Kakar (2011:187). Según esta teoría, Tagore incluso intentaría “fusionar su propia imagen de sí mismo” con la de estas mujeres tan importantes de su vida: en el caso de su madre, muestra que se sintió abandonado (por su fallecimiento); mientras que en el caso de Kadambari, expulsa su sentimiento de culpa por haber “traicionado al amor de su vida”.<sup>109</sup>

Esta lectura biografista no añade demasiado a la discusión técnica sobre la relación de Tagore con el pensamiento freudiano ni a su posible efecto en la poesía y la pintura. Sí que lo hacen, sin embargo, otras propuestas como las de Mitter y Biswas. El primero cree que las ideas revolucionarias de Freud sobre los sueños y la arqueología de la infancia “impresionaron” a Tagore e incluso apunta que en una fecha tan temprana como 1917 se publicó un artículo sobre el arte automático en la revista *The Modern Review* de Calcuta que Rabindranath podría haber leído (Mitter, 2007:66). En un artículo bien documentado, Biswas (2011:193) mira más adelante y toma como punto de partida el té que tomaron Freud y Tagore el 25 de octubre de 1926: dos años después de los manuscritos de *Purabi* y poco tiempo antes de su erupción artística definitiva.

---

<sup>108</sup> El texto publicado es en español. Traducción del inglés de Patricia Palomar.

<sup>109</sup> Su cuñada se suicidó poco después de saber que Rabindranath se casaría.

Pasaron la tarde juntos en el hotel Imperial de Viena pero el encuentro no dejó demasiada huella en ninguno de los dos. En 1927, Tagore (2004f:598) escribe un ensayo en el que afirma que “cualquiera que sea el valor intelectual” del psicoanálisis, “no puede tener lugar en el reino de la Literatura y el Arte, que tiene que ver con la valoración del sentimiento de gozo humano de acuerdo con su idea de lo eterno”. El poeta va más allá y proclama que el lugar del sexo en la literatura es algo que debe resolverse no desde un punto de vista “científico o moral” (léase psicoanalítico), sino desde la estética. No olvidemos que las teorías freudianas tenían un gran predicamento entre los postagoreanos (véase el apartado 1.3.1.) y los escritores vanguardistas bengalíes. Pero como en tantos otros ámbitos, Rabindranath se movió con el paso del tiempo. Su discípulo y secretario Amiya Chakravarty,<sup>110</sup> a quien hemos señalado como uno de los postagoreanos, tiene mucho que ver en ello, según Biswas (2011:200). Chakravarty le predispuso hacia un tipo determinado de literatura al intentar familiarizarle con autores como Joyce o Huxley, a priori lejos de la poética tagoreana. Pero, sobre todo, ambos mantuvieron un intercambio epistolar en el que Chakravarty no escondía su fascinación por la literatura que bebía del marxismo y el freudismo. Hasta el punto de que, de acuerdo con Biswas (2011:201), Tagore empezó a leer las obras de Freud en algún momento entre 1938 y 1939 e incluso tenía previsto escribir sobre el psicoanálisis a finales de este último año, algo que finalmente no sucedió. En el ámbito poético, sin embargo, las imágenes surrealistas se suceden, como las letras bengalíes que se transforman en gusanos en *The Peacock's Gaze* (Tagore, 2004c:334-6), pieza citada en la sección 1.3.3.1.

---

<sup>110</sup> En el prólogo de *Nabajatak*, traducido en 1.3.3.2., Tagore agradece la ayuda de Chakravarty. Incluso apunta que su secretario “captó un nuevo matiz” en sus últimos versos. ¿Quiere sugerir Rabindranath que este cambio es hacia una poesía más moderna?

Volvamos al arte: no solo estos expertos más volcados en el psicoanálisis que en Tagore aprecian una afinidad con las teorías freudianas. El historiador del arte W.G. Archer ve también en el subconsciente el cultivo creativo de la obra pictórica de Tagore y otros académicos, aunque con matices, comentan esta convergencia. Parimoo (2008:45), inspirándose en los textos de Tagore sobre arte, expone que el elemento de “imprevisibilidad” parecía fascinar a Tagore en el terreno pictórico, en oposición a la planificación de la creación poética. Este autor recuerda que las impresiones de Tagore que más pueden asociarse al automatismo o al freudismo (como la de que sus dibujos nacieron de un “exceso de energía onírica”) están recogidas en cartas y escritos que pertenecen al periodo tentativo de 1926-1929, cuando el poeta aún no había organizado ninguna exposición y su obra pictórica era aún incipiente, sin suficiente dimensión para ser analizada: un embrión. “El proceso no premeditado, las referencias constantes al papel de la mente, la memoria y la sensación; la disolución de uno mismo en la actividad rítmica, sin los obstáculos de la razón, la energía innata en las formas mismas que luchan por ser y su papel de artista meramente contribuyendo a su nacimiento... todo ello enlaza con la naturaleza del proceso de ‘automatismo’<sup>111</sup> inventado por los surrealistas”, piensa Parimoo (2008:45), en consonancia con Octavio Paz, quien como se ha visto cree que Tagore siguió de forma inadvertida la idea de colaboración con el azar de los surrealistas. Pese a que Kakar (2011) se fije más en los retratos, son sin duda los manuscritos los que se prestan más a esta especulación, sobre todo por su carácter aparentemente improvisado. Parimoo (2008:46) va más allá: “En particular, mientras Rabindranath estaba en París en 1921, diversas actividades dadaístas que habían tenido lugar fueron anunciadas a través de los periódicos, que a su vez contenían largas

---

<sup>111</sup> Las comillas son de Parimoo.

descripciones y reproches sobre estas manifestaciones. Los primeros garabatos de Rabindranath aparecieron en 1924, que también es el año de la fundación formal de los dadaístas franceses en un grupo surrealista, seguido del primer manifiesto surrealista de André Breton. El proceso automático y la pulsación de la reserva inconsciente de memorias de la infancia era en aquel momento practicada por Max Ernst, Klee y Miró, especialmente este último”.

Es pues en estos inicios donde las alusiones a la pulsión pictórica son casi ineludibles. Mago (2000:32) ve en los primeros dibujos una “ejecución independiente y libre, llena de fuerza y vitalidad, sin ninguna afectación o construcción. Hay un automatismo rítmico en sus garabatos de tinta o líneas de lápices de colores y brochazos con tinta negra que llenan formas de caras fantásticas, figuras y cosas, así como el fondo. Armoniza las tintas con un gusto y sensibilidad raros”. Mitter (2007:35) cree más bien que estos dibujos son “una exploración lúdica del inconsciente”, pero insiste en leer esto desde el primitivismo tagoreano (véase el apartado 2.3.6.) y no tanto desde los garabatos o la imprevisibilidad de la línea, lo cual no le impide afirmar que el poeta bengalí “ofreció una explicación freudiana al proceso artístico como una serie de descubrimientos accidentales más que premeditados” (Mitter, 2007:75). Al margen del ámbito especulativo que abren las cartas y los escritos de Tagore durante este periodo genésico, es indudable que la ambigüedad, los accidentes, la emanación caligráfica y las líneas caprichosas permiten una *psicocrítica* profunda de su obra primera. “Su exposición al arte moderno occidental y primitivo y al arte infantil y las afinidades entre ellos le ofrecieron un modelo alternativo que valoraba la imaginación más que las habilidades representativas y que preveía un papel más importante para lo inconsciente y lo espontáneo”, escribe Siva Kumar (2003:73). Este autor cree que el juego entre la



caligrafía y el dibujo le permitió entrar en el mundo del arte por derecho propio. “Empezando por las páginas corregidas de los manuscritos, desarrolló un proceso de trabajo que consistía en el garabato semiautomático, la proyección subconsciente y la elaboración consciente. Sus páginas corregidas y sus primeros dibujos nos recuerdan al arte primitivo y sugieren mucha dependencia de la casualidad y un sentido innato del ritmo”, amplía el crítico (Siva Kumar, 2003:73). Este académico, junto a otros, admite la interpretación *automática* pero insiste en la importancia del ritmo y por ende del lenguaje para su presentación final. Hay imprevisibilidad pero también una parte premeditada que ayuda a archivar el objeto en un programa artístico. Una opinión parecida tiene Mallik (2010:29): “Este casi inconsciente nacimiento de las formas, surgidas de forma no premeditada de una hoja de papel, es el corolario necesario a la preocupación innata del poeta por el ritmo. No era la pura y deliciosa belleza de arabescos arremolinados lo que interesaba al poeta, sino la imprevisibilidad emergente”.

Escritores como Anand (1967:5) ven en “los borrones-manuscritos primitivistas, surrealistas y expresionistas” de este primer Tagore un torrente de imaginación que al principio se mantuvo pero que con el tiempo se fue apagando, a medida que el poeta fue tomando el mando de su producción y siendo consciente de su arte. Anand cree que la supuesta *profesionalización* evitó que su obra posterior fuera más rica, y ve en esta explosión de imaginación durante los primeros años lo más relevante de su pintura. El crítico incluso cree que con estos dibujos Rabindranath contribuyó en la escena india a pasar de un “mero conceptualismo” a una nueva estética basada en formas escultóricas y arquitectónicas. Añadamos a la fascinación por estas formas difíciles de identificar el papel prominente de la caligrafía, que confiere un sentido más cabalístico a sus obras, ya que emulan a signos en rotación, por parafrasear a Octavio Paz.

La interpretación freudiana de las pinturas de Tagore, en todo caso, va mucho más allá e incluso se ha hablado, al margen de las citadas teorías de Kakar sobre su madre y su cuñada, de la aparición de la libido, obsesiones arquetípicas con la mujer o deseos reprimidos.<sup>112</sup> Ante tal panorama, algunos autores han protestado por lo que consideran una visión sesgada. “La interpretación freudiana aún atrae a muchos de los no conocedores del arte del siglo XX y de las conexiones de Rabindranath con él. Además, hay muchas pruebas de que garabateó y dibujó desde su infancia”, recuerda Sarkar (2008:119) pese a que, como hemos insistido anteriormente, no existe una masa importante de bosquejos u obra artística de Tagore previa a 1924. Lo que este autor quiere subrayar es que el poeta bengalí no sucumbe a esta catarsis creativa al encontrarse con el surrealismo europeo o las teorías freudianas, sino que sus garabatos, su obsesión por la infancia y, en fin, la semilla de todo lo que después floreció ya estaban presentes. Y quizá no era algo tan original y difícil de interpretar, sino que tenía un correlato en otras coordenadas. “La creación de estas formas no siguió una noción preconcebida: su motivación fue puramente estructural. Los críticos de arte alemanes las aceptaron como auténticos ejemplos de arte creativo”, comenta Mukherji (1982-3:225).

Quizá Robinson (1989:57) sea el más duro a la hora de criticar la confianza en “los poderes del psicoanálisis para explicar el arte” de Tagore. El autor cree que esta visión de su obra tuvo reclamo sobre todo en los primeros escritos sobre la pintura de Tagore, al calor de las cartas y textos de Rabindranath de esa época, “que parecen atribuir su arte al trabajo de la mente inconsciente” (Robinson, 1989:57). Este escritor cree que “la idea de un hombre mayor viviendo su segunda juventud” dando rienda suelta a su imaginación y a los garabatos en los manuscritos ha fascinado a parte de la crítica. Tras atacar con dureza a los teóricos más inclinados a esta lectura de Tagore,

---

<sup>112</sup> Véanse Subramanyan (2006:90) o Parimoo (2008:87), entre otros textos.

Robinson se refiere a expertos citados anteriormente en este trabajo como Parimoo y Mulk Raj Anand, que no sucumben al dogma freudiano pero sí que dibujan itinerarios alternativos que nacen o desembocan en él. El primero, por ejemplo, lo hace a partir de la inspiración primitivista de Rabindranath, algo que a Robinson no le parece “totalmente convincente” (1989:59). Tampoco le gusta que el segundo intente encumbrar a Rabindranath como un “artista infantil”. Pero sí que admite su origen. “El arte de Tagore *empezó*<sup>113</sup> como un proceso inconsciente, pero podemos estar tan seguros de eso como de que pronto se convirtió en una colaboración de lo consciente y lo inconsciente, como el de muchos de los artistas que valen la pena” (Robinson, 1989:59). El académico cree que los historiadores del arte que, encabezados por Archer,<sup>114</sup> opinan que la primera etapa de Tagore es la más valiosa, se dejaron llevar por los primeros escritos acerca de su arte, que precisamente aparecen en plena euforia surrealista en Europa. Pero va más allá y expone que el problema de muchos de estos críticos es que no han tenido la oportunidad de ver y analizar con calma el resto de su obra y se han limitado “a ver una o dos exposiciones y reproducciones del trabajo de Tagore –que a veces no son precisas– en diarios y libros” (Robinson, 1989:59). Otros críticos de la lectura freudiana de Tagore dicen ver en su obra un automatismo planeado y rechazan que en estos manuscritos exista, como diría Bobes (1996:93), una inspiración sin mediatizar. “[L]a espontaneidad es una actividad cultivada, refinada. Y ello presupone una mente que haga uso de su sentido de la elección”, alumbra Kowshik (1980:14), quien rechaza de forma tajante, por ejemplo, “la sugerencia de que las formas de su trabajo tengan un origen fálico”.

---

<sup>113</sup> La cursiva es de Robinson.

<sup>114</sup> Véase Archer (1959).

Es obvia la importancia del arte automático y de corrientes ligadas al freudismo en los primeros bocetos de Tagore. Hay suficientes pruebas como para situar estas teorías en el inicio de su arte: sus mismos escritos dan fe de ello. Pero también se advierte una sacralización de este periodo (que es una etapa de aprendizaje, de empezar a volar), asociada simplemente a la fascinación por determinadas corrientes artísticas o de pensamiento. Tampoco parece sensato centrar toda la atención teórica sobre los primeros papeles tagoreanos e ignorar el resto de su producción. En los años siguientes, Tagore lleva el arte indio y su lenguaje a lugares hasta entonces desconocidos; no está tan clara la división temporal de su obra como para clasificarla por épocas. En todo caso, de los inicios artísticos de Tagore (1924-1930) destacan su poder de evocación, su carácter genésico y la centralidad del manuscrito de *Purabi* y de Victoria Ocampo. La editora argentina, en un ensayo con motivo del centenario del nacimiento de Tagore, recoge una carta del escritor fechada en 1939 en la que evoca aquellos días de San Isidro con una descripción que tiene mucho que ver con lo que se ha discutido en este apartado.

La imagen de aquel edificio cerca del gran río donde nos alojaste en un extraño entorno con sus cactus, que torcían sus gestos grotescos a la atmósfera de una lejanía exótica, a menudo llega a mi visión con una invitación desde una barrera imposible. Hay algunas experiencias que son como islas del tesoro, desprovistas del continente de la vida inmediata, con sus mapas que permanecen siempre vagamente descifrados. Y mi episodio argentino es uno de ellos. Posiblemente tú sabes que la memoria de aquellos días soleados y tiernos cuidados han sido rodeados por alguno de mis versos: los mejores de su especie. Los fugitivos han sido hechos cautivos y seguirán, estoy seguro, aunque sin ser visitados por ti, separados por un lenguaje ajeno. (Tagore en Ocampo, 1992:38-39).

### **2.3.2. El volcán: la erupción creativa de Rabindranath**

El germen tagoreano de los manuscritos, con los años, va independizándose y deslindándose de su origen caligráfico, sobre todo a medida que Rabindranath se convence del valor de su arte (Dyson, 1988:233). Hacia 1930 los papeles de Tagore forman ya un corpus suficiente como para organizar una exposición en París (una vez más con la ayuda de Victoria Ocampo) que sería fundamental para presentar al público occidental su arte. Neogy (2008:6) describe el proceso así: “Tras una pausa durante la cual Tagore viajó mucho, el pretexto de los borrones en el manuscrito fue abandonado. Y figuras cerradas, independientes, resistentes –casi desprovistas de gesto– empezaron a colocarse en los vacíos de la superficie con una dinámica tensión suspendida”. Para Neogy y otros como Parimoo, 1930 cierra una etapa que descrita a grandes rasgos en el apartado anterior, asociada sobre todo a la fabulación gráfica, el automatismo y la generación. Este trabajo, sin embargo, no usará las llamadas etapas del arte de Tagore para el análisis, sino una mirada transversal que permita saltar de un punto a otro de su obra. Sí que es pertinente, en todo caso, informar de que autores como Parimoo (2008:31) la dividen en tres frases: la mencionada (1924-1930), una intermedia (1930-1935) y una final (1935-1941). Pero a partir de un análisis del catálogo de las obras de Tagore que se conserva en Santiniketan y de un estudio de los originales y de sus probables fechas, el autor de esta tesis cree que no hay un corte en cada una de estas etapas, sino que motivos de los primeros años (como los paisajes) reaparecen al final de sus días. Es tal la cantidad de papeles en tan pocos años que no parece razonable intentar dividir su obra para propósitos críticos. Podría decirse que él mismo, con tal ingente producción y con sus guiños a obras anteriores, se resistía a ello.

Es cierto que, como señala Parimoo (2008:54), los primeros trabajos tienen más “patrones planos”, están más asociados al diseño y tienen menos perspectiva, mientras que a partir de 1930 aparece con fuerza el color y “las imágenes se construyen en términos de masas de color y concebidas en el espacio”, signo de la madurez del lenguaje pictórico de Tagore. Conviene matizar, de todas formas, que por ejemplo en 1937 aparecen bosquejos en blanco y negro, con tinta china, que tienen una difícil relación con algunos paisajes cercanos al expresionismo, bandera de sus últimos años. Entre 1930 y 1935 cobran protagonismo imágenes que los críticos han asociado a sus obras de teatro. Son las llamadas obras dramáticas,<sup>115</sup> algunas de las cuales son las más conocidas por el público, especialmente las de mujeres. Parimoo (2008:78) destaca que antes de 1930 Tagore ya pintó algunas de ellas (como lo demuestra la citada exposición de París), pero apunta que estas consisten en “figuras geoméricamente estilizadas”. Nosotros añadimos que las máscaras y las caras femeninas pueblan toda su obra, de principio a fin. A partir de esta fecha (1930), hay además una mayor predilección por las líneas curvas y un abandono progresivo de los ángulos. Se observan detalles técnicos que permiten a expertos como Parimoo (2008:91) hablar de otra época en 1935: por ejemplo, las caras humanas, cada vez más expresivas y menos simplificadas. Ya no son estudios frontales, sino que aparecen de perfil o en otras posturas. Avanzan hacia el volumen y, sobre todo, poseen esa “melancolía” (Parimoo, 2008:91) que tanto se ha destacado de las mujeres imaginadas por Tagore. Se añade a ello la (re)aparición de los paisajes, que dan nuevas oportunidades cromáticas al lenguaje del pintor. Quizá es en estas últimas obras (1935-1941) en las que se puede hablar más abiertamente de una “conciencia fracturada” (Mitter, 2007:76), que supone una firme ruptura con el arte indio de la época.

---

<sup>115</sup> Véase el apéndice (números 16 y 17).

Viran temas, técnicas o la profundidad de los papeles, pero es un periodo de tiempo tan corto y hay tantos guiños de obras tardías a tempranas que es preferible un análisis no temporal, que permita saltar de un año a otro. Hay, de hecho, un elemento fundamental que da coherencia a la obra pictórica de Tagore y hace más difícil diferenciar periodos. Se trata de lo que Mulk Raj Anand lleva al título de su libro sobre Tagore: *El volcán*. Es esa “erupción de lava” (Anand, 1967:5) en forma de colores, retratos líricos, máscaras enigmáticas y animales salvajes en la órbita de lo grotesco a los que Tagore da espacio en sus papeles. En opinión de esta pluma, el volcán “inundó el mundo alrededor” de Rabindranath y eliminó viejas fronteras. “De hecho, se regodeó en esta inundación, como si supiera que, después de esta violenta agitación, el arte indio sería fertilizado gracias a un nuevo tipo de suelo” (Anand, 1967:6). No se trata de un paisaje visual cualquiera (al fin y al cabo, todos los artistas tienen uno), sino el de un poeta que había escrito sobre el arte en términos espiritualistas y que nos muestra en su obra plástica una imaginería “dura, a veces cruel, ocasionalmente cálida y sensual”, pero que también podía ser descrita como “demoníaca, cargada de pasiones” que parecían enterradas y después brotaron mientras “la lava del pincel” barría los límites que Tagore se había impuesto (Anand, 1967:17). Subyace en estas palabras, de nuevo, una aproximación psicoanalítica: lo que Anand parece sugerir es que la contención (represión) que Tagore ejerció en sus versos y ensayos finalmente desembocó en una erupción artística incontrolada.

Fue quizá Mulk Raj Anand quien halló una metáfora más precisa para este estallido de la imaginación de Rabindranath, pero muchos otros han intentado profundizar en este aspecto de su arte, que se adivina capital. El imparable flujo de imágenes se descorcha en el manuscrito de *Purabi* y llega hasta los últimos días de su

vida: es difícil cercenarlo o dividir animales y figuras por épocas. “Se crearon bestias extrañamente grotescas, desconocidas en libros de zoología pero indudablemente dotadas de una inconfundible bestialidad: lo ultranatural era presentado como real”, escribe Mukherji (1982-3:226). Todo es parte de una gran masa fantástica que el poeta intenta domesticar a lo largo de los años. Una de las descripciones más floridas de este *continuum* de animales, humanos, naturaleza y objetos (muebles, vasos) la dio el crítico Prithwish Neogy:

La obra total de más de 2.000 dibujos y pinturas, la mayoría fechados entre 1928 y 1940, difícilmente puede expresar de forma adecuada la avalancha irresistible de agregación abigarrada de imaginería proyectada: lazos desplegados y animados, retratos de flores-pájaro, bestias arcaicas sin nombre, ambiguos diablos sardónicos, reptiles primitivos que se contorsionan, monstruos-barco que proliferan, desnudos extrañamente sensuales en muebles extravagantes, improbables protagonistas en un melodrama misterioso, angustiados peregrinos angulares en una desconocida búsqueda eterna, sueños románticos de casas, ilustraciones de historias perdidas, amantes, paisajes vespertinos con una incandescencia de silueta, promulgaciones asesinas, caminatas tranquilas, tipos familiares, personajes y retratos, máscaras de sarcasmo, adolescentes sentimentales, cabezas de poder y gloria, caras delicadas y ovaladas como lunas y labios silenciosos con ojos que paralizan, todo fresco y desenfadado, iridiscente (Neogy, 2008:7-8).

Todo parece salido de la misma caldera, de un mismo líquido milagroso. Los animales se confunden con los hombres, que se amalgaman con los objetos, que se entreveran con el paisaje. Es lo que Subramanyan (2008:19) describe como “figuraciones antropomórficas o zoomórficas”, muchas de las cuales se identifican con artefactos: el vaso-pájaro, la tortuga-taburete, etcétera. Las caras humanas tienen “una ambivalencia de caras-imagen-piedra, de caras-semilla, figuras-vara, figuras-roca, pez-pájaro, mujer-pájaro”, entre otras fabulaciones (Subramanyan, 2008:20). Si bien este autor parece situar estas figuraciones en la época posterior a 1924-30, otros como Parimoo dan cuenta de su omnipresencia. “El mundo fantasmagórico de los garabatos de Rabindranath y de sus primeros dibujos está poblado predominantemente de



animales y pájaros tan grotescos que es difícil especificar su especie. Son una especie de zoología personal” (Parimoo, 2008:46). Ya en el principio está presente la imaginación transversal, que confunde bioesferas: lo que ocurre es que con el tiempo Tagore intentará perfeccionar su técnica y dar otro tipo de salida a sus imágenes. Pero muchas se repiten: son obsesivas, como los pájaros y las mujeres, que se imitan en los gestos. No solo hay animales que podrían leerse como seres humanos, sino que existe en ocasiones una indeterminación sexual más o menos pronunciada, como si el sexo pudiera gradarse. “Ocasionalmente, las caras están parcialmente tapadas, lo cual puede leerse como un sari, algo que ayuda a determinar el sexo de las figuras, pero a menudo el sexo de ellas no puede identificarse con certeza”, ilustra Parimoo (2008:95). Coincide en ello Kakar (2011:181), que habla de la “androginia” en la producción creativa de Tagore. Otros como Bandyopadhyay, más que en un *continuum* creen en una ausencia humana o, más bien, de la personalidad humana en las pinturas de Tagore. Es el mundo animal y natural el que toma la realidad pictórica, el que la define, aunque pueda tender hacia un lado u otro. Este escritor observa un buen número de obras “desprovistas de asociaciones humanas y que crean efectos de un tipo nada familiar. Estos extraños efectos toman cuerpo en animales primitivos prehistóricos,<sup>116</sup> animales de formas grotescas o numerosos objetos inanimados. No solo eso: el artista ha escapado de su propia personalidad, no hay una proyección humana en estos temas. Esos grotescos pájaros o animales tienen una indefinible realidad en sí mismos, no como los animales de muchos pintores europeos” (Bandyopadhyay, 1989:173). Es cierto: cuesta hallar una raíz egoísta o intelectual en estas pinturas, que parecen tocadas por la pura fabulación e instaladas en una realidad diferente, no personal sino universal. Bandyopadhyay entra de lleno en el terreno de la especulación y recuerda que los “santos de la India” habían

---

<sup>116</sup> Véase el apéndice (número 14).

escuchado el mensaje del mundo de la “apariencia silenciosa”, es decir, el inanimado. “Las pinturas de Rabindranath se hacen eco de estos santos”, postula Bandyopadhyay (1989:173). La idea es atractiva. Si se abre el compás, no sería difícil estar simplemente de acuerdo en que Tagore borró la frontera entre el mundo animado e inanimado, al margen de cuál fuera su referente cultural para ello, si es que existía. Se podría subrayar que eso es evidente en su poesía, pero es interesante constatar que confundir estos lindes es mucho más fácil con el lenguaje poético que con el pictórico, donde una fusión conceptual exige al artista que conciba no solo racionalmente sino en forma de imágenes una realidad dual y única, construida con el mismo material. Es un *paisaje en continuidad* que, en palabras de Subramanyan (2006:87), revela la “entusiasta sensibilidad” de Tagore por las cosas a su alrededor. Un mundo coherente y variado. “De figuras y caras hay una gran variedad que va desde lo romántico a lo grotesco. En los grupos de figuras también hay muchos tipos: los hay en que las rígidas formas se agrupan en un ensamblaje hierático; hay otros en los que figuras ágiles y flexibles están compuestas en una interacción animada o estampadas en un complicado arabesco. Las imágenes de animales tienden generalmente a simbolizar lo estúpido, lo burdo y lo brutal. Los pájaros, por otro lado, simbolizan la ligereza, la gracia y el movimiento. Los paisajes están, la mayoría de ellos, formalmente bien tejidos y son frescos en colores”, reflexiona el pintor Subramanyan (2006:87).

Es tan sugerente el mundo de ensoñaciones de Tagore que nadie renuncia a la especulación para explicar su insólita raíz creativa. Hay elementos que sorprenden por su falta de referentes en la vida y obra de Tagore y los expertos se han apresurado a intentar suplir este vacío exegético. Es el caso de Ketaki Kushari Dyson, quien en su obra se centra en analizar la relación entre Rabindranath y Victoria Ocampo. En su

interesante libro, la autora analiza concienzudamente el encuentro argentino de ambos,<sup>117</sup> embrión del arte de Tagore como se ha visto, aunque no entra a desmenuzar las circunstancias que llevaron a Rabindranath a agarrar el pincel. Hay, en todo caso, un interesante pasaje de este libro que hace observaciones lúcidas y propone una mirada al arte de Tagore a través de América del Sur y el primitivismo, aspecto que se inspeccionará en el apartado 2.3.6. “La sensación que tenemos cuando vemos el arte de Tagore es la de estar en un bosque denso, poco alumbrado, sofocante, habitado por extraños pájaros, bestias y humanos primitivos. Esto me ha hecho preguntarme si no hay una doble inspiración suramericana detrás: su añoranza por la mujer, Victoria Ocampo, y por la Suramérica primitiva de la que había leído en su autor favorito, W.H. Hudson, que nunca pudo explorar y que, según le dijeron, ya no existía. Es ciertamente fascinante que Tagore, que en su trabajo literario muestra una fuerte preferencia por la flora y la fauna familiar de su nativa Bengala, pocas veces refiriéndose a lo exótico o lo verdaderamente salvaje, produjera un mundo artístico visual que es tan poco familiar: un bosque poblado, embrujado por formas zoomórficas, formas de extraños pájaros, bestias y flores; por brotes, picos, garras, colas, narices exageradas, etc.”, dice una sorprendida Dyson (1988:318). Muy sugerente la idea de que no solo la añoranza de Victoria Ocampo, sino de una Latinoamérica no vivida, que se le había prometido pero que no le fue permitida por la salud, está presente en su obra. No en vano, su arte creció en Argentina y en aquel momento su imaginación debía de estar poblada de las imágenes que tenía de la región, sobre todo de libros de autores como el naturalista Hudson. Arquetípicas o no, estas imágenes *no vistas* pudieron ejercer de estimulante para su creación artística. La misma Dyson asocia, como otros autores, la aparición recurrente de la mujer a la figura de Victoria Ocampo. Estas dos tentativas de explicar

---

<sup>117</sup> También lo hace Bhattacharya (2011b).

aspectos aparentemente inaccesibles del arte de Tagore pueden arrojar luz sobre ideas o pensamientos que, probablemente, pasaban por la cabeza del poeta durante aquella época. Son años de melancolía y pérdida, sí, pero también de ilusión, de voluntad de seguir explorando, de una pasión absoluta por la creación. Las aproximaciones que hemos incluido en estas páginas son interesantes para analizar la obra de Rabindranath desde diferentes ángulos, aunque creemos que no ofrecen la posibilidad de hacer una exégesis más o menos global de su producción artística, algo debido en parte a que sus papeles no han sido demasiado exhibidos en galerías o museos. Criterios del siglo XIX o principios del XX se han impuesto para explicar los papeles de Tagore: lo que se defiende aquí es que el desvarío visual de Rabindranath es, entre otras cosas, un alegato de la independencia del arte y su lenguaje, propio de los últimos compases de la modernidad india.

Otro de los fenómenos que sorprende a la crítica no solo es el torrente de imágenes, el volcán de fantasía del que habla Mulk Raj Anand, sino la velocidad a la que circulaba la lava, es decir, la frecuencia con la que Tagore pintaba. La historiadora del arte Stella Kramrisch, que invitada por Rabindranath ayudó a traer las vanguardias europeas a Santiniketan, confirma que durante varios años, la “avalancha creativa” de Rabindranath le llevó a producir (quizá esta sea la palabra más adecuada) hasta diez dibujos o pinturas por día (Kramrisch, 2008:13). Para esta profesora, lo que hacía Tagore “tenía que hacerse y la inevitabilidad del impulso sobrepasó las limitaciones del poder de su mano y le hicieron obedecer al ritmo y la lógica del proceso creativo”. ¿Cuál es la consecuencia de esto? Una sensación de trabajo inacabado. “Por lo tanto, miraba con sorpresa a su trabajo una vez que lo había terminado. Aunque le faltaba finalizarse, se presentaba como finalizado. Por eso nunca pudo y no quiso nombrar sus

pinturas”, elucubra Kramrisch (2008:13). Hay que recordar que, en tan solo 17 años, Tagore *terminó* al menos 2.300 obras.<sup>118</sup> Y también que estos 17 años incluyen el periodo iniciático, en el cual la producción no era tan frenética, y los últimos años de su vida, cuando la salud le impedía un desarrollo normal de su actividad. Parimoo (2008:41) informa además de que “el artista no empezaba pensando la imagen primero y luego luchando por sacarla adelante con esfuerzos deliberados. No había ningún boceto preparatorio. Es la fuerza pura del ritmo la que trae la imagen”. No hay opción para el error o, mejor dicho, el desarrollo del error es una obra en sí misma. Asociada o no al azar y la imprevisibilidad, es indudable que la decisión de Rabindranath de no preparar sus obras con bocetos está relacionada con su febril producción. Es, una vez más, esa pulsión creativa que halla su correlato literario en la ingente obra escrita que nos dejó. Tagore no era un hombre que se preocupara mucho por lo ya publicado o por su revisión: la dimensión de sus trabajos es superlativa, excesiva. El arte no iba a ser una excepción, sino más bien un epítome de ello. Neogy (1992:201) incluso nos ilustra sobre el desinterés de Rabindranath por la permanencia de los materiales pictóricos. Según este crítico, Tagore abandonó el único intento de pintar con óleo un lienzo “presumiblemente” por el tiempo que tardaba en secarse la pintura en comparación con otros medios. Las pinturas de Tagore “no eran un trabajo artesanal”, ironiza el mismo Neogy (1992:201). A partir de correspondencia de la época, Dyson (1988:235) reconstruye los días de la exposición de Tagore en 1930 en París y lo describe en plena

---

<sup>118</sup> La biblioteca de Santiniketan, Rabindra Bhavan, así como los libros de arte incluidos en la bibliografía editados por Visva-Bharati hablan de “algo más de 2.000 obras”. Esta es la misma cifra que el centro ofreció al autor de la tesis durante una visita. Sin embargo, Subramanyan (2008:24) sostiene que ascendían a 2.500. Concedemos la máxima autoridad a Siva Kumar (2011b:7), que publicó en cuatro volúmenes todas las obras de Rabindranath que no están en manos privadas. El estudioso explica que en Rabindra Bhavan hay unas 1.600 obras, frente al centenar de la escuela de arte de Santiniketan (Kala Bhavan), el otro centenar de la Galería Nacional de Arte Moderno y los 45 de la Universidad Rabindra Bharati. Otras cien obras se hallan en otras colecciones públicas o privadas, pero Siva Kumar duda de la autenticidad de algunas de ellas. Tras un exhaustivo análisis, el experto calcula en 2.300 las obras pictóricas de Rabindranath. Es el dato que se usa en esta tesis.

actividad creativa mientras se exhiben sus obras: pintando cada día, buceando entre sus fabulaciones, ideando nuevas figuras y formas. La exuberancia no solo era visible en el número de obras, sino en su ejecución, en su acabado, en su palpable energía. Una persona que asistió a la exposición de 1930 exclamó: “¡Pero esto no es el trabajo de un hombre, sino el de todo un pueblo!” (Dyson, 1992:238).

Todo lo expuesto redunda en una paradoja para el lenguaje pictórico: la secuencialidad. Si de un cuadro podemos esperar la captura de un momento, la exploración estática, el arresto del tiempo, en las obras de Tagore observamos movimiento: todo es dinámico y está en “el umbral de la transición” (Majumdar, 2011),<sup>119</sup> a punto de cambiar. Esto es evidente cuando vemos reproducciones de sus obras por separado, pero entra en otra dimensión si echamos un vistazo a los originales. Las pinturas se hablan: mismos temas girados, insistencia en superponer tintas y acuarelas, colores que se interrogan, aves con cuellos largos que evolucionan hacia figuras femeninas. También aquí Tagore parece estar declarando algo: quizá sobre la inestabilidad de la vida moderna. O sobre el permanente cambio del medio natural. Vista en su conjunto, la obra de Rabindranath tiene una cualidad vital y orgánica pronunciadísima, que no ha sido suficientemente valorada por la crítica porque hasta hace poco era muy difícil tener acceso a buena parte de sus obras. “Considerando que era el poeta mundial de la barba canosa, serio y con ropajes anchos, sus figuras son sorprendentemente ágiles, animadas por la luz y a veces de forma acrobática”, defiende Siva Kumar (2011:17).

Quizá estemos ante el ya comentado exceso de “energía onírica” que según el propio Tagore le empujó a pintar. En clave freudiana o no, los sueños parecen

---

<sup>119</sup> La referencia no tiene página porque se trata de una entrevista personal del autor de la tesis con el profesor Majumdar. Lo mismo sucede con el resto de sus citas recogidas en este trabajo.

irremediamente asociados a los papeles del artista. El terreno onírico parece idóneo para que se manifieste este *continuum* de criaturas que este apartado está repasando. Ello ha atraído la atención de muchos estudiosos. Nandi (1999:75) habla de los “dibujos oníricos” de Rabindranath, que en ocasiones tienden hacia “el puro diseño de las formas”, a veces de forma grotesca y otras en un “barrido audaz” de color. El mismo Tagore, según nos recuerda Mitter (2007:75) insistió en la imprevisibilidad y en la “imaginería onírica”. No cabe duda de que los sueños están en la misma raíz del arte de Tagore, quizá más por sus connotaciones genésicas que por un intento deliberado de aproximarse a las teorías oníricas en la línea del surrealismo europeo. Neogy (1992:201) observa cómo en estas obras las fronteras se “disuelven” y se da paso a un “mundo interno naciente poblado de entidades que se autogeneran y que pertenecen tanto al estado del desvelo como del sueño”. Parimoo (2008:87) busca ejemplos concretos no en los primeros bocetos sino en la serie de misteriosos papeles de Tagore donde aparecen hombres o mujeres. En uno de ellos, el crítico describe, de forma algo crítica, una de las imágenes pictóricas como la de “un hombre y una mujer abrazándose, que es casi como una mezcla sonámbula de dos formas monumentalizándose en una aparente unidad de amantes”. Parece que es esta fascinación por el genio creativo y la ambigüedad onírica la que ha vencido la voluntad de algunos expertos que han criticado su escasa preparación académica. Uno de los mejores ejemplos es el pintor Pran Nath Mago, que se muestra relativamente entusiasta con la obra del bengalí. Al final de un repaso a su arte, destaca que Rabindranath no impresiona por sus virtudes técnicas, pero “sacude nuestras almas con imágenes intuitivamente extraídas de su poderosa imaginación” (Mago, 2000:33). Para este pintor, que escribió una interesante historia del arte contemporáneo indio, las obras de Tagore son “experiencias de sí mismo

interpretadas con un sentido fino de la línea y el color. ¡Fue aplaudido como pintor porque pintó sueños de una forma que nadie pudo!” (Mago, 2000:33).<sup>120</sup>

Tiene mucho que ver esto con una cuestión muy discutida y que ya se ha apuntado: la falta de formación académica de Tagore. Él fue el primero en subrayarlo. Por ejemplo, en esta carta de 1930, en la que pide disculpas por su “intrusión en el mundo de la pintura”:

Yo, como artista, no puedo reivindicar ningún mérito por mi coraje, ya que es el coraje inconsciente de los no sofisticados, como de aquel que camina en sueños por un camino peligroso y que tan solo se salva porque es ciego al peligro (Tagore, 2005:87).

Entra Rabindranath en el mundo del arte de forma tentativa, respetuoso, consciente de sus limitaciones y, pese a lo que aduzca, tomando muchos riesgos. Porque la reputación que se había ganado como escritor podría verse ahora lesionada por una nueva provocación a la crítica en un terreno desconocido para él. “La única formación que tuve en mis primeros días fue el entrenamiento en el ritmo del pensamiento, el ritmo del sonido”, insiste en la misma misiva. Mallik (2010:29) matiza que, aunque es cierto que Rabindranath no tuvo ninguna “iniciación académica” en las artes visuales, sí que tomó lecciones en la infancia. Subramanyan (2006:85) explica que hay dos corrientes de opinión sobre la obra plástica de Tagore: la de que es un “pasatiempo” de una persona “versátil” o la de que es “el trabajo de un artista maestro que suplió su falta de formación con su rica sensibilidad”, argumento similar al de Pran Nath Mago. Es curioso que otros autores consideren esta carencia como una ventaja:

La ausencia de una formación académica probablemente le facilitó hacer solo este viaje independiente. En caso contrario, le habría costado un momento de agobiante duda dar la espalda a lo consagrado por el tiempo o ignorar las demandas de tecnicismos codificados (Bandyopadhyay, 1989:167).

---

<sup>120</sup> Los signos de exclamación son de Mago.



El autor aclara que “esto no significa que alguien con una firme base académica no pueda repudiar el pasado”. Pero cree que Tagore se vio liberado de “lealtades” en el terreno artístico y no pasó por una fase “destruktiva” en la que puso en cuestión su arte, sino que apostó directamente por moverse en la dirección que le dictaba su intuición. Decir que Rabindranath no tenía lealtades es quizá algo atrevido, sobre todo en el seno de una familia (Gaganendranath, Abanindranath) que fue también historia del arte indio moderno. No era Tagore el prototipo de intelectual que no sentía el peso de la historia a sus espaldas: más bien era algo que le hacía vibrar. Pero sí que es evidente que se movió con una aparente ligereza, con un atrevimiento audaz, sin miedo a las críticas. Bandyopadhyay asevera que “su falta de formación académica fue una bendición oculta. En sus figuras humanas y animales, solo hay un amplio contorno. De forma similar, en sus paisajes, las formas básicas están desprovistas de detalles de los árboles, etc.” (1989:171). Similar opinión expresa Mulk Raj Anand. Para este escritor, “el arrebato instintivo, que se había convertido en bestias salvajes, pájaros, fantasmas, demonios y monstruos, no podía ser formalizado del todo, porque pertenece a una afirmación del nihilismo” (Anand, 1967:23). Es decir, en las primeras fabulaciones Tagore actúa con “una sinceridad que lo estaba convirtiendo en un contemporáneo significativo”, pese a no tener la pericia de Picasso, Klee o Dalí (una estatura técnica, en todo caso, al alcance de muy pocos). Esta inocencia, pues, sería la que permitió al volcán que entrara en erupción sin que se interpusiera la razón. Anand (1967:23) cree que su obra conserva valor hasta años después, “cuando el poeta cree que es un pintor profesional e intentó fútiles armonías de colores y arreglos formales”.

Otros autores se muestran escépticos ante la extendida opinión sobre las carencias técnicas de Rabindranath. Mitter (2007:73), que ha escrito varios libros sobre

la modernidad artística india y la historia del arte de ese país, postula que “si bien Tagore tenía limitadas habilidades para la representación, las acuarelas revelan un control artístico, un robusto sentido del diseño formal y una habilidad para descartar detalles innecesarios”. Mitter constata que Tagore apostó por su característico estilo de forma consciente. “Necesitaba *regresar* a la infancia para recuperar el mundo de la fantasía” (Mitter, 2007:73). El autor recuerda la atmósfera lúdica de Santiniketan, al aire libre, y explica que Rabindranath visitó la escuela de arte para niños del educador Franz Cizek en Viena en 1921. Kramrisch (2008:13), profesora que estuvo en Santiniketan, describe las pinturas de Tagore como “expresiones de libertad y recreo”. Se nos abre aquí otra posibilidad para la elucubración. ¿Falta absoluta de formación académica o fingimiento artístico? Quizá ninguna de las dos. No se puede ir tan lejos como para poner a Rabindranath a la altura de otros pintores del siglo XX desde el punto de vista técnico, pero tampoco caer en la ingenuidad de que el poeta bengalí creó una obra que alteró la trayectoria del arte indio moderno sin unos mínimos principios teóricos y prácticos sobre la pintura.

El arte naïf que muchos expertos detectaron en su obra fue motivo de alabanzas y críticas. Al entrar en un análisis profundo sobre este espacio de su obra, en el que se entrecruzan la imprevisibilidad, el azar, el impulso, un aura de infantilismo o la espontaneidad, debemos intentar separar, en la medida de lo posible, el grano de la paja: ¿estamos censurando el carácter pseudoabstracto de algunas de sus pinturas o simplemente todo aquello en la órbita del denominado arte infantil? Parece que esta confusión ha llevado a partidarios y detractores de Rabindranath a lanzar conclusiones apresuradas. Este trabajo da valor al carácter premeditadamente amateur de algunas de las obras de Tagore, lo enmarca en itinerarios como el arte automático, la

imprevisibilidad y la generación de líneas y colores y cree que su peso en el conjunto de la obra plástica de Tagore no es lo suficientemente significativo como para basar en él un análisis exhaustivo de su arte. La falta de adiestramiento técnico es sinónimo de autodidactismo. Para referirnos a la temperatura lúdica de sus garabatos y de sus creaciones visuales, nos amparamos en un término sobre el cual llama la atención Majumdar (2010): el de *ahaituki*, que él mismo traduce como *freewheeling activities* y que guarda similitudes con el *art brut* de Dubuffet. Un procedimiento que remite, de nuevo, a una reflexión sobre el lenguaje y sus orígenes, su magma original. Solana (2004, 339) se apoya en el crítico John Ruskin para hablar de la inocencia del ojo y proclamar que los “grandes artistas se aproximan a la mirada primordial, desterrando tanto los conceptos como las asociaciones táctiles”. La ingenuidad óptica es uno de los secretos de la nueva pintura europea a finales del siglo XIX y principios del XX. No podemos evitar jugar con la idea de que este procedimiento desempeñe, también, un papel clave en el nuevo lenguaje artístico de la modernidad india, en concreto a través de Tagore. Un hombre que, evocando su infancia y su juventud, escribió esto en 1917, cuando aún no había iniciado su carrera artística: “Si hubiera sido pintor, con el pincel habría tratado sin duda de tener un registro permanente de las visiones y creaciones de aquel periodo, cuando mi mente era tan sensible y receptiva” (Tagore, 2004b:240-1).

### **2.3.3. El mapa de la nueva fabulación: materia, línea y color**

De forma intencionada o no, este magma de fabulaciones infantiles tiene en los materiales utilizados quizá no su punto de origen pero sí una clave explicativa, un verdadero soporte. ¿Por qué materiales se inclinó un Tagore que quería romper con la Escuela de Bengala sin abrazar el internacionalismo artístico? ¿Qué nos dicen estos materiales de sus ideas estéticas? ¿Están relacionados con el giro lingüístico oriental del que venimos hablando? Uno de los académicos más atentos a esta cuestión es Neogy (1992:200). Ya se ha apuntado antes que Rabindranath prefería superficies y técnicas de secado rápido. No debemos subestimar este hecho. Es evidente que la primera y fundamental superficie de sus dibujos fue el papel, en concreto los manuscritos de poemas. Poco a poco, las creaciones van ganando “proporciones más amplias” pese a que tienden a conservar la verticalidad de la página escrita. “El papel continuó siendo el principal soporte y superficie, en el que las tintas transparentes de colores que se superponen se secaban rápidamente y el guache podía fijar las imágenes rápidamente, antes de que encontraran tiempo para la transición”, explica Neogy (ídem). La tinta, el guache y otros materiales y técnicas (en detrimento, por ejemplo, del lavado de color, imprescindible para la Escuela de Bengala) se hallan muy presentes en los primeros dibujos de Tagore. Es interesante que Rabindranath se empeñara particularmente en la tinta, dado que da poco margen al error. La tinta y las acuarelas, sobre todo, ayudaron a crear ese efecto de borrón y regeneración: un juego de correcciones y ensoñaciones sígnicas. Podía usar la pluma inclinada y luego esparcir la tinta con los dedos. Empezó con dibujos monocromáticos, luego añadió tintas de otros colores y finalmente agarró el pincel para insistir en la acuarela. Neogy (1992:200) es muy descriptivo al respecto de

todo el proceso: “Con la ignorancia del peligro del sonámbulo, los impetuosos y repetidos ataques de la pluma y el pincel, de alguna forma, casi siempre consiguieron dejar intacta la imagen originalmente impresa, generalmente conservando un estrecho margen de papel virgen a lo largo de los contornos, como una barrera”.

Su obra evolucionó y, a partir de 1932, empezó a usar colores opacos para papeles más rugosos y de mayor calidad. Lápices de colores, “corrosivas tintas experimentales” (Neogy, 1992:201) y colores vegetales se añaden a sus obras. Si bien Rabindranath optó por materiales que en la medida de lo posible se alejaban de la atmósfera vaga de la Escuela de Bengala e intentaba que los golpes de línea fueran decisivos, no se preocupaba por la permanencia de la obra, es decir, por la calidad de los materiales y la perdurabilidad de la pintura. Siempre incisivo, Tagore apuesta por la experimentación constante, aunque se opone de forma frontal a determinadas técnicas (óleo) y superficies (lienzo). Neogy (1992:200) expone que en los papeles de Tagore “la agudeza hipnótica de la imagen finalmente capturada era abrumadoramente más significativa que cualquier otra preocupación pictórica, gracias a las elegantes manipulaciones de los pigmentos o la elaboración de un hermoso empaste”. Según la observación de obras originales del autor de esta tesis, este empaste tagoreano ofrece una sensación vaga de volumen que era sobre todo conseguida a través de la superposición de tintas y acuarelas. Superposiciones y errores: en algunas de las obras, miradas con detenimiento, se observan narices o bosquejos de caras en un fondo pintado, por ejemplo, de morado. Tagore intervenía sobre la marcha: dibujaba y rectificaba allí mismo. El resultado fue una producción en serie de palimpsestos. Muy significativo también es el tamaño de los papeles, que va aumentando pero siempre es

de dimensiones muy discretas, algo en lo que no se ha insistido lo suficiente y que abre un interrogante sobre sus verdaderas intenciones.

Pese al aparente descuido en el uso de los materiales (sobre todo al principio: en Santiniketan se conservan algunas de sus primeras obras agrietadas por el paso del tiempo, debido a la escasa calidad del papel), Tagore parecía estar trasladando el mensaje de que el medio importa, en particular su dimensión inmediata táctil, no verbal. “El espacio del papel dictaba la forma. La cualidad y la textura del papel daba al trabajo su riqueza visual y su variación tonal y cromática”, cree Kowshik (1980:17). Simples papeles al principio que no aguantaban la acuarela: materiales de más calidad, algo más rugosos pero nunca lienzos, a medida que pasan los años. Todo iba dirigido a dar una plasticidad al objeto artístico sin el uso de los materiales más corrientes. “En esto estaba en consonancia con el enfoque adoptado por los artistas modernos que creían en la autonomía estética de los medios” pictóricos, interpreta Siva Kumar (2011g:164-5). Esta podría ser una de las ruedas que pusieron en marcha el giro lingüístico oriental de Tagore, porque es un arte sobre el lenguaje, en este caso sobre el material con el que está hecha la obra: un viraje que tiene una gran trascendencia en la historia de las ideas estéticas del siglo XX europeo.

Hay un ingrediente clave que ayuda a darle frescura a los trabajos de Tagore, además de un aroma oriental despegado del historicismo de la Escuela de Bengala. Algo que le daba a sus papeles una fluidez luminosa, una “belleza vital orgánica”, en palabras de Robinson (1989:61). Amplía este concepto Kramrisch (2008:14-15): “Junto a la fluidez de la forma, la luminosidad del color tiene un aspecto fluido como agua fluyendo del sol, savia en las plantas, sangre en las venas. Esto es creado por una técnica de salpicaduras oscuras y claras, de diferentes sombras y tonos del mismo o

diferente color, cuyo efecto es el de la luz resplandeciendo a través de la oscuridad”. Al principio, Rabindranath usa la tinta negra, luego abre el compás a las tintas de diferentes colores y poco a poco se va adentrando en la región de la acuarela y la pintura al temple, sin olvidar el lápiz. Todas las técnicas, con el auxilio de innovaciones como los zumos vegetales, se conjugan para producir una especie de palimpsestos con múltiples capas de color. Los recursos tenían como objetivo evitar la atmósfera vaga y difusa de los cuadros de Abanindranath, un virtuoso de la técnica al lado de su tío. La mayoría de sus obras, en todo caso, tal y como se extrae de un análisis del archivo de Rabindra Bhavan, fueron elaboradas en tinta, lápices de colores y/o acuarela sobre papel. Lo destacable es que lograra esa sensación de ritmo *vegetativo*, de translucidez, con tintas y acuarelas opacas, a veces incluso apostando por texturas más gruesas. Esa liquidez se debe en buena parte al uso de materiales orgánicos y vegetales. En concreto, la resina es una de las protagonistas.<sup>121</sup> La sensación de inmediatez táctil, en todo caso, viene dada por estos componentes pero también por la ya mencionada superposición de tintas y acuarelas: y por los pigmentos que él mismo esparcía sin miedo con los dedos. Con esta técnica, “Tagore parece sugerir las cualidades vibrantes de la vida orgánica”, concluye Van Hecke (1993:36).

El ritmo, esa armonía restringida de las obras de Tagore, es uno de los aspectos más discutidos sobre su obra plástica: el centro de gravedad de su lenguaje pictórico. Tagore explicó que su obra plástica nació de su “instinto por el ritmo” y su “placer en una combinación armoniosa de líneas y colores” (Tagore, 2005:92). Robinson (1989:61) especula que estos y otros “elegantes” escritos de Tagore, unidos a sus “intrigantes borrones caligráficos”, contribuyeron a que los críticos europeos tendieran a

---

<sup>121</sup> El autor no ha hallado referencias bibliográficas al respecto pero fue advertido sobre el uso de la resina por el personal de Rabindra Bhavan mientras observaba los originales, que en efecto daban una impresión translúcida y vegetal, efecto producido por la resina.

“identificar” este concepto de forma abundante. Pero también los indios se han referido a ello e incluso lo han hecho entroncar con su tradición. Para Mago (2000:32), las imágenes de Rabindranath nacen de “una poderosa imaginación y un sentido del ritmo que caracteriza a las expresiones de arte decorativo indio y persa”, ya que “la cualidad evocativa de sus trabajos parece crecer más y más cuando uno se sumerge silenciosamente en sus imágenes oníricas”. En los primeros garabatos y fabulaciones, Mago ve un “rico automatismo rítmico”, que se va conformando con los colores, el espacio, las figuras animales y humanas; la imaginación. El concepto dramático de muchas de estas pinturas, sobre todo a partir de 1930, ayuda a elaborar este concepto del ritmo. No se debe olvidar, en todo caso, que Rabindranath habló antes del ritmo desde la poesía que desde la pintura. Pero considera que este es uno de los puntos comunes en ambos sistemas semióticos, que pone a conversar a través de la ilusión de transición permanente de sus papeles y de su poesía última (véase 1.1.2.).

Importa la fabulación pero sobre todo la línea y el color para generar este ritmo que “agita las imágenes desde la vaguedad y hace tangible lo que es elusivo. Eso es *maya*,<sup>122</sup> el arte de la creación, en arte y literatura, que es la magia del ritmo” (Tagore, 2005:69). La línea es fundamental porque es el primer elemento que explora el escritor desde sus manuscritos: es el componente esencial de los garabatos. En opinión de Kramrisch (2008:15), las obras más poderosas y originales de Tagore confían en el ángulo, que encierra los colores y la circulación vegetal: “Estos elementos lineales, organizadores, están llenos de un color que evoca a una textura como la de un cuerpo luminoso vetado con la oscuridad de sustancialidad. En sus trabajos monocromáticos, los brochazos más oscuros sobre los ligeros crean un efecto similar”. Los ángulos y las líneas rectas van dando paso poco a poco, a medida que los papeles se despegan del

---

<sup>122</sup> Término sánscrito, fundamental para el budismo, que remite a la ilusión de realidad.



garabato, el diseño o formas geométricas, a imágenes con figuras ovaladas. Praz (2007:127) recuerda la teoría sobre las diferencias entre la línea recta y curva. “Frente a la acumulación, la sencillez; frente al movimiento apasionado, la noble calma; frente al desorden (o a lo que se percibía como tal), el orden; frente a lo insólito y raro, la belleza perfecta; frente a la curva, la línea recta”. Esa curva es el “verdadero pivote de la revolución barroca” en Occidente. Es curioso que en Tagore no se advierta, en paralelo al cada vez más profuso uso de la curva, una mayor carga ornamental del lenguaje pictórico. Se mantiene la sencillez, la ingenuidad del ojo.

El color aparece también cada vez con más energía y un uso simbólico y emocional (Bandyopadhyay, 1989:173). Primero son tintas, luego lápices de colores y después acuarelas. O todo a la vez. Las primeras obras son más planas (sin perspectiva), pero su pintura última<sup>123</sup> es más colorida, con imágenes que son, de hecho, “construidas en términos de masas de color y concebidas en el espacio” (Parimoo, 2008:54). Mago (2000:32) describe las “armonías oscuras de profundo misterio” que crean los colores de Tagore. Desde el negro y los tímidos colores de los inicios, se observa luego una especial incidencia de masas ocreas, aunque algunos de los últimos papeles hacen gala de un bermellón y de otros colores más calientes que recuerdan incluso a Amrita Sher-Gil. Los tonos terrosos, en cualquier caso, dominan su obra y dan una impresión de belleza orgánica, mercurial, que le dan esa extraña luminosidad opaca, contenida. “El color en su efecto espacial, creando profundidad, atmósfera o estructura es el factor principal en las pinturas de Tagore. Esta cualidad tridimensional, estructural y textual está además de acuerdo con el efecto decorativo, con el equilibrio de la superficie coloreada”, explica Kramrisch (2008:15), quien recuerda que el pintor era daltónico: confundía los rojos

---

<sup>123</sup> Salvo un grupo de dibujos y bocetos que Rabindranath hizo cuando no tenía suficiente energía para pintar durante sus últimos años.

con los verdes, que sin embargo son usados en algunas de sus obras a la vez. “Era un colorista osadamente original, ya usara, para empezar, sus tintas de colores (su medio de escritura) o las acuarelas o zumos vegetales preparados”, opina la pintora Kramrisch. Tagore se aleja del efecto vago de la Escuela de Bengala y busca una luz general, que no tiene “una fuente visible” sino que está integrada en la visión pictórica, en palabras de esta historiadora del arte. Se observa que en algunos papeles la figura y el suelo tienen un tratamiento cromático similar, lo cual habla de las correspondencias de carácter ontológico que Rabindranath quería discutir.

El uso original del color y los paisajes van de la mano, probablemente porque Tagore se lanza a pintar paisajes y abrir horizontes cromáticos sobre todo en su obra última.<sup>124</sup> Mallik (2010:35) resalta que es “casi imposible” determinar la fuente inspiradora o geográfica de los paisajes de Tagore, que además raramente tienen presencia humana. El profesor Majumdar (2010) amplía: “Nunca se sabe en qué parte del día estamos en sus paisajes; prefiere el amanecer, pero nunca conocemos tampoco el lugar”.<sup>125</sup> Algunos de los cielos incandescentes parecen pertenecer a Santiniketan, pero pese a ello, los paisajes son la mayoría de las veces inespecíficos: pertenecen más al terreno del lenguaje visual que al de la descripción o la reproducción, de nuevo una manifestación del giro lingüístico tagoreano. Mallik (2010:35) habla de pinturas con “un tono dominante de emociones cromáticas, donde los misterios de la naturaleza se desvelan ante nosotros a través de tonos líquidos”. Es el reflejo de una obra singular porque “desafía la categorización”, la periodización o la asimilación en movimientos artísticos, según Mallik. Parimoo (2008:95) cree que los paisajes son una parte

---

<sup>124</sup> En sus primeros años también hay paisajes, pero hacia 1935 aparecen con más insistencia y con propósitos artísticos más definidos. Siva Kumar (2011e:10) calcula en unas 200 las obras tagoreanas de este género.

<sup>125</sup> Véase el apéndice (número 18).

fundamental de la obra artística de Tagore y va más allá al asegurar que “algunas de las pinturas más interesantes, refinadas, expresivas y maduras pertenecen a este género”. Ello tiene su lógica porque, pese a que los paisajes aparecen en todas las épocas de su obra, la mayoría de ellos pertenecen a “la segunda parte de la década de 1930”, según recuerda Parimoo. Se trata como siempre de una estimación difícil, porque muchos de los papeles no iban fechados, pero es evidente que en muchos de ellos “probó técnicas variadas y se halla casi todo su repertorio técnico” (Parimoo, 2008:95). Quizá el paisaje era uno de los géneros más adecuados para la superposición de tintas, acuarelas y lápices de colores: las copas de los árboles o la tierra ofrecen oportunidades infinitas para esta técnica. Son paisajes iridiscentes, formados por masas de color mágicas y distribuidas según un orden ideal, en el que normalmente los árboles sirven para enmarcar el fluir orgánico de los ríos o el cielo.

Estas obras son una visión profunda, un refinamiento de sus primeros papeles, con una pronunciada sensibilidad por el medio pictórico, quizá menos madura al principio. Parimoo coincide con Mallik al señalar que en estos paisajes se explora “el misterio” de la naturaleza: hay flores con pétalos y hojas de colores vivaces, árboles en la oscuridad, divagaciones de la imaginación. Pero sería un error centrar solo en el color la madurez del Tagore pintor: en algunos de estos paisajes (y también en retratos u otros géneros), el bengalí recurre al garabato, a la tinta o a productos orgánicos para representar la copa de un árbol o la vegetación. Destaca, además, su visión integral de la naturaleza, la voluntad de instaurar una “atmósfera total” (Parimoo, 2008:100). En efecto, no percibimos los rayos del sol, no sabemos cuál es el origen de la luz: hay sombras, calurosos árboles, un *mood* general, una “reflexión personal del contacto con la naturaleza”, en palabras de Parimoo (ídem). No hay una verdad meteorológica sino

un discurso sobre la naturaleza y su comportamiento: expresado en jerga tagoreana, la conocida imbricación de esta con el hombre que parte de los presupuestos upanisádicos. Parimoo (2008:100) observa que, para conseguir este efecto, en muchos de los paisajes hay árboles ensombrecidos a los costados y el centro se abre a la luz. Curiosamente, no acostumbra a haber figuras humanas en los paisajes, como si la naturaleza se explicara por sí misma. Al contrario: cuando aparecen humanos o animales, el paisaje suele desvanecerse. En todo caso, hay que analizar racionalmente estos paisajes para darse cuenta de que no hay una representación realista de los árboles, las plantas o el cielo: engañan a la mente porque apelan al ojo y sobre todo a las sensaciones. Hay una inadvertida intimidad. “Encontramos raramente una distancia profunda. Los paisajes de Tagore normalmente no van más allá de la distancia media”, alerta Van Hecke (1993:35). Ello lleva al mismo autor a una conclusión un tanto arriesgada: que el “sujeto” de estos paisajes tiene que ver con “una proyección del contenido interno en una simplificación del vocabulario del paisaje”. Se refiere el autor a un procedimiento expresionista. Este viene subrayado por la dramatización como concepto pictórico, que ya se ha mencionado en este trabajo. Aparecen también “los signos pictóricos que muestran trazos de la memoria de experiencias táctiles, mientras que una sugestiva luminosidad añade intuiciones imaginativas profundas”, según Van Hacked (1993:40).

Aunque no plaguen toda su obra, los paisajes dan muchas pistas sobre las ideas artísticas de Tagore. Sin embargo, la mujer desbanca en volumen crítico al resto de géneros y temas, seguramente a causa de la disponibilidad de detalles biográficos y literarios. Tagore pintó hasta la obsesión una imagen que impregna la mente de todo aquel que conozca mínimamente su obra: la de “una cara pensativa, ovalada, con

grandes e inquebrantables ojos conmovedores”, en palabras de Neogy (2008:8).<sup>126</sup> Se observan variaciones de este tema a lo largo de su obra: la mujer melancólica es el particular minotauro de Tagore. Superada la fase de la línea recta, aparecen caras de féminas buscando definirse a partir de la curva: evocadoras, preocupadas y aparentemente nostálgicas. A medida que se suceden los papeles de la llamada etapa dramática, en la que incluso parece que el pintor represente escenas de teatro, las mujeres se exageran, reciben mayor atención cromática, sus bordes resplandecen: se concretan cada vez más (dentro de los parámetros tagoreanos) las facciones, los ojos, la boca. Parimoo (2000:77) recuerda que “la imagen de la mujer no es la de una belleza sensual física, sino algo más enigmático”. La única “sensualidad” que puede observar este crítico deriva de las “líneas curvas líricas” que, “extrañamente”, también usó para pintar bestias. Parece que Tagore no estaba particularmente interesado en trasladar un mensaje sobre la belleza femenina; no menos cierto es que algunas caras están plagadas de enigmas sensuales y que Rabindranath ensayó también los desnudos. Pero en general no hay formas voluptuosas: cubiertas, envueltas u oscurecidas, son imágenes de mujeres retiradas pero presentes, retraídas y adelantadas, metidas en sí mismas. Hay adolescentes vivaces, pero la norma general, sobre todo a medida que avanza su obra, es la de mujeres maduras con una mirada profunda, “expresiva de toda una vida vivida y experimentada” (Parimoo, 2008:83). Este crítico sugiere que Tagore fue un pionero de la imagen de la mujer india con una “tristeza monumental”, algo que fue seguido por Amrita Sher-Gil o M.F. Husain y que significaría una aportación para el vocabulario artístico indio moderno. Se trata de una cara oscura, parcialmente tapada por un velo y con una mirada melancólica que emana de unos “ojos de vaca” (Parimoo, 2008:87). La timidez es una de las características femeninas que Tagore subraya, pero su

---

<sup>126</sup> Véase el apéndice (número 19).

independencia e individualidad está fuera de toda duda: la mujer que aparece con un bebé en su regazo, uno de los papeles más conocidos de Rabindranath,<sup>127</sup> es un ejemplo aislado, ya que en la mayoría de las ocasiones las mujeres aparecen en solitario o con un hombre, como en otra celebrada obra que destaca por su teatralidad.<sup>128</sup> Campesinas, adolescentes, maduras, urbanas, refinadas o sencillas, todas tienen un elemento común: la melancolía. Parimoo (2008:89) va más allá en su interpretación y ve en estas caras un reflejo de “la India colonial subyugada”. Para Anand (1967:23), en las mujeres de Rabindranath con velo afloran “fantasmas de los colores”. Este escritor piensa que en su transición hacia las “caras líricas”, una vez abandonados los ángulos rectos y la vaguedad de los rostros, ensaya un discurso más profundo sobre la mujer en el que “la atmósfera de la casa embrujada merodea por todos lados” (ídem). Anand aprecia “la penumbra, el dolor y el terror” que emana de la solemnidad de estas caras (tensas, nerviosas y con la sensibilidad a flor de piel), sobre todo las últimas, aunque este intelectual cree que la obra de Tagore va perdiendo valor con el tiempo, a medida que intenta profesionalizarse y se aleja del “volcán” creativo iniciático.

Si estas caras se han identificado a menudo con personajes de su obra literaria, tampoco han sido raras las alusiones a la vida real, como la sugerencia de Kakar (2011) de que su madre y su cuñada son el cultivo subconsciente de los retratos de mujeres. Aunque lo más fácil es apuntar a Victoria Ocampo, porque está en el origen de su arte. Dyson (1988:316) ve en un dibujo de 1938, “ocho años después del último encuentro entre ambos”, no solo la misma expresión de Ocampo, sino incluso algunos “detalles” como la pose de la editora argentina en una fotografía tomada por Gisèle Freund. Dyson sugiere, pues, que Rabindranath se pudo inspirar en esa captura. La autora habla de una

---

<sup>127</sup> Véase el apéndice (número 20).

<sup>128</sup> Véase el apéndice (número 16).

serie de bocetos hallados en 1981 en Dartington Hall en los que las caras femeninas se asemejan a fotos de Victoria Ocampo. Dyson incluso cree que “las composiciones pictóricas de un hombre con una mujer quizá tengan una conexión con Ocampo” (1988:321).<sup>129</sup> Es terreno especulativo, porque los rostros femeninos pintados por Tagore son tan identificables con la India (la tez oscura, el retraimiento, la indumentaria) como universales en su mirada y su humanidad. Hay una tensión extraña entre su intimidad y su lejanía, una indecisión entre su belleza y fealdad, su elevación y vulgaridad, que recuerda a algunos maestros que cambiaron la historia del arte occidental, como Rembrandt. Muy interesante es la reflexión general (o divagación) de Kowshik (1980:13-17) sobre las caras pintadas por Tagore. La cualidad orgánica de su arte en general también se deja ver aquí y hace que tengamos una experiencia “sensitiva” de la piel. “[N]os hace sentir que quizá esta cara sea yo, quizá esta cara desea ser yo, quizá transmite su derecho a la existencia”, comenta Kowshik.

A menudo estas caras aparecen en las llamadas obras dramáticas de Tagore: las que parecen una escena de teatro o que por su carga dramática caen en esta categoría. Son fáciles de reconocer por ser “figuras gesticulantes que capturan la vida con la intensidad exacerbada de un momento teatral” (Siva Kumar, 2003:74). Estas obras son propias de una época intermedia en la que Tagore (durante la década de 1930), tras la explosión del volcán primero, intenta poner orden a su obra, definir sus ideas artísticas y trabajar más las figuras. Pero se hallan esparcidas por toda su obra. En opinión de Anand (1967:21), en estos papeles el pintor “exagera” la gestualidad de las personas, de forma casi violenta, lo cual da origen a una composición en la que las figuras adoptan “posturas distorsionadas que parecen ser espontáneas”. En los papeles *dramáticos* con varias figuras Anand observa “el drama del horror de la vida”. Espontáneas o no,

---

<sup>129</sup> Parece improbable. Véase el apéndice (números 16 y 21).

convincientes o no desde el punto de vista estético, paso intermedio o logro en sí mismo, lo que no se le puede discutir a esta serie de obras es que comunican un profundo desasosiego, un lejano rumor de fondo. Incluso en el famoso papel en el que una mujer con la cabeza inclinada mira al cielo bajo la atenta mirada de un hombre se puede intuir una influencia munchiana.<sup>130</sup> Son rostros interrogantes, tanto cuando aparecen solos como acompañados; más ópera que teatro. Hay una evidente preocupación por la incomunicabilidad de la experiencia, por la alienación del sujeto moderno, algo que enlaza con la evolución de sus ideas poéticas y estéticas y con su creciente conciencia de las limitaciones de la expresión artística: condición, si no indispensable, al menos útil para la creación, una paradoja presente en la obra de escritores como Enrique Vila-Matas. Figuras inquietantes, inseguras de lo que son, buscando una definición o perdiéndose en su ambigüedad; en las obras dramáticas de Tagore *vemos* un silencio colectivo, una tensión extrañamente expresada a través de un lenguaje pictórico que, como hemos comentado con anterioridad, debe mucho al arte infantil y naïf. Parimoo (2008:83) observa que cuando estos papeles son composiciones de grupo es recurrente que haya una figura superior y sujetos sumisos,<sup>131</sup> es decir, se representa una jerarquía, valor que sin duda propone un contenido emocional o incluso trágico, según los gestos de las personas. Estos papeles de grupo sirven además a Tagore para irse apartando de la línea recta y las formas geométricas –aspecto ya tratado– y acomodarse en la curva y las caras ovaladas. Hay, en todo caso, una especie de “coreografía teatral” de personas *desfiguradas*, inconcretas, pensantes: alegorías imposibles de descifrar. Y esta característica de su obra sin duda contribuye a crear una sensación narrativa, ligada con la secuencialidad a la que nos hemos referido. Es decir: no hay una narración en el

---

<sup>130</sup> Véase el apéndice (número 21).

<sup>131</sup> Véase el apéndice (número 17).



mismo papel, sino una narración global que afecta al conjunto de sus papeles. O, quizá, una métrica compartida: un gran poema. Es un Tagore más inclinado hacia el gesto que hacia el significado. Siva Kumar (2011c:8) recuerda que un tercio aproximadamente de las obras de Tagore discuten sobre el rostro humano, aunque a veces sea muy difícil fijar la porosa frontera entre la cara y la máscara: hay una fusión entre anatomía y etnografía.

Hay un detalle que tiene importancia también en otro tipo de pinturas pero que es especialmente destacable en la fase *dramática*: la relación de las figuras humanas con los muebles. Dyson (1988:322) cree que esta obsesión de Rabindranath tiene que ver con la mecedora que Victoria Ocampo regaló al pintor bengalí. Sea cual sea el origen de este tema, son habituales las sillas y los sofás, ocupadas por humanos pensativos, cuyo sexo a veces es difícil de determinar. Más aún: humano y mecedora se acoplan, mezclan su espíritu, haciendo honor a ese *continuum* de mujeres, hombres, animales, plantas y objetos del que también forman parte los muebles. A veces estos toman una forma animada, se convierten en bestias. Otras los sofás parecen barcos, animales. Los tronos merecen un capítulo aparte porque denotan jerarquía y su significado es claro. Pero en cuanto a mecedoras y sillas, no sabemos hasta qué punto el poeta podía sentirse identificado no ya con las personas sentadas sino con la mecedora o la silla en sí misma, como un objeto reflexivo, encerrado en sí mismo: símbolo preciso de sus últimos años de vida. Un respaldo, un apoyo para la soledad: también un aislamiento, un descanso íntimo.

Antes de cerrar esta sección se deben despejar algunas incógnitas que se habían puesto sobre el tapete. ¿Cómo se justifica el giro lingüístico oriental en este nuevo mapa de la fabulación de Rabindranath? Con los materiales (papel, resina, zumos vegetales),

las líneas, los borrones, el color orgánico, los paisajes, los rostros y hasta los muebles, que no son tales sino, como ha quedado claro a lo largo de estas páginas, los signos pictóricos de la nueva estética tagoreana: todo gravita en torno al lenguaje. Dice Octavio Paz (1994:379) que Tagore “quería cantar con las líneas y los colores. Por eso no parte de las palabras y las letras sino de las líneas y las manchas, que son siempre rítmicas”. Son las heridas de la pintura: un palimpsesto de la modernidad que constata que la atención estética se ha desplazado hacia el lenguaje. Las cruces de Tàpies; las esvásticas de Tagore.

### 2.3.4. Ladera oeste: las afinidades occidentales<sup>132</sup>

Pocas dudas hay sobre la originalidad y la temperatura artística de los papeles tagoreanos, sobre su *différance*. Se enumerarán ahora sus afinidades con el arte occidental del siglo XX, con la esperanza de que no sean leídas como una retahíla de influencias sino de confluencias, ósmosis o incluso como parte de un discurso intertextual y supranacional, del centro a la periferia. Muchos artistas europeos fueron una inspiración directa para Tagore, quien en sus viajes por medio mundo siempre aprovechó para visitar museos e informarse sobre el estado del arte. El profesor de historia del arte de la Universidad Visva-Bharati Soumik Nandi Majumdar (2010), en una entrevista con el autor de la tesis, confirma este extremo y añade algún detalle: “Tagore tuvo la oportunidad de ver lo que pasaba en otros países. No escribió mucho sobre ello pero aquí [en la escuela de arte de Visva-Bharati] nos consta que quedó impresionado por Paul Klee y el expresionismo alemán”.

Robinson (1989:65) da un repaso a los pintores europeos que han sido comparados con Tagore por críticos occidentales o indios, entre ellos Klee, Kandinsky, Picasso, Munch, Modigliani, Matisse y Nolde. Esta búsqueda de afinidades tiene su raíz menos en la técnica o el estilo que en el espíritu libre, de renovación del vocabulario artístico, que compartían estas figuras: la conciencia de que el itinerario cultural debía recibir una sacudida. Coinciden en propugnar, en un momento puntual de la historia y en espacios culturales dispares, la modificación radical del aparato académico, que ha de ser volteado.

---

<sup>132</sup> Este título parafrasea un libro de poemas que Octavio Paz escribió en la India, *Ladera este*.

Los artistas europeos de la época estaban luchando por perder su *self-consciousness* y abandonar técnicas aceptadas al servicio de una expresión más verdadera de lo que veían y sentían llamando a lo subconsciente y lo inconsciente. Los mejores artistas indios estaban luchando para adaptarse a técnicas occidentales establecidas en un marco indio, sin comprometer su arte. Tagore, casi como un niño, parece haber cortado por lo sano con todo esto; nunca tuvo formación pero eludió técnicas conocidas y confió en su puro instinto artístico, al menos al principio (Robinson, 1989:50).

Es decir, que mientras artistas indios copiaban un lenguaje artístico occidental en convulsión, a menudo con años o decenios de desfase, Tagore compartía con, por ejemplo, las vanguardias europeas su llamada al cambio. Para Kramrisch (2008:13), Rabindranath siente “la necesidad de pronunciar experiencias que no consideraba adecuadas para su estilo literario”. Lo hace con una obra creativa que es todo *pathos*, pura creatividad, *rasa*. La pintora austríaca condensa las características de algunos de estos papeles y sus afinidades occidentales: “[A]ceptó las formas libres flotantes del *art nouveau* de forma más duradera que la línea de Blake, la manera de Beardsley, las exclamaciones lineares de Munch y los monstruos de Kubin. El expresionismo y el surrealismo eran extranjeros pero credos visuales familiares”. Parimoo (2008:57) nos da una clave para entender esto: es posible que el poeta bengalí fuera un novato en cuanto a técnicas pictóricas, pero “tenía una rica experiencia visual de la pintura moderna, quizá más profunda que la que podía tener cualquier otro pintor indio en aquel momento”. Por ejemplo, Mitter (2007:17) detalla cómo Rabindranath celebró su sexagésimo cumpleaños en Weimar, donde se organizaron recitales con sus poemas y canciones. Cuando visitó la Bauhaus, Tagore “pronto percibió las afinidades entre los métodos de enseñanza impartidos por Walter Gropius, Johannes Itten y Georg Muche y sus propios experimentos holísticos de Santiniketan”. Es conocida la afinidad con Oriente y el misticismo de la Escuela de Bauhaus. En este ejemplo de contacto tagoreano con Occidente no solo hay una confluencia artística sino cultural, pedagógica e incluso

ideológica. Para el poeta tuvo que ser fácil tomar partido en la batalla dialéctica librada en el seno de la Escuela de Bauhaus: la fascinación por la tecnología y el progreso frente a un cierto espiritualismo asociado a Oriente. Rabindranath compartía con Gropius el mito naturalista y la idea del lugar del humano en el mundo, que como se ha visto cristalizaron en la Universidad Visva-Bharati. Precisamente la austríaca Kramrisch, una de las autoras que citábamos anteriormente, fue capital en la introducción de procedimientos pictóricos occidentales en Santiniketan, siempre en comunión con los principios de la veneración a la naturaleza. Kramrisch dio clases que iban del arte gótico al dadaísmo: Benode Behari Mukherji y Ramkinkar Baij fueron alumnos aventajados. “Este fue el primer intento de una escuela de arte india [la de Kala Bhavan, en Santiniketan] de dar a sus estudiantes una perspectiva del arte moderno occidental. Rabindranath fue clave para traer a Calcuta una exhibición de artistas de la Bauhaus”, apunta Siva Kumar (2003:73). Es una calle de doble sentido: Tagore se inspira en la Bauhaus tanto como esta en otra civilización para *orientarse*. El de la Escuela de Bauhaus es solo un ejemplo: una serie de pintores ya conocidos (Gaganendranath Tagore, Amrita Sher-Gil, Jamini Roy, etcétera), con Rabindranath a la cabeza, usaron las convenciones pictóricas del (post)impresionismo, el cubismo y el expresionismo, entre otros movimientos. Más que importar de forma íntegra sus vocabularios, optaron por una visión sintética de estos movimientos (Panikkar, 2003:113). Para el mismo autor, estos pintores no abrazaron la imitación, sino que sus “estilos derivados fueron internalizados y usados para crear expresiones personales específicas”. Es decir, los pioneros de la pintura india contemporánea vieron en las vanguardias europeas una ventana para desarrollar su propio lenguaje artístico y para redibujar la senda de la tradición pictórica india. ¿Qué luz alumbró a Tagore?

Ya se ha mencionado la Escuela de Bauhaus. El expresionismo alemán, en general, es la afinidad más comentada por la crítica en la obra del pintor indio (aunque se puede bucear más aún y recordar, por ejemplo, que la intensificación del color y la simplificación de la forma propias del impresionismo están muy presentes en Rabindranath). Recuerda Brihuega (2004:240), refiriéndose a la escena europea, que “[d]esde la empática libertad en la configuración de la forma, los expresionistas (como también habían hecho los fauvistas) devolvieron a la intersubjetividad capacidades para entroncar con buena parte de los afluentes del ideal romántico y con esa emocionalidad en carne viva que se había anunciado en el fin de siglo”. En efecto, la libertad formal, la aparición de la subjetividad en el lenguaje pictórico y la “emocionalidad” que bebe del romanticismo son procedimientos y efectos que encontramos en la obra plástica de Rabindranath. “Tagore es realmente el máximo expresionista como artista; el mundo es real para él solo en la medida en que él está en armonía con él”, resume Robinson (1989:54). Ya se ha subrayado que Tagore se aparta de la voluntad imitativa y confía en la intuición, el libre albedrío y la *expresión* personal para llevar a buen puerto su programa pictórico. No hay en su obra una distorsión consciente de la realidad, sino una visión personalísima guiada por la imaginación. Parimoo (2008:105) se muestra más cauto que otros autores pero aporta interesantes detalles para buscar la aparición, espontánea o no, del expresionismo en los papeles de Tagore.

Al aplicar el término expresionismo, que es el más apropiado del siglo XX para describir las pinturas de Rabindranath, debemos apresurarnos en llamar la atención sobre diferencias importantes. Él es más suave, sus distorsiones son agradables, a veces evocando el humor, pero no molestan. Sus colores se asocian y no chocan; rara vez la combinación de colores es estridente. Sin embargo, tienen una riqueza desarrollada en años de tratamiento: están sobrepuestos en varias capas. No necesariamente describen agonía o pena o son una mordaz sátira social, que son las características del expresionismo europeo. Los expresionistas europeos (pese a la comparación de la imaginería de Rabindranath con los trabajos de Nolde) reflejan y fueron influidos por las terribles experiencias de su tiempo, empezando por el descontento social entre las

clases deprimidas, la Primera Guerra Mundial y su impacto, seguido por el auge del fascismo (Parimoo, 2008:105).

En realidad, en el depauperado subcontinente indio, devorado por el conflicto social, el sistema de castas, la armonía religiosa en plena descomposición y el colonialismo británico en declive, también hubo “terribles experiencias” durante aquellos años. Había motivos para una visión igual de descarnada, que es a lo que parece referirse Parimoo. Y en las caras pensativas de las mujeres ideadas por Tagore, en los paisajes inconcretos y livianos, puede leerse un malestar con la cultura, aunque sea lejano y distraído. “La obra pictórica de Rabindranath no es la de un alma trastornada o angustiada por el caos y la agitación social”, insiste Parimoo (2008:106), quien piensa que “la tragedia es pacificada” en la obra plástica del escritor bengalí. “Hay una vivacidad no demasiado incisiva combinada con dignidad. Quizá ahí resida la cualidad india de su obra. El vigor de sus imágenes es una nueva cualidad que incluye el humor, pero la enorme inclinación hacia los patrones, el ritmo y la combinación de colores es india”, abunda este autor. Es difícil concluir que la característica más india en el trabajo de Tagore sea esta armonía, puesto que entramos en un terreno propicio a pecados esencialistas. ¿No se pueden advertir en Klee estas características *indias* de las que habla Parimoo? Es evidente que el desgarró histórico del siglo XX europeo tuvo unos inmensos efectos literarios y artísticos. Sin soslayar las circunstancias históricas, esta tesis se ha centrado más en la lenta configuración de los lenguajes literario y artístico: habría sido posible leer a Tagore a partir de la lucha india por la independencia, por ejemplo, pero se ha concedido la máxima autonomía teórica al discurso poético y pictórico.

Mitter (2007:34) amplía con un detalle que conecta con el primitivismo (véase la sección 2.3.6.) la discusión sobre el expresionismo y Tagore. “Los expresionistas, que vieron el primitivismo como un fenómeno universal, buscaron sacar la dimensión primitiva de la cultura europea en su crítica de la razón. Uno puede encontrar interesantes paralelos aquí con la propia búsqueda de Rabindranath Tagore de la espiritualidad como una alternativa al colonialismo material”. Es decir, que pese a estar en contextos muy diferentes, artistas europeos e indios (en este caso Tagore) podrían haber estado enfrentándose a similares dudas epistemológicas. La pérdida de (determinados) valores tradicionales era desde luego una gran preocupación para Rabindranath y esa angustia y desasosiego por el mundo perdido puede leerse también en sus papeles; por supuesto, desde su propio lenguaje, que no era el mismo de los expresionistas alemanes ni de los surrealistas franceses. Sí que hay, sin embargo, una confluencia mental, una crisis personal y pública que precisa respuestas: una necesidad de reforma del estado de las cosas, motivada por diferentes motivos artísticos y sociales. Incluso hay algunos puntos concretos en común: el criticado materialismo occidental no es desconocido para la sociedad india y el mismo Rabindranath lo censuró.

Otros autores como Anand (1967:19) se muestran irónicos al estudiar esta afinidad, aunque finalmente la aceptan. “Si algún término inglés puede aplicarse, uno podría aceptar ‘expresionismo’ para las pinturas de Tagore (ya que uno tiene que usar la lengua inglesa)”. Este crítico opina que el *expresionismo* de Rabindranath está ligado al “drama del alma humana” y a un mundo de intuiciones e imaginaciones, de visiones proféticas: un espacio próximo al surrealismo y el arte abstracto. La confluencia expresionista es descrita de forma más crítica por Neogy (1992:200), que observa cómo Tagore avanza poco después de sus inicios de forma decidida hacia una



“fantasmagoría” revelada en un mundo “caprichosamente privado”. En su opinión, “la reorganización emotiva de las formas practicada por los primeros expresionistas parece haber sido el precipitante” de esta procesión iluminada de formas e imágenes estudiada en 2.3.2. Se refiere este autor no tanto a los paisajes, los garabatos o los colores sino sobre todo a la generación *espontánea* de estas figuras indescriptibles y a las alternativas formales: los “raros momentos” de la pintura tagoreana. Entiende Bandyopadhyay (1989:167) que los puntos de contacto del expresionismo con Tagore no se hallan en “características” generales, sino en “tono y temperamento”. Este autor, al contrario que los anteriores, enfatiza el “uso emocional y simbólico del color”, a veces “violento”, y de las líneas geométricas para hablar del expresionismo en Tagore: “Uno puede notar una similitud general entre sus obras y las de los expresionistas alemanes” (ídem). Sobre todo porque es el pintor indio el que se expresa en su pintura, “cualquiera que sea el objeto, animado e inanimado o la escena”, y lo hace dejando impresa toda su personalidad. Bandyopadhyay expone el ejemplo de las “cualidades dramáticas” (ya explicadas en 2.3.3.) entre Tagore y Nolde. Parimoo (2008:91) es otro crítico que ha pensado en las afinidades entre estos dos artistas. En concreto, en los retratos tardíos que Tagore dibujó con tinta y un uso renovado del garabato. Parimoo también recuerda que Nolde se inspiró, como Tagore, en máscaras primitivas para hacer crecer su obra. La persona (máscara) como obsesión: identidad y arte, velo y desvelo.

Parimoo es uno de los que más se detiene en la reflexión sobre el *tipo* de expresionismo que deberíamos asociar a Tagore. Cree en concreto que la mujer pintada por Sher-Gil, Husain y Tagore (de tez oscura, con “ojos de vaca” melancólicos, aprensiva y lejana) se aleja del modelo clásico de Ravi Varma y puede entrar en el molde de un “expresionismo romántico” (Parimoo, 2008:100), que depende de una

verdad emocional y expresiva personal pero también de una identificación de la naturaleza con el ser humano. En toda obra, Tagore investigaba este misterio monista: creaba una atmósfera total, un estado del corazón. Más allá del virtuosismo técnico, lo que Rabindranath intentaba pintar son descripciones más o menos vagas de sensaciones o sentimientos. “En su tratamiento de la *luz*, tiene una cualidad de *aire plano*, como los impresionistas”, cree Parimoo, quien pone como ejemplos algunos de los paisajes de Rabindranath,<sup>133</sup> que no ofrecen “la impresión de que el sol brille al aire libre” sino un “*total mood*” similar al de los paisajes románticos y distribuye las sombras. Rabindranath se siente cómodo en este género y hace una reflexión personal sobre el contacto con la naturaleza.

Otra afinidad bastante comentada pero de más difícil análisis es la del arte abstracto. Es cierto que hay una tendencia a la simplificación de las formas, pero el figurativismo, si bien personal, sigue vivo en Rabindranath, como hemos visto a lo largo de los últimos apartados. Tagore comparte con el lenguaje del arte abstracto su estructura profunda y su cualidad casi arquitectónica. Lo vemos de forma evidente en sus manuscritos pero también, más adelante, en los templos de líneas rectas y sin detalles que levanta Rabindranath en sus papeles.<sup>134</sup> “No hay duda sobre la naturaleza abstracta de los primeros trabajos de Tagore, que tuvieron su génesis en borrones caligráficos, o sobre el hecho de que Tagore disfrutaba de esta abstracción en sus letras y escritos sobre arte”, constata Robinson (1989:54). La pintura de Tagore tiene un germen abstracto, pero su desarrollo ulterior nos invita a ser prudentes. “Incluso los temas más persistentes experimentaron un desarrollo en la dirección de una creciente caracterización e instalación de una personalidad firme en cada imagen. Este desarrollo

---

<sup>133</sup> Véase el apéndice (número 18).

<sup>134</sup> Véase el apéndice (número 22).

claramente se separó de la dirección de la abstracción”, amplía Neogy (2008:8). De garabatos y dibujos saltamos a papeles con uso cada vez más generoso del color y del detalle. A principios de la década de 1930 se observan rostros indefinidos, inexpresivos y simplificados, que poco a poco van ganando concreción. Pero mucho se podría discutir: en la realidad visual paralela de Tagore, plagada de bestias, es difícil hallar referentes en la vida real. No hay una voluntad representativa, sino imaginativa, que se deja seducir por el hechizo surrealista pero también por la simplificación abstracta. Se suceden brochazos seguros, líneas que son cabellos, formas geométricas que representan a pájaros, visiones a medio camino entre el mundo animal y de las ideas, de lo abstracto. Esta fabulación entre dos aguas es sin duda una de los procedimientos privilegiados en la obra del pintor bengalí y quizá uno de los pilares de la fascinación o extrañeza que produce: la cohabitación de ese terreno incógnito y provisional entre lo particular y lo general. En opinión de Siva Kumar (2011:163), fue su “sentido innato del ritmo” el que introdujo un elemento de abstracción en sus papeles. No hay duda de que la pintura tagoreana compartía con el lenguaje abstracto lo que Praz (2007:177) llama “el punto de vista no representativo en el que aún hoy sigue atrincherado el arte”.

El lenguaje de las vanguardias artísticas, en general, no era ajeno a Tagore: de hecho, aquí sugerimos que su estética podría ser una continuación intertextual y periférica de estas. Tagore no solo empezó a pintar en medio del fundamental decenio de 1920, sino que en 1921 visitó París, en plena efervescencia dadaísta (Parimoo, 2008:46). El inicio del Tagore pintor, los garabatos nacidos de la caligrafía, tienen algo de dadaísta y surrealista; de vanguardia europea e india: indoeuropea. El vocabulario de las vanguardias europeas es fácilmente apreciable en el origen del desarrollo artístico tagoreano: parece un punto de partida, un ingrediente de su *brainstorming* iniciático. Si

el arte abstracto le sirvió para *estructurar* sus primeros manuscritos, la fantasmagoría que luego va configurando tiene deudas con el dadaísmo y sobre todo el surrealismo. Sin agotar caminos, el pintor bengalí abrió muchas ventanas del arte contemporáneo indio: fue como si el anciano Rabindranath dejara un pergamino listo para ser descifrado después de que la India se independizara en 1947.

El embrión caligráfico-abstracto es el principal motivo por el que la crítica habla de un aroma a *art nouveau* en Tagore. Junto al expresionismo, esta es quizá la afinidad más comentada. Subramanyan (2008:19) observa que ello se debe a su variado uso de la línea, que incluye volutas y espirales. “Uno no puede ignorar la posibilidad de que los Tagore conocieran el fenómeno del *art nouveau*”, advierte el crítico. A ello apuntan, en opinión de Subramanyan, el lenguaje decorativo, la integración de la artesanía en las bellas artes y la mezcla oriental-occidental que emana del *art nouveau*. Todo ello se deja ver “en muchas de las pinturas y dibujos de Rabindranath. Van desde garabatos a figuraciones, o de imágenes puramente gráficas a objetos-imágenes y, después, figuraciones antropomórficas o zoomórficas; y muchas de ellas tienen una identidad que recuerda a artefactos primitivos”, según Subramanyan (2008:19-20). Parece estar de acuerdo con ello Mitter (2007:69), quien cree que el *art nouveau* es, junto a las máscaras primitivas y los objetos totémicos, una de las fuentes primordiales de la inspiración moderna de Rabindranath. Y apunta que publicaciones en bengalí y gujarati reproducían durante aquellos años ilustraciones con volutas, enredaderas y arabescos del *art nouveau* combinadas con la decoración india, siempre generosa. Mitter dice que Tagore no copió motivos ni de Europa ni de la India, pero sí que sintió el “efecto acumulativo” de los grafismos de Klimt, Hölzel, Moser o Beckmann. En su paroxismo geométrico, que como hemos visto tiene lugar durante sus primeros años de experiencia

pictórica, hay formas que recuerdan incluso al *art déco*, según Mitter. Siva Kumar (2003:73-74) comenta que en las criaturas que se alzaron de los garabatos es donde hay una “articulación” artística más cercana al *art nouveau*. Es en este tramo de su obra (aproximadamente hacia 1930) donde hay una mezcla entre lo caprichoso y lo primitivo que tanto lo acerca a este movimiento. Aunque hay otros autores, como Neogy (2008:6), que ponen el acento, más que en las bestias, en la forma, en los “ritmos vegetativos, fluidos, insistentes” de los dibujos de Tagore, que tienen una “vitalidad casi animista que va más allá de los aspectos ornamentales del *art nouveau*”.

Es difícil, después de tantos años, determinar cuáles fueron los movimientos artísticos occidentales que más llamaron la atención a Tagore. La idea de que las vanguardias europeas están en el origen creativo de la pintura de Tagore no solo es atractiva sino que tiene fundamentos cronológico y biográfico, puesto que fueron años (la década de 1920) de apertura para Tagore, de viajes a muchos países y a sus museos y galerías. Con la debida distancia, algunos papeles de Rabindranath pueden evocar al espectador occidental actual una *arqueología* de las vanguardias. Llama la atención un artículo de prensa del *New York Times* (Holland, 1999). Es una crítica sobre una exposición celebrada en Nueva York, *The Promise of Modernism*, con obras de los Tagore y Nandalal Bose, entre otros. “Nueva York verá muchos trabajos contemporáneos de la India en los próximos años –vaticinó el autor–. Y quien desee una muestra evocativa de cómo se veía lo contemporáneo en el subcontinente hace más de medio siglo, no puede hacer nada mejor que visitar esta exposición bellamente instalada”. Sobre las obras de Tagore expuestas, el autor comenta que son “un trío de caras oscuras, expresionistas, compuestas de líneas desgarradas y obsesivamente repetidas”.

Se han dado suficientes motivos a lo largo de este apartado para creer que, si bien Rabindranath no se inclinó de forma descarada por la estética de alguna de las vanguardias artísticas, sí que incorporó diferentes elementos de sus lenguajes. Lo cual da pábulo a la línea de investigación artística que hemos planteado en varias ocasiones durante el desarrollo de esta tesis: la de buscar una ampliación oriental a movimientos que tendemos a circunscribir a Occidente. En 1.2.1. se ha propuesto que la obra poética de Rabindranath, desde su propia y autónoma dinámica, puede ser una nieta del romanticismo europeo. Sus papeles, que tiene mucho más que discutir con Tàpies que con Husain, pueden entenderse como un fruto tardío del lenguaje de las vanguardias occidentales.

### **2.3.5. Raíces orientales: lo indio y lo panasiático en la pintura de Tagore**

La ascensión ha empezado por la ladera occidental porque, a riesgo de resultar reduccionistas, la obra de Tagore tiene una superficie más afín a las vanguardias europeas y un fondo o una dimensión conceptual más india o (pan)asiática. La remoción formal significó una ruptura debido al agotamiento del lenguaje artístico indio vigente. Pero el legado cultural del subcontinente (y en general de Asia) hacía imposible que los cuadros no se poblaran de significados indígenas, que podemos buscar en muchas fuentes. La más evidente de ellas, por motivos obvios, es la ya citada Escuela de Bengala y Abanindranath Tagore (véase la sección 2.1.3.). La técnica de Rabindranath bebió de las acuarelas japonesas que usaba Abanindranath, aplicadas a miniaturas y pensadas para “embalsamar” el arte del pasado (Kramrisch, 2008:15). Sin embargo, Rabindranath anuncia una ruptura respecto a la Escuela de Bengala al apostar por la intensidad de las obras, así como por una pronunciada textura, estructura y profundidad. Rabindranath renunció a la técnica del lavado de color de su sobrino Abanindranath. La Escuela de Bengala es una pista de despegue en su carrera artística: las vanguardias europeas o el arte africano y amerindio fueron imprescindibles para volar.

De primordial importancia para entender el discurso cultural de Tagore es Visva-Bharati y su escuela de arte, Kala Bhavan, que hunden sus raíces fundacionales en el indigenismo indio. Se crea alrededor de este centro un mito naturalista y una crítica de la (pos)modernidad tecnológica: la escuela aboga por la reunión de la naturaleza y el hombre. Siva Kumar (2003:70) describe los “esfuerzos” de Rabindranath por resucitar y

expandir la artesanía con la ayuda de artistas de toda la India y del extranjero, en lo que constituía una apuesta por el arte público. Era un modelo que ponía el acento más en la “imaginación” que en la técnica o en las habilidades representativas (Siva Kumar, 2003:73), algo característico de la obra de Tagore.

Este “primitivismo ambiental” (Mitter, 2007:78), ruralista, con interesantes paralelos con cierta crítica antiimperialista occidental, propugna la pedagogía y la enseñanza al aire libre. No hay en el trabajo de Tagore, si nos fijamos, estridencias futuristas, alusiones a la gran ciudad, atormentadas divagaciones sobre el hombre en el entorno urbano. Hay un malestar con la cultura pero no una glorificación o condena explícita de la urbe o la tecnología. Ni siquiera una reflexión sobre ellas: su visión pictórica está en otro lado. La principal diferencia con otros artistas europeos (viene a la cabeza el nombre de Gauguin) es que lo que para otros era sofisticación o impostura, para Rabindranath era natural, el estado normal de las cosas, lo preceptivo; lo que para alguien ajeno a la India era orientalista, para Rabindranath era simplemente oriental.

Uno de los principios de la filosofía oriental es la unidad del ser humano y la naturaleza, idea con fuerte arraigo en los papeles de Tagore. Rabindranath cree en “una filosofía de la inmanencia” (Nandi 1999:107) que se deja ver tanto en su poesía como en su pintura “Se sentía uno con el mundo exterior, y la belleza y la naturaleza le garantizaron su relación espiritual con el mundo exterior”, amplía este académico. “Él no creía en el universo o la vida en un orden particular, sino en una energía que no controla la vida, que se transforma constantemente”, resume el profesor Majumdar (2010). Quizá uno de los que ha dedicado más espacio a reflexionar sobre la *indianidad* del arte de Tagore es Robinson (1989:62-64). “La valoración de las influencias es suficientemente controvertida en el ámbito de la obra literaria y musical de Tagore; en



su pintura es casi imposible, de tan enredado y transmutado que estuvo el arte moderno indio por las contradicciones del periodo colonial”, advierte el crítico, quien compara además la obra pictórica de Tagore, por su lenguaje universal, con el cine de Satyajit Ray, “una fusión inextricable de influencias indias y occidentales”.

Que advirtamos o no un espíritu *indio* en las obras de Tagore tiene más que ver con un debate aún vigente en la India acerca de la extrañeza con la que fue recibida su obra, particularmente por su lenguaje, de difícil ubicación. Nosotros no buscamos influencias ancestrales dormidas en sus papeles –las cuevas de Ajanta, el arte mogol– sino simplemente referencias asiáticas para interpretar mejor su obra. Mago (2000:32) comenta que “las imágenes de Tagore nacen de una poderosa imaginación y de un sentido del ritmo que caracterizan las expresiones del arte decorativo indio y persa”. En el terreno arquetípico, la mujer tagoreana tiene referentes en el arte indio, como la de Amrita Sher-Gil: por su melancolía, por su presencia ausente y por su fuerza *asexual*.

Al hablar de la *indianidad* o del carácter indio de las obras de Tagore, debemos recordar algo: nos referimos a una época en la que, sobre todo a raíz del auge de la Escuela de Bengala, hay un resurgimiento del panasianismo: se busca una ósmosis con el sureste asiático, China y especialmente Japón, que tiene unos interesantes vínculos históricos, culturales y políticos con la India. Majumdar (2010) cree que se han subrayado en exceso algunas supuestas influencias en Tagore, tanto occidentales como de otras culturas, pero se han dejado de lado otras afinidades como las de las culturas budistas del sureste asiático, que sirven de molde para algunas de las figuras y los templos tagoreanos. Es en cualquier caso Japón el país que más influirá en la primera mitad del siglo XX indio y en la obra de Tagore. Un viaje a las islas sirvió como catalizador para que Tagore llamara al cambio en el discurso artístico indio, según Siva

Kumar (2005:VIII): “Quedó impresionado con el papel que el arte desempeñaba en la vida japonesa. Se quedó aún más pasmado con lo que vio de arte japonés, especialmente los trabajos de Yokoyama Taikan y Shimamura Kanzan, y escribió de forma efusiva sobre su dimensión, su omisión total de cosas no esenciales...”. La contención, la sensación de presencia y la exactitud fueron aspectos que a buen seguro interesaron al poeta. Especula con ello también Subramanyan (1989:131): “Vio en Japón un cierto sentido del orden, de la disciplina y de la serenidad que echaba a faltar en su propio país, donde la gente se agotaba con el desorden, la efusividad y la sobreactuación”. En línea con sus ideas estéticas, en particular la importancia de la contención, Tagore creía que esta “disciplina emocional” nipona permitía dirigir la energía hacia “el cultivo de la belleza”, según elucubra Subramanyan (1989:131). Las reglas geométricas del arte japonés, inspiradas por la naturaleza, y las residencias construidas a medida del hombre fueron otros de los aspectos que interesaron al pintor indio. Remata Siva Kumar (2003:68): “Notó que la escena artística japonesa era más vigorosa; en Japón, la estética no se limitaba a las bellas artes, sino que aportaba refinamiento a cada aspecto de la vida”.

Al margen de sus impresiones personales, existe una comunicación directa y reconocida entre el arte japonés y el indio, sobre todo en la acuarela y el lavado de color usado por la Escuela de Bengala. El movimiento orientalista es fundamental en la educación artística de Tagore, por mucho que después pintara todo lo contrario. El procedimiento más visible que la Escuela de Bengala importó de Japón es el uso de la acuarela y del lavado de color para lograr atmósferas vagas, así como la precisión botánica a la hora de representar flores o árboles. Pero también hay en la relación India-Japón un rumor de fondo, un paralelismo inadvertido, como en el caso del

miniaturismo, fundamental en Japón e importante durante una etapa concreta de la historia india: el Imperio mogol. Japón y la India compartieron una potente conciencia panasiática, centro de gravedad en el pensamiento de Rabindranath, embajador de la India y de Asia; de Asia y del mundo.

### 2.3.6. El primitivismo y la máscara tagoreana

Los animales prehistóricos, las fantasmagorías, las máscaras flotantes y la llamada ancestral de algunas de las fabulaciones visuales de Tagore hacen que muchos estudiosos, como Parimoo (2008) y Mitter (2007) den una gran importancia al impacto del primitivismo en la obra del pintor bengalí. De lo que comentan varios autores pero, sobre todo, de una atenta mirada a su abundante producción, se desprende que no era una actualización del arte *primitivo* indio, si es que algo así existe en un país que asimila constantemente el pasado en el presente, sino de un desvelo de la imaginación con raíces en el arte del sureste asiático, precolombino, oceánico y quizá africano. Tampoco es un azaroso buceo en los arquetipos o en el subconsciente de diversas civilizaciones, sino una herramienta sígnica al servicio de su lenguaje pictórico y que se unió a otras “cicatrices” de su obra, como los borrones, las correcciones, las manchas y los rostros femeninos. Curiosamente, prominentes fosas nasales<sup>135</sup> o facciones poco comunes en la India no hacen desaparecer la sensibilidad india de algunos papeles; no antigua sino moderna.

Parimoo (2008:57) observa similitudes sorprendentes entre obras precolombinas y de Tagore. Picos de ave como garfios, máscaras de madera, caras que parecen sacadas de vasos decorados peruanos, etcétera. Al respecto cabe recordar que el libro *Purabi*, considerado el punto de partida para su arte, fue escrito en Argentina. Pero aquel no era el destino, sino Perú, adonde había sido invitado por el Gobierno. Debido a una gripe que se complicó, Rabindranath nunca visitó Perú, pero hay pruebas históricas de que preparó su viaje y se interesó por el arte de la región. En concreto, estudió el libro

---

<sup>135</sup> Véase el apéndice (número 23).

*History of Mankind* de Friedrich Ratzel, publicado en 1896 y profusamente ilustrado (Mitter, 2007:71). Parimoo (2008:57), de hecho, basa su trabajo comparativo en imágenes que aparecen en este libro. En París, unos amigos peruanos le entregaron un libro de arte sobre el país andino que impresionó al poeta (Dyson, 1988:236). Otra publicación que pudo llamarle la atención fue *The Art of Old Peru*, editado por Walter Lehmann. Siva Kumar (2011c:9) explica el profundo impacto que la causó una ceremonia fúnebre en Bali, a cargo de bailarines con máscaras; Tagore tampoco fue ajeno al teatro japonés kabuki ni a las máscaras que su propio sobrino Abanindranath creaba justo cuando Rabindranath empezó a pintar. No solo eso: no hay duda de que en sus viajes a Europa aprovechaba para visitar los museos que podía, y la primera mitad del siglo XX, tan antropológica e interesada en las ruinas, vio un florecimiento del arte primitivo, tanto del real, expuesto en museos, como del que, en forma de viento artístico, empujó a pintores como Gauguin a otras dimensiones. Siva Kumar (2011g:161) considera que sus primeros encuentros con el arte primitivo remiten a los objetos etnográficos: “Durante su primera visita a Inglaterra, en 1879, paró en París e hizo una pequeña visita a la Exposición Universal, y en Inglaterra visitó el British Museum, pero no habló de esas experiencias”. Parimoo (2008:61) alerta de que su contacto con el arte precolombino y el primitivo de otras civilizaciones no puede fijarse: llegó de distintas fuentes. Sin ir más lejos, Georges-Henri Rivière, que contribuyó a organizar la célebre exposición de Rabindranath en París en 1930, fue años después curador del Museo del Hombre, el más importante de arte primitivo en la capital francesa.

De hecho, Rabindranath podría quizá ser considerado el primer pintor indio que estuvo al tanto de las cualidades del arte primitivo y que absorbió parte de él en su imaginería. Este sería otro de los elementos de vanguardia en sus obras (Parimoo, 2008:63).

Este autor localiza muchos de los elementos primitivos en la primera *fase* de Tagore, la que despegó del manuscrito de *Purabi* (1924) y culminó alrededor de 1930. Época, sobre el papel, en la que hay un mayor uso de la línea recta, de la simplificación (casi la abstracción), y que permite hablar de un contacto directo con el arte precolombino, a la luz de su reciente visita a Latinoamérica. Es la fase más elogiada por una parte de la crítica (como Archer y Mulk Raj Anand), que ve en ella una erupción volcánica original y fresca. Pero quizá sea necesario revisar este paradigma interpretativo. Al fin y al cabo, durante décadas la crítica solo ha podido ver un puñado de papeles: los expuestos en Europa, algunas reproducciones en libros, los que se han subastado y los que están en poder del Ministerio de Cultura. Pero la práctica mayoría de ellos, unos 1.600,<sup>136</sup> siguen almacenados en una habitación cerrada a cal y canto y con aire acondicionado en los archivos de Rabindra Bhavan, en Santiniketan. La reciente digitalización de las obras permite ahora un visionado conjunto. La publicación de cuatro volúmenes con las obras de Tagore (Siva Kumar, 2011*b, c, d y e*) significa también un vuelco en la crítica sobre su arte: quizá el más importante desde su muerte. El catálogo de la Universidad Visva-Bharati recoge las fechas aproximadas en las cuales Rabindranath pintó la mayoría de las pinturas. Una mirada histórica y un vistazo a algunas de las obras originales son suficientes para sostener que, aunque siempre se puede defender la presencia de etapas, aspectos como el primitivismo o la ternura que inspiran determinadas figuras no son exclusivos de sus inicios artísticos, sino que se van desarrollando a lo largo de los años. ¿Cómo calificar, si no, los esbozos con tinta china de años tan tardíos como 1936 o 1937, algunos próximos a la abstracción, otros a máscaras primitivas? Es una época en la que Tagore ya no se encontraba demasiado

---

<sup>136</sup> Cifra proporcionada al autor por la Universidad de Visva-Bharati en una visita realizada en julio de 2011.

bien (fue en 1937 cuando sufrió el primer desvanecimiento). Majumdar (2011) informa de que muchos de estos papeles fueron hechos por un Rabindranath débil desde la cama.

Pero ello no debe distraer de lo principal: es tal la insistencia (cualitativa y sobre todo cuantitativa) de Rabindranath en determinados aspectos (el desasosiego femenino, la unidad de la naturaleza y el hombre, la atemporalidad, el valor del arte) que es imposible hablar de casualidades en su arte. La intertextualidad se manifiesta: los ensayos de caras negras durante los primeros años se ven reflejados en ojos ovalados de retratos femeninos más allá de 1935, por ejemplo. La solidez casi templaria de algunos paisajes de su época última, móviles y dominados por la curva, conservan la estructura profunda que ya se había advertido en obras pertenecientes a la primera etapa. Es más: quizá el vocabulario del arte primitivo sea más visible en los papeles más tardíos, porque hay un mayor detalle, una mayor agresividad, por ejemplo, en los gestos retratados. Vuelve Tagore una y otra vez sobre lo mismo y lo diferente: no se olvida de nada, reprende temas, motivos, caminos desandados. Algo similar sucede en poesía: cuando creemos estar entrando en otra fase de su obra literaria, como en *Prantik* (1938), nos sorprende un libro para niños u otro de poemas en el que se pueden buscar paralelismos con la etapa de *Gitanjali*.

Analícemos ahora la importancia y el significado del lenguaje primitivo en la obra de Tagore, al margen de las disquisiciones sobre en qué parte de su producción pesa más. Mitter (2007:35) es uno de los que pone más énfasis en ello: el primitivismo, de hecho, es en su opinión uno de los principales aspectos que permiten hablar de Rabindranath como un pintor moderno, ya no indio sino occidental, en la órbita de las vanguardias europeas, fascinadas precisamente por el pasado remoto. Rabindranath no solo era un crítico de la escena cultural india, sino de la occidental: de la global. Así lo

demuestra su ensayo *Crisis en la civilización*, entre otros. Si en el campo indio se dedicó en cuerpo y alma a renovar el lenguaje artístico del subcontinente, en la escena internacional se unió a la crítica del materialismo. Puede considerarse al primitivismo como una parte de esa crítica cultural, aunque como se ha visto con anterioridad hay motivos biográficos para situarlo en el origen de su arte por circunstancias personales o puramente estéticas.

Lo que es una evidencia es que las máscaras primitivas y los objetos totémicos que desde el principio se hallan en la obra de Tagore suponen una ampliación del vocabulario artístico indio y una de sus marcas modernas más distintivas, por lo inusual de su presencia y aplicación. Son parte esencial del giro lingüístico tagoreano, porque ponen la mirada en el signo pictórico, algo a lo que también ayudan sus coqueteos con el diseño gráfico, el *art nouveau* o el *art déco*. Las máscaras, en concreto, introdujeron la “ambigüedad y la sugestión”, en opinión de Mitter (2007:76), ausentes en el arte académico o en las “alegorías nacionalistas” de la Escuela de Bengala. Al fin y al cabo, las máscaras deben esconder la identidad, son subliminales, arcanas: remiten al subconsciente. Pese a ello, los originales no hablan tanto de tormento o de lo grotesco como de un extraño lirismo, lúdico, entretenido consigo mismo. Las solemnes máscaras que vemos en ilustraciones lo son menos sobre el frágil papel en el que pintaba Tagore: ahí parecen un ensayo de otra cosa, un juego mundano y a la vez espiritual más fácil de relacionar con su poesía. Autores más familiarizados con Santiniketan o con el contexto bengalí apuntan en esta dirección, quizá porque conocen de forma más directa su obra. Siva Kumar (2011:16) observa que no solo las caras, sino también las máscaras, “normalmente flotan en la página”, lo cual dota a estas imágenes de una extraña autonomía, al no tener conexiones explícitas con el cuerpo y, de hecho, sustanciarlo,



representarlo. Pueden recordar a máscaras peruanas o indonesias, pero “más a menudo reflejan un esfuerzo de convertir una cara ya vista en un tipo universal o social”.

De parecida opinión es Kowshik (1980:12-13), quien insiste en la exploración del subconsciente a través de las máscaras tagoreanas, alejadas a su vez de otras muestras de arte primitivo por su vívida personalidad. “Algunas de las caras que dibujó transmiten el impacto de una máscara negra. Pero hay una diferencia básica. Una máscara primitiva llega a la simplificación formal a través de un proceso conceptual. La idea de una cabeza, ojos, nariz, labios, mejillas y otras partes de la anatomía humana o animal son conocidas por primera vez y aceptadas como verdades existenciales y luego proyectadas en materiales como el color, la madera o la piedra. Esto confiere a estas obras un aire de tradición, ya que el proceso de conocer y de encarcelar lo conocido en los límites de los materiales es homogéneo en cada tribu. Por lo tanto, varias máscaras primitivas pueden transmitir la misma o similar estética, la misma expresión espiritual. Las caras pintadas por Rabindranath, por su lado, son caracteres individuales y únicos. Miran a través del velo del anonimato en este mundo demasiado humano. El espectador siente que está mirando un espejo mágico en el que alguna fase de sí mismo halla expresión”, expone un lúcido Kowshik. No son, en efecto, bustos que nos hagan pensar en el subconsciente ancestral de civilizaciones perdidas, sino que nos hacen mirar adentro: quizá un mapa del hombre moderno y un esbozo de sus preocupaciones. A esta impresión contribuye que todo ello está encerrado en las ya comentadas *señales* plásticas: papeles que no parecen pensados para la perdurabilidad, materiales orgánicos como la resina jugando con el color o esbozos cuando el blanco y negro es el escogido. Esta sensación de inacabamiento, tan moderna, tampoco casa con la descripción precisa de un mundo primitivo perdido, que necesita un marco cerrado, monolítico; una

coherencia interna tanto plástica como espiritual. Hay además un elemento más sensitivo, material y táctil en las máscaras de Tagore. “En algunas pinturas, uno ve una cabeza, tan solo un área de color local esparcido, que asume una sensibilidad de la piel, de la carne, de la luz de los ojos, de las formas alzadas de las mejillas, de la barbilla, de la nariz”, insiste Kowshik (1980:17). Es difícil imaginar que alguien como Rabindranath pudiera evitar dejar su impronta personal, original, en exploraciones en cualquier ámbito, en este caso el arte primitivo. Que su sensibilidad puede observarse en la representación de la anatomía humana (o sobrehumana) es innegable. Pero este autor sugiere otro de los motivos por los cuales las máscaras no son un simple ejercicio de nostalgia universal, sino que tienen un registro moderno. Son los detalles o, mejor dicho, la atención selectiva. Hay unos ojos ovalados, de vaca, somnolientos y preocupados, a los que Rabindranath dedica buena parte de su esfuerzo técnico. O un velo que sin quererlo domina la escena, que se convierte en el protagonista de la pintura por encima de la anatomía. Pero en otras ocasiones, hay bocas casi sin perfilar, orejas poco trabajadas; en fin, un desinterés por algunos tramos del papel y una atención desproporcionada por otros. Esta es una característica del arte moderno tanto indio como occidental, cada vez más pendientes, de forma asimétrica, de la circunstancia y el detalle.

Hay que enmarcar la inmersión tagoreana en el primitivismo no solo en su modernidad sino simplemente en la creación de un lenguaje pictórico personal, en su *mundo de diferencias*. Otro de los aspectos fundamentales en su interpretación del arte primitivo es la espontaneidad, la sensación de naturalidad, tan pronunciada también (fingida en ocasiones) en otros artistas contemporáneos. Ante la solemnidad de las máscaras antiguas, la fragilidad de la obra totémica de Rabindranath. Al abordar el

primitivismo y los garabatos primeros de Tagore, que tanto han dado que hablar, Kowshik tiene claro que estos no son producto de la casualidad ni pueden analizarse con condescendencia.

[E]l tipo de espontaneidad o automatismo que uno puede encontrarse en maestros modernos como Miró, Klee, Pollock o Jean Dubuffet no es meramente debido a una férrea disciplina y un magisterio instintivo del arte, que alcanza la fase del arte no artístico. Es más debido a la disminución de las barreras de la exigencia práctica y de la conciencia racional. El esquema mental en el que Miró trabaja es como el de un niño despistado que sigue soñando haber nacido mariposa. La única diferencia es que el sueño aquí no es a través de la mente, sino a través de la mano, del ojo, del color. Aquí uno no está seguro de si los colores están soñando, las manos están rumiando o los ojos están conjurando visiones. Es una extraña experiencia unitaria, tres en uno (Khowshik, 1980:20).

Este autor cree que Rabindranath se movía en el mismo “esquema mental”: en el de la abolición de determinadas exigencias artísticas y el derribo de la razón. Majumdar (2011) asegura que Tagore creía que muchos de sus compatriotas no estaban “preparados” para ver su arte. La reacción de la crítica bengalí, que infantilizaba su trabajo artístico, le hizo mucho daño. Incluso su labor pedagógica ha sido más estudiada que su pintura. ¿A qué puede deberse todo ello, además de a la exigencia natural a la que estaba expuesto el único nobel de literatura de la India? Quizá, precisamente, a que Tagore estaba proponiendo otro paradigma: hizo una propuesta de hacia dónde debía moverse el arte indio moderno. Con puntos de contacto con Occidente, eso es evidente (muchos menos de los que después tuvieron movimientos con mucho renombre como el Grupo de Artistas Progresistas), pero con una sensibilidad profundamente india y universal. La crítica, pues, analizaba sus obras (las expuestas en Europa, sobre todo) con otros instrumentos: la dicotomía del arte nacionalista frente al colonialismo, imprescindible para interpretar la primera mitad artística del siglo XX indio pero quizá insuficiente. Tagore rompió en parte con este esquema, no intentando una síntesis sino configurando un nuevo lenguaje que bebió del expresionismo, las vanguardias, la

inmanencia india y el primitivismo. Este último tiene un lugar privilegiado en la modernidad tagoreana porque exagera su tendencia a subrayar el signo (monumento antiguo, máscara, tótem). Sabe Solana (2004:344) que “[l]a imagen primitiva adquiere de este modo un carácter conceptual (y táctil), en el extremo opuesto al ‘ojo natural’ impresionista”. El objeto mágico primitivo que pinta Tagore realza el carácter táctil de su pintura, montado sobre el palimpsesto, la tinta y la acuarela, como se ha propuesto en el apartado 2.3.3.

### 2.3.7. Enseñar la modernidad: la importancia de las exposiciones

Las máscaras de Tagore van “de lo romántico a lo grotesco” (Subramanyan, 2006:87) y sorprenden por su *tangibilidad*, su presencia matérica y su viscosidad cuando varias capas de acuarela se superponen o su sugerencia cuando la tinta es protagonista solitaria. Tangibles pero lejanas, porque pertenecen a otro mundo: no al pasado ancestral sino más bien a un universo personal y propio, con una coherencia pictórica y actual. Conviene no sobrevalorar esta circunstancia biográfica, pero hay motivos para pensar que el deseo de América, parcialmente interrumpido por la enfermedad que le acaeció al llegar al continente y que le obligó a guardar reposo en Argentina, fue fundamental en el desarrollo de la máscara como motivo pictórico y el tratamiento de objetos como tótems. “Descubrir más sobre las civilizaciones amerindias que fueron destruidas por los españoles fue una de las cosas que habría querido hacer durante su viaje a América del Sur”, explica Dyson (1988:122), que estudió bien aquellos años de Tagore (década de 1920). Según la misma autora (1988:190), antes de marcharse de Argentina, Rabindranath se interesó por la cultura inca, los textiles e ídolos quechuas y por objetos de culturas enterradas en el continente, ya prácticamente mudas. Cree Dyson (1988:319) que Tagore encontró en Latinoamérica un aprecio por el bosque, la densidad, las bestias y los pájaros que pueblan su pintura. Pero también por la mujer, por un determinado modelo de mujer: sus obsesivos retratos dan fe de ello.

En realidad, Dyson no se refiere a un arquetipo femenino, sino a una mujer en concreto: Victoria Ocampo. Se puede especular sin descanso sobre su supuesta condición de musa, pero fue fundamental en otro aspecto: mostrar al mundo la obra de Tagore. Las exposiciones son una de las formas más originales de entrar en el arte de

Rabindranath: pertinentes porque muestran el desigual interés por su obra, sobre todo en Europa; e interesantes porque supusieron un ejercicio de recepción para la cultura occidental. En la India, sin embargo, es difícil hablar de una reacción hasta pasadas las décadas, cuando los críticos empiezan a llamar la atención sobre su obra artística.

La exposición que lanzó a Tagore a la fama como pintor fue, sin duda, la de París en la galería del Théâtre Pigalle en 1930 (Parimoo, 2008:21; Mitter, 2007:66). En esta primera aventura (debe recordarse que fue en 1924 cuando tuvo lugar el primer estallido pictórico de Rabindranath), la figura de Victoria Ocampo fue fundamental, tanto en su inspiración como en su ejecución: fue ella quien contactó con Georges-Henri Rivière, amante del arte primitivo, para que organizase la exposición. Bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Amigos de Oriente y con la fundamental colaboración de Andrée Karpelès y de la condesa Anna de Noailles (Mitter, 1989:143), París acogió la obra del poeta indio. La mayoría de las pinturas son de entre 1928 y 1930: con 67 años, Rabindranath se preguntaba cómo recibiría la crítica occidental su arte (Robinson, 1989:39). Abundan en la muestra templos geométricos,<sup>137</sup> tótems, monstruos prehistóricos, caras, paisajes, figuras zoomórficas: en definitiva, las primeras imaginaciones de un Tagore decidido a entrar por mérito propio en la nómina de pintores indios modernos. La muestra se inauguró el 2 de mayo en el sótano del teatro, en una sala de terciopelo gris, junto a una exposición de arte africano y oceánico, y fue un éxito. “La reputación de Tagore atrajo a las celebridades literarias francesas a la exposición. Las críticas en general fueron elogiosas y expresaron sorpresa ante la inesperada belleza de unas obras que revelaban una rica imaginación”, resume Mitter (2007:66).

---

<sup>137</sup> Véase el apéndice (número 22).

No es raro que Ocampo siempre intentara destacar su protagonismo en los titubeantes inicios artísticos de Rabindranath, que culminaron precisamente en esta exposición, motivo de un nuevo soplo de confianza para el pintor. La editora argentina relata así la organización de aquella muestra:

Lo cuidé en París como hice en San Isidro y mi querida y fiel Fani,<sup>138</sup> que a Tagore le gustaba mucho, se encargó de tener todas sus cosas en orden. Por lo tanto, sé a quién vio y a quién no vio Tagore en París en 1930. Se vio con [André] Gide, su traductor, por primera vez. Estuve presente en este encuentro, al que Gide vino solo. Tagore recibió también la visita de Paul Valéry, Jean Cassou y Georges-Henri Rivière (del Museo del Hombre) quien, a mi petición, organizó una muestra con las pinturas del poeta (Ocampo, 1992:39).

Dyson (1988:231) se basa en cartas de Ocampo para asegurar que le gustaba “atribuirse el mérito” del desarrollo del arte de Tagore, tanto por haberlo animado a pintar en Argentina como por la citada exposición. La autora observa que Ocampo nunca escribió ensayos críticos sobre el arte de Tagore y duda de su “capacidad para juzgar su trabajo”. Al margen de disputas sobre la conflictiva personalidad de Ocampo – de la cual dan cuenta sus cartas–, lo que es indudable es que la editora argentina –nadie sugiere que sea una historiadora del arte– tuvo el olfato para detectar algo valioso en un ámbito que no era el suyo. Dyson reconstruye, sobre todo a partir de cartas de Karpelès, aquellos días en los que chinos, ceilaneses, indios, ingleses, norteamericanos, peruanos, italianos y por supuesto franceses admiraron la original obra de Tagore, que sorprendió por su vitalidad, frescura y por dar esa impresión de que nadaba en los orígenes del arte, en la pura creación. Eran días, además, en los que Tagore estaba poseído por la inspiración y pintaba varias obras al día. La exposición cerró sus puertas el 10 de mayo de 1930, pero Europa ya había abierto las suyas, por primera vez, a la obra pictórica del poeta indio. Todavía hoy esta exposición es una referencia inexcusable en la historia de

---

<sup>138</sup> Estefanía Álvarez, criada de Ocampo.

la recepción de Tagore en Occidente, en particular de su pintura pero en general de su figura, que conviene estudiar para ver qué puentes estaba intentando tender el poeta y qué era lo que sorprendía al público occidental. Acaso el catálogo de aquella exposición nos sirva para recordarnos el motivo de aquel éxito tan lejano. Escribe en él la condesa Anna de Noailles:

¿Cómo pueden nuestros corazones no estar inquietos frente a esas máscaras satánicas, torcidas, carmesíes y pálidas, vistas de lado, afiladas como cuchillos y que parecen encarnar la pillería y la traición? Pero luego, ¡qué encantador es descubrir el inteligentemente conseguido e inquisitivo equilibrio entre dos palomas! ¡Qué divertido e increíble, en su postura de coqueto deseo tantálico, es el antílope suspendido, que parece que vuela! (En Dyson, 1988:314).

Parece claro que lo que despierta la pintura de Rabindranath en muchos, desde el principio, es esa fruición imaginativa, esa conciencia de estar ante un fogoso fenómeno creativo, mezclada con un placer casi infantil por el juego y la subversión. ¿Por qué, pues, Europa aún no conoce la obra pictórica de Tagore? El inicio fue un éxito y tuvo continuidad, pero por poco tiempo. A París le siguieron otras ciudades: Berlín, Moscú, Birmingham, Copenhague y Nueva York, también en 1930 (Parimoo, 2008:28; Dyson, 1988:243). Una mezcla de factores políticos y artísticos, de cambio del signo de los tiempos, contribuyen a que con el paso de los años Rabindranath exponga más veces pero que 1930 deba considerarse el año del clímax de su fama mundial en el ámbito pictórico. En una carta de ese mismo año a William Rothenstein (recogida en Tagore, 1995:37), Rabindranath explica que en Alemania sus obras “han recibido una cálida bienvenida”, por encima de sus expectativas; y de forma profética compara esta fiebre crítica con la de la publicación de *Gitanjali* (“es repentina y bulliciosa como un arroyo tras una tormenta pero puede desaparecer como la riada casual con la misma brusquedad”).



Mitter (2007:67-68) intenta razonar este vacío crítico que siguió a las primeras expresiones de júbilo europeo ante la obra de Rabindranath. En el Reino Unido, las pinturas fueron recibidas con frialdad por la crítica, sobre todo a causa de la conocida denuncia de Rabindranath de la masacre de Amritsar (1919), cuando el Ejército británico disparó sin previo aviso contra civiles inermes. De hecho, el poeta renunció como represalia al título de caballero que le había concedido la corona británica. Más de una década después, aquello le iba a pasar factura, al igual que sus denuncias del militarismo y el nacionalismo, que sentaron especialmente mal en Estados Unidos y en Japón. Hubo excepciones, claro. En la citada exposición en el Reino Unido, el *Birmingham Mail* expresó su admiración por el poco convencional arte de Tagore. La nota general, sin embargo, era de desapego y desdén.

Pese a que todo empezó en París, donde quizá tuvieron más impacto las muestras de su arte fue en Alemania, tal y como sugiere la epístola anteriormente citada. Los motivos son los que hemos desgranado en el capítulo de afinidades occidentales: la Escuela de Bauhaus y el expresionismo alemán son un lugar inexcusable para el aprecio estético de las obras de Tagore. Se expusieron obras del poeta indio en galerías de Berlín, Munich y Dresde (Mitter, 2007:68). Incluso Ludwig Justi, director de la Galería Nacional de Berlín por aquellos años, planeó adquirir pinturas de Rabindranath para la institución que dirigía. Por supuesto, decenios después hubo más exposiciones, como la de la Barbican Art Gallery de Londres en 1986 (Dyson, 1988:317) u otras más generales como la celebrada en Nueva York en 1999, que reunía a otros pintores fundamentales para entender la modernidad india. Esto solo a corte de ejemplo: lo significativo, en todo caso, es que tras esa primera ola de entusiasmo por el arte de Tagore, que tuvo cierta continuidad en Alemania, el tiempo enterró el interés por la obra pictórica del

poeta indio en Occidente. Con motivo del 150º aniversario del nacimiento de Tagore, en 2011 y 2012 se han organizado exposiciones en Londres, París, Roma, Berlín y Nueva York, entre otras ciudades, para resucitar este interés perdido.<sup>139</sup> Este viaje de las pinturas de Tagore, junto a la publicación de cuatro volúmenes con la práctica totalidad de su obra (Siva Kumar, 2011b, c, d y e), debe contribuir de forma decisiva a cambiar la historia de la recepción de su arte. ¿Cómo reaccionará Occidente a estas propuestas? ¿Harán revivir el interés no solo por el Tagore poeta sino por el pintor? Las respuestas las tendremos en los próximos años.

¿Y en la India? La crítica bengalí reaccionó con dureza a la exposición de algunas de sus obras. Mitter (2007:118) informa de una en la escuela de arte de Calcuta, con 265 obras, incluido “un vaso de terracota diseñado y pintado por el poeta”. Eran excepciones: en la mayoría de ocasiones, eran muestras de varios artistas en las que se incluían sus obras. Es curioso, sin embargo, que Rabindranath fuera fundamental para organizar una exposición clave para la reorganización del gusto indio: la de Calcuta en 1922, que incluía nueve acuarelas de Paul Klee y dos de Kandinsky. Mitter (2007:10) cree que esta muestra “marca el principio de las vanguardias en la India”. El desembarco de pintores en la órbita de la Escuela de Bauhaus (Lyonel Feininger, Johannes Itten, Georg Muche, Gerhard Marcks, Lothar Schreyer, Sophie Körner, etc.) en la India a través de aquella exposición significó, de alguna forma, el paso del realismo victoriano al arte no figurativo, al menos como horizonte formal. Rabindranath, uno de los indios que más viajó durante la primera mitad del siglo XX y

---

<sup>139</sup> Según el programa de la Universidad Visva-Bharati, que cede temporalmente las obras, las exposiciones previstas son Berlín (1/9/2011 – 30/10/2011), Nueva York (15/9/2011 – 2/1/2012), Corea (19/9/2011 – 27/11/2012), Amstelveen (18/11/2011 – 15/1/2012), Londres (13/12/2011 – 4/3/2012), París (1/2/2012 – 11/3/2012), Chicago (25/1/2012 – 15/4/2012) y Roma (25/3/2012 – 27/5/2012),

que mejor conocía las coordenadas del arte occidental, insistió en la conveniencia de que se celebrara esta exposición. Lo relata Mitter (2007:17):

A sugerencia de Tagore, Muche organizó el envío por barco de una selección de obras de la Bauhaus para que fueran expuestas.

No hay constancia de que aquellos 175 valiosos cuadros volvieran a Alemania. Fue una de las exposiciones más importantes de la India preindependiente, tocada por el misterio incluso en sus detalles organizativos. Manjapra (2011:34), en un interesante ensayo, intenta combatir el extendido mito de que “desaparecieron” en Calcuta y sugiere que los cuadros sí que navegaron de vuelta a Alemania; fue en Europa donde se desorientaron.

### 2.3.8. La obra plástica de Tagore o el borrador de la India moderna

Se han hecho suficientes propuestas teóricas a lo largo de este capítulo dedicado a la obra plástica del pintor indio para concluir con Subramanyan (1989:127) que “[a]unque Rabindranath Tagore tenía el aspecto y el porte de un sabio anciano, fue uno de los más empedernidos modernos de la India”. Lo fue en muchos aspectos y es difícil deslindarlos, pero en este apartado final dedicado al arte de Tagore intentaremos discernir los motivos específicos por los cuales destaca la naturaleza moderna (y, en este caso, modernista)<sup>140</sup> de sus pinturas. Parimoo (2008:102) plantea la razón más obvia:

Comparado con los tradicionalistas, es muy iconoclasta, algo que es demasiado desagradable para que algunos lo acepten. ¿Pero por qué no deberían ser capaces de reconciliarse con la idea de que sea un modernista? Creo que, al menos en esto, su esfuerzo puede ser interpretado como consciente, deliberado, ya que aparte de las obras cubistas de Gaganendranath en la década de 1920 nadie se atrevió a romper con el conservadurismo de los tradicionalistas.

Los papeles de Tagore significan un cambio de rumbo en el arte indio y, sobre todo, una ruptura no con la tradición sino con el arte al uso durante la primera mitad del siglo XX, atrofiado por la influencia victoriana y el oneroso pasado mogol. Junto a otros artistas que hemos repasado, entendió la necesidad de dotar de un nuevo lenguaje a la pintura india: un despegue de la convención y el dogma hacia el terreno donde el arte se alumbraba a sí mismo. “Tanto Tagore como [Jamini] Roy habían entendido que la modernidad significaba alejarse de la artificialidad y la sofisticación a la espontaneidad expresiva y la sencillez, un giro selectivo y significativo de la forma primitiva y folclórica y una proyección comprometida del propio artista en ello”, ilustra Sarkar

---

<sup>140</sup> Recuérdese que, en el ámbito artístico indio, se ha escogido en esta tesis el término moderno para la época que va de 1850 a 1941 y el de modernista para las propuestas vanguardistas que aparecen a partir del decenio de 1920.

(2008:118). Lo que para muchos críticos que no han tenido la oportunidad de ver una parte significativa de la obra pictórica de Tagore supone una sospecha, es certidumbre: las reproducciones dan una sensación de espontaneidad, pero los originales, pintados sobre papel sin aparente gran esmero pero de forma repetitiva y lírica, parecen lanzar algún mensaje sobre el medio pictórico y la estética.

Tagore parece discutir sobre la permanencia del arte, sobre su perdurabilidad. Parece que quiere bajarlo del pedestal y ponerlo en contacto con la vida: es esa característica *orgánica* de su obra que la crítica ha intentado analizar con dificultades, ya que nos remite más bien a una experiencia táctil, no verbal. Prueba de su originalidad tanto en los materiales usados como en su estilo son las referencias a las que se ven obligados los críticos cuando mencionan a otros artistas de la segunda mitad del siglo XX. Es curioso que no se hable de influencia directa, sino que se constate simplemente que lo que hizo un determinado pintor ya tenía un precedente: Tagore. “Hemanta Misra, del Grupo de Calcuta, que fue durante un tiempo una convencida expresionista, K.C.S. Paniker del Grupo de Madrás y K.C. Pyne pueden ser considerados como los primeros pioneros del surrealismo en la India después de Rabindranath Tagore, que experimentó virtualmente con todo en la década de 1930, sobre todo con tinta y papel pero no en lienzos”, escribe Mago (2000:93). Está deliciosamente explicado: no es que Rabindranath se dedicara plenamente a traer el surrealismo a la India o que su estilo fuera propiamente surrealista, sino que en su apuesta experimental tocó tantas letras del vocabulario vanguardista que es inevitable acordarse de él cuando un pintor fragua en el marco teórico de un determinado movimiento.

Precisamente el mencionado Grupo de Calcuta (y el influyente Grupo de Artistas Progresistas nacido en Bombay) es una buena guía para contextualizar la obra de

Tagore. Por presencia y por ausencia. “Los artistas del Grupo de Calcuta intentaron superar el sentimiento nostálgico de la Escuela de Bengala e inspirar una nueva ideología creando una nueva síntesis entre Oriente y Occidente, algo para lo cual los precursores (Gaganendranath, Rabindranath y Jamini Roy) ya habían allanado el camino”, cree Mago (2000:66). ¿Hasta qué punto el Grupo de Calcuta siguió los pasos de Tagore? ¿Y el Grupo de Artistas Progresistas, que pese a desintegrarse formalmente ha dominado la segunda mitad del siglo XX con nombres como M.F. Husain, F.N. Souza y S.H. Raza? El caso del Grupo de Calcuta es más complejo porque tuvo menos desarrollo, pero el del Grupo de Artistas Progresistas es paradigmático. No se puede decir que heredaran demasiado de Rabindranath, sobre todo en el plano formal. Ello se debe a que muchas de las pinturas del escritor indio quedaron enterradas y solo ahora se están recuperando. Los ensayos críticos sobre los papeles de Tagore se refieren a un número limitado de obras. Rabindranath no prefigura la trayectoria de algunos de los citados artistas, que enseñaron el arte indio al mundo y se abrieron ellos mismos a la globalización, con un idioma pictórico más próximo a Occidente y un éxito cada vez mayor en las casas de subastas. Todos ellos viven en paralelo a un acontecimiento fundamental: la comercialización mundial del arte indio. Aunque su línea de influencia natural es la de Ramkinkar Baij, Nandalal Bose, Benode Behari Mukherji, K.G. Subramanyan y el arte público, Tagore compartió con los artistas *progresistas* un impulso renovador común: Rabindranath entendió que el vocabulario indio debía ampliarse y el Grupo de Artistas Progresistas también, aunque cada uno tenía una idea propia de cómo debía hacerse esto. Tagore apuesta por adentrarse en las raíces de la pintura, de la pura expresión: es difícil, sin duda, seguir por el mismo camino sin agotarlo. El Grupo de Artistas Progresistas heredó la idea de que el arte debía interpretarse en un marco histórico: y decidió que debía moverse en una determinada

dirección, la del internacionalismo. Si hizo justicia o no a precursores como Nandalal Bose, Jamini Roy, Amrita Sher-Gil o el propio Tagore, si siguió los pasos de estos o no y en qué medida, pertenece a otro estudio que excede los límites de esta tesis.

Tampoco se puede ignorar que, pese a que Tagore y los pioneros de la modernidad india significaron la ascendencia de un arte algo más alejado de las coordenadas figurativas, el naturalismo dejó una fuerte impronta en el subcontinente. El Grupo de Artistas Progresistas se arriesgó a todo tipo de aventuras abstractas y, con los años, posmodernas, pero otros pintores siguieron cultivando el naturalismo (Mitter, 2007:123). Se trata en todo caso de visiones actualizadas, no de una nostalgia del arte victoriano, y su presencia en la segunda mitad del siglo XX no se entiende sin la *reforma* artística que emprendieron pioneros como Rabindranath. También es importante subrayar que tras la partición y la independencia de la India y Pakistán (1947), pierde fuerza, por motivos lógicos, la idea anticolonial como discurso en la pintura: aparecen otros marcos, como el de la identidad nacional (nueva, como la de Pakistán, o necesitada de una pátina en el caso de la India). Para Mitter (2007:226), “la edad heroica del primitivismo, la voz más convincente del modernismo en la India, terminó de hecho en 1941”, con la muerte de Amrita Sher-Gil y de Rabindranath Tagore. Donde Mitter escribe primitivismo, pensemos en general en las vanguardias indias, en una fase experimental durante la cual el arte indio, dubitativo, exploró nuevos límites. “De hecho, Rabindranath quizá podría ser considerado el primer pintor indio que fue consciente de las cualidades del arte primitivo y que intentó absorber algo de su imagería. Esto sería, para la India, otro elemento vanguardista”, comenta Parimoo (2008:63). Fue una época, en definitiva, sin la cual no habría sido posible todo lo que vino después: la era nehruviana, la apertura a Occidente, los movimientos artísticos

posmodernos, la reflexión filosófico-plástica del tantrismo, la exploración de las “fuerzas del cosmos” en artistas como Anish Kapoor (Fernández del Campo, 2006:15), etcétera. Quizá la década más decisiva antes de la explosión postindependiente fue la de 1930, cuando Rabindranath se hallaba en plena rapsodia creativa. Una erupción que permitió que los críticos, poco a poco, fueran cambiando de opinión sobre su figura, o al menos expresaran sus dudas sobre algunos estereotipos. “Como impulsado por su intimidad con la transposición revelatoria de las facultades perceptivas del arte, la tardía escapada del poeta hacia la pintura ayudó poderosamente a liberar la fase última de su literatura de reparos formales, tradicionales e impertinentemente aristocráticos y de las inhibiciones del siglo pasado. Rabindranath Tagore había acabado perteneciendo totalmente al mundo de su tiempo, el mundo moderno”, sostiene Neogy (1992:202) con su recargada prosa. Es discutible que la totalidad de la obra poética de Tagore hasta el momento en que empieza a pintar sea un barniz aristocrático-romántico, tal y como sugiere el autor. Pero lo relevante aquí es que la exploración de su arte hizo ver a muchos críticos que Rabindranath formaba parte de la espina dorsal de la modernidad india. Para algunos, como Neogy, incluso puede considerarse que son sus obras plásticas las que justifican esta idea. “Él es el precursor de la escuela experimentalista” que intentó cambiar el panorama del arte, conviene Anand (1967:26). Fue el que alargó más su conciencia para intentar percibir qué necesitaban por aquel entonces las artes, cuál era la situación pictórica, qué áreas estaban siendo silenciadas, dónde había que insistir, qué vetustos ámbitos había que abandonar. “Abordando cuestiones de considerablemente mayores implicaciones que aquellas que le concernían directamente a sus contemporáneos en el terreno de las artes visuales, Rabindranath personificó una visión de dimensiones mucho mayores. Con su aproximación al arte pictórico desde un horizonte más ancho, indicó una dirección y una posibilidad en la práctica pictórica que



fue ejemplar dentro de lo moderno en el arte indio”, opina Mallik (2010:37). En efecto: el mensaje era quizá tan amplio que solo indicaba varias direcciones o, como acertadamente dice el autor, “posibilidades”. Tagore apuntó opciones, sugerencias, itinerarios. En las generaciones posteriores recayó la responsabilidad de recorrer unos y otros no.

Lo más relevante para analizar el arte de Tagore en el contexto del desarrollo del arte del subcontinente es su empeño en renovar el lenguaje artístico. “Rabindranath también sintió que el arte indio moderno debía buscar un contenido vital más amplio y debía atender necesidades sociales a muchos niveles”, sintetiza Siva Kumar (2003:68), uno de los críticos que conoce de forma más directa la obra plástica de Tagore. Subramanyan (2006:92), crítico con parte de la obra de Tagore, cree que es indiscutible que su pintura tuvo un “impacto revitalizador” en el desarrollo posterior del arte. Intérprete de su tiempo, Rabindranath quiso empujar las artes hacia otra esfera. De la monumentalidad, lo estático y lo solemne quiso moverse hacia la fabulación, mezclada en un mundo primitivo con vocabulario vanguardista y que jugueteaba en los límites del arte infantil. Era un “modelo alternativo de práctica [artística] que valoraba la imaginación por encima de las habilidades representativas y visionó un papel más importante para el inconsciente y lo espontáneo”, según Siva Kumar (2003:73).

Hay un sabor indio y universal en la voluntad creativa de Rabindranath. No se puede ignorar que muchos de los programas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, como el de Tagore, beben del cambio social que propició el dominio británico en el subcontinente: la reproducción mecánica, la tecnología, el mecenazgo (y luego la pura comercialización) del arte, etcétera. Pero también entró, por la puerta trasera, la crítica anticapitalista, una bocanada de ideas frescas con vientos occidentales que hallaron

acomodo en la India. Hay una convergencia en la resistencia cultural europea y la india, una conciencia global de que hay un nicho común para pedir una reforma del estado de las cosas. “En su lucha intelectual contra el colonialismo, [los precursores] hallaron aliados entre los críticos vanguardistas occidentales del capitalismo industrial urbano, algo que les llevó a entenderse por primera vez en asuntos estéticos globales”, ilustra Mitter (2007:10). Si algo contribuyó al nacimiento de la literatura comparada, disciplina bajo cuyo paraguas se desarrolla esta tesis, fue el deseo de entendimiento intercultural, la creencia de que hay un diálogo posible entre remotas coordenadas literarias y artísticas. Rabindranath no puede entenderse sin la India, pero su obra no desentonaría en una exposición de pintores europeos de la primera mitad del siglo XX. Mitter (2007:65) subraya que la entusiasta recepción de sus primeras exposiciones, estudiada en el apartado anterior, demuestra de alguna forma que por aquel entonces existía “un discurso emergente transnacional sobre la modernidad global”. Quizá no sean necesarias tantas precauciones como las tomadas en este trabajo para hablar de la modernidad india, como si ciertos conceptos solo fueran aplicables al escenario occidental. Hay elementos indiscutiblemente similares. Uno de ellos, fundamental: la tensión creativa “entre el universalismo y la especificidad cultural” (Mitter, 2007:77-78), que convirtió a Tagore en un “optimista en cuanto al arte como lenguaje universal”. Si la traducción de sus poemas frustraba a Tagore por la pérdida de significado, el arte le sirvió para creer en una sensibilidad universal, para confiar en que, pese a las diferencias culturales, el lenguaje pictórico fuera capaz de tirar barreras.

Detengámonos, por ejemplo, en ideas que con su sola mención asociamos a determinadas escuelas críticas occidentales, como la de Frankfurt. “Estas imágenes emergieron de las profundidades de su psique –máscaras primitivas, monstruos

deformados y encuentros eróticos– y de su sombrío estado de alienación, algo que le liga directamente con el modernismo, con sus ansiedades, sus ambivalencias y su conciencia fracturada”, escribe Mitter (2007:76). No se refiere a un pintor dadaísta, sino a Tagore. En efecto, en los papeles de Rabindranath advertimos miradas melancólicas de pájaros, desolación, lamento por la dislocación entre el hombre y la naturaleza y una apuesta por su reintegración. Más que reintegración (esa sería más bien la apuesta de artistas occidentales), la fe en su unidad. Mitter amplía que “la ambigüedad y la sugerencia como mecanismos artísticos” no existían en el arte académico o en las alegorías nacionalistas de la Escuela de Bengala, los precedentes artísticos de Tagore. Se trata, pues, de un avance enigmático hacia una corriente global. Lo curioso es que en el terreno literario las cosas iban mucho más deprisa: poetas más jóvenes que Tagore como Bisnu Dey y Sudhindranath Datta pronto miraron fuera de la India para llevar al límite el experimentalismo, la fragmentación, la discontinuidad de la vida (pos)moderna: algunos versos de estos poetas, ya centrados en la rutina, en el detalle, en el negativismo y el formalismo, pueden sorprender por su precocidad. Rabindranath, sin embargo, optó en el terreno literario por un itinerario de pausa y no de aceleración. El motivo es que tomó el pulso al escenario poético de su época y creyó que necesitaba un ritmo diferente al del arte. Pero este es un tema al que se dedica espacio suficiente en el capítulo final.

La universalidad, en fin, puede leerse como uno de los aspectos fundamentales que ayudan a situar a Rabindranath en el centro de la modernidad india. “Solo la época moderna ha pretendido descubrir la posibilidad estética de las tensiones y de las fuerzas en movimiento, al margen de toda simetría y equilibrio”, recuerda Praz (2007:57). Situar a Rabindranath (tanto el pintor como el poeta) en las antípodas de la armonía y el

equilibrio sería un error. Pero es indudable que pretendió descubrir las posibilidades estéticas de la tensión de su época, y en eso fue profundamente moderno. Ello también incluyó el terreno de la dislocación, de la alteración espacio-temporal y conceptual. Hay problemas para encontrar esto en sus primeras etapas poéticas: pero está muy presente en su poesía última. En su obra plástica es muy visible, porque dibujó un mundo inquietante de bestias sin identificar, confusas, metidas en sí mismas.

Aunque firmó muchas de ellas, Tagore rehusó en general dar título a sus pinturas. En una carta al director de una revista que quería publicar algunas de sus obras, Rabindranath (Siva Kumar, 2011b:90) aclaró que él estaba interesado en la creación de *rupa* (forma) y no *nama* (nombre). Este comentario remite, de forma simultánea, a su idea de que el arte no debía ser interpretado, sino más bien sentido, observado, interiorizado. Parece que aboga por una pintura que se explica por sí misma: en varias ocasiones rechazó hacer una exégesis de su arte. Siva Kumar (2011d:251) cree que la decisión de no nombrar sus papeles –tan corriente, en todo caso, entre muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX– es un síntoma “del deseo de separar sus pinturas de su mundo literario”.

Los papeles son una obra de final de camino, de intensa conciencia lingüística. El hecho de que en muchas ocasiones tampoco optara por escribir la fecha<sup>141</sup> en la que finalizó la pintura nos habla de una posible intención de confundir a la crítica. Hay un desinterés por la autoría: algunos papeles van firmados pero no es raro ver su nombre (Sri Rabindra, por ejemplo) cubierto por varias capas de tinta o acuarela. Quiere apostar por otro modelo, uno que no entienda la división entre bellas artes y artes manuales. En su empeño (es difícil pensar que unas 2.300 obras con un patrón tan similar sean

---

<sup>141</sup> Según los cálculos de Siva Kumar (2011b:8), 655 de las 1.600 obras de Tagore que se conservan en Santiniketan están fechadas.

producto de la casualidad y no un programa), Rabindranath, advertida o inadvertidamente, venció a los críticos que intentaron dividir su obra por fases. También a los que buscaron una racionalización de su trabajo artístico. En la apuesta por el medio artístico –desde el separador de una carpeta hasta un frágil papel que no aguantará el paso del tiempo–, Rabindranath se revela en todo su esplendor. El giro lingüístico oriental se manifiesta con toda su potencia en la obra plástica de Tagore. Bozal (2004a:21) explica cómo, en virtud de ese giro en Europa, “dejan de ser funcionales los sistemas de representación tradicionales” y los elementos fundamentos de unidad de la obra “no se encuentran ya en el espacio figurado, sino en los caracteres propios del plano pictórico”. Estos caracteres o signos, como hemos preferido llamarlos a lo largo de este capítulo segundo, son las correcciones, los borrones, las manchas, las líneas autónomas y las máscaras flotantes de su obra. Todo ello sobre una superficie orgullosa de su condición plana y su fragilidad: el papel. Los materiales (resina, zumos vegetales, tinta) son también, ellos mismos, cicatrices de la pintura y metáforas de la inestabilidad textual. Tagore giró el arte indio hacia su lenguaje.

## Tercera parte

### Poesía y pintura: un diálogo solar

*El ser humano tiene el deber de dominar, al menos parcialmente, no solo el lenguaje del intelecto sino el lenguaje de la personalidad, que es el lenguaje del Arte.*<sup>142</sup>

Rabindranath Tagore<sup>143</sup>

El arte, o la pintura en particular, que es lo que tratamos aquí, se desarrolla en el espacio, mientras que la poesía se extiende en el tiempo. No cabe aquí una discusión teórica sobre la conveniencia de su enfrentamiento o diálogo como instrumento para la literatura comparada, algo que se ha ensayado en la introducción, pero sí algunas consideraciones generales sobre las esferas que habitan, con el objetivo de justificar la disposición de este trabajo de investigación y sus métodos. También del presente capítulo final, que espera abrir varios interrogantes, señal de que esta tesis no es un sistema cerrado, sino una propuesta abierta a la discusión literaria y la refutación.

Guillén (2005:130) alerta, de forma contundente, de que cada arte “tiene su ritmo, itinerario y desarrollo propios. Al menos constituye esta consideración, si no el único, un método de estudio legítimo y fecundo”. A buena fe que en este trabajo no se ha querido forzar un marco común para explicar dos sistemas semióticos independientes o, mejor dicho, relacionados desde la diferencia. Las modernidades literaria y artística de la India se superponen pero no coinciden de forma absoluta. Se ha dispuesto un marco temporal más amplio (1800-1941) para el ámbito literario y uno más acotado

---

<sup>142</sup> La mayúscula es de Tagore.

<sup>143</sup> En Siva Kumar (2011h:17).

(1850-1941) para la pintura. Este es un reflejo del distinto ritmo de las artes, un síntoma de que tienen códigos propios y un desarrollo autónomo. Ahora bien, tan absurdo sería pretender analizar la poesía y la pintura de una época con las mismas herramientas como abandonarse al relativismo y no admitir que el marco histórico, político y cultural desempeña un papel fundamental, que da una cierta pátina de unidad a la época. Se trata de la eterna discusión, centrífuga y centrípeta, similar y diferente, que constituye el núcleo de la literatura comparada y que tan sucinta y elegantemente resumió Guillén en el título de su magistral *Entre lo uno y lo diverso*.

Hay suficientes motivos para creer en la especificidad no solo de la literatura sino de la poesía y, por supuesto, de la pintura. ¿Cuáles son los riesgos de abordar una visión de conjunto, de acercarse simultáneamente a las dos en un trabajo de investigación? Hay uno evidente: que el “centro de gravedad” (Guillen, 2005:124) siga siendo la literatura, pese a que la propuesta sea sobre el papel un diálogo entre dos polos. O que la pintura imponga su lenguaje. El desequilibrio es casi imposible de evitar, sobre todo cuando se trata de un estudio centrado en la producción de alguien que es conocido sobre todo por su faceta de poeta. Este trabajo ha intentado la deconstrucción de una forma de mirar al arte de Tagore: desde la poesía. No se ha intentado partir de una orilla para llegar a la otra porque esto significaría una visión intoxicada: buscar a las aldeanas de las novelas de Rabindranath en su obra plástica no es un ejercicio de comparatismo, sino un error metodológico, una caída en la trampa de la psicología o del biografismo, cuando no de la pura casualidad o extravagancia. Es cierto que ha sido más fácil respetar el espacio semiótico de la poesía y la pintura de Rabindranath porque el análisis es más sencillo con un autor que con varios. El acercamiento de los cuadros de Amrita Sher-Gil a la poesía de Jibanananda Das, por ejemplo, sería más laborioso. Sabe Praz (2007:49) que

“el mejor banco de prueba para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor”. Pero el autor alerta de su complejidad: Degas, por ejemplo, es “apenas un seguidor de la tradición baudelairiana” como poeta, pero en las artes figurativas es “un genuino creador”. De esta escisión, en el caso de Tagore, también se hablará en las próximas páginas. Baste ahora añadir que Rabindranath no tiene demasiado parangón con otros que podrían venir a la mente como William Blake, dado que en el poeta indio se respira la, si no absoluta, sí abierta independencia de las artes visuales de la literatura. No se explican desde los mismos códigos, sino que responden a circunstancias diferentes en el itinerario de la poesía y la pintura del subcontinente, algo en lo que se ha insistido a lo largo de estas páginas.

Se ha caminado por los campos de la teoría de la literatura y la literatura comparada pero también, de forma inevitable en un trabajo de investigación de este tipo, por los de la teoría del arte y la estética. En el apartado 0.3, por ejemplo, se ha recurrido a la historia literaria. Nos hemos mantenido en la fecunda órbita de la teoría literaria y entre lo singular (un libro de poemas capital como *Prantik*; un papel poblado de acuarela y tinta) y lo general (la modernidad, el romanticismo, las vanguardias). Zambullidos en este último cauce, hemos buscado no una diacronía sino un diálogo, un esfuerzo de comprensión mutua entre la poesía y la pintura, algo que viene amparado por teorías como la de los polisistemas. Un territorio, en el caso que nos ocupa, resbaladizo, porque ya se ha visto que la modernidad no significa lo mismo en la literatura que en el arte de la India, pero que comparte una contextura, unas preocupaciones más o menos comunes. La diferencia que aquí se propone respecto a otros estudios es una fundamental: no se apuesta por el diálogo entre la pintura y la poesía de Rabindranath como un método para penetrar de forma omnisciente en su



estética y poética. Tampoco se busca una síntesis totalizadora: esta conclusión no debe servir para mezclar sus versos con sus papeles e inferir rasgos sobre su personalidad o ideas filosóficas. El objetivo, trazado a partir de la intuición de que hay una conexión remota pero profunda en su poesía y pintura, es una actualización interpretativa de ambas, es decir, enriquecer la aproximación al lenguaje de sus versos últimos, por un lado, y al de su obra plástica, por el otro. Desde luego, hay elementos comunes que pueden satisfacer una visión más o menos freudiana (e incluso jungiana): manifestaciones similares de una sensibilidad particular, la de Tagore, que es tan diversa como universal. Praz (2007:25), siempre tan vigoroso, recuerda que “la tentación de explorar el misterio de la correspondencia entre las diferentes artes, de descubrir la fuente de ese Nilo de siete brazos, ha vuelto a surgir una y otra vez en la fantasía de los artistas”. Es una frontera muy golosa para el crítico pero sobre todo para el escritor o el pintor. Lo que se ensaya en esta última parte de la investigación es, a partir del tronco de la tesis (la poesía última y la pintura de Rabindranath), fijar correspondencias profundas y no fundadas en la anécdota entre dos sistemas semióticos que se atraen como imanes.

El diálogo entre los versos finales y los papeles de Tagore se presenta como alumbrador, al menos en lo que respecta a los dos ámbitos por separado. Veremos si esta discusión, breve porque la tensión entre ambos polos no puede mantenerse durante demasiado tiempo, no conduce, también, a algunos resultados más generales. Suele tomarse como punto de partida (biográfico) para el análisis o el simple comentario sobre la poesía y la pintura de Tagore el desvanecimiento previo a la escritura de *Prantik*, tratado en el apartado 1.3.3.1 de este trabajo. Kripalani (2008:459) describe cómo, tras la experiencia fronteriza con la muerte y recuperarse del coma (1937), Rabindranath se

lanzó a la composición de unos poemas que sorprenden por su vivacidad pese a la proximidad de la muerte. Y recuerda que justo después de recobrar la conciencia, Tagore tomó un contrachapado y se puso a pintar sobre él un paisaje cubierto de una niebla luminosa. Es a partir de aquí y no antes cuando la crítica empieza a observar como una posibilidad el diálogo entre el Rabindranath pintor y poeta. Ray (1967:301) afirma que este “enfrentamiento con la muerte” tuvo un profundo impacto en los dos Tagore. Cree este autor que “[l]os azules y rojos profundos que invaden las pinturas son un reflejo directo de este enfrentamiento”; es más, los papeles de aquellos años son un testimonio del “sufrimiento” del poeta antes de que navegara hacia su “océano de paz”. Comete quizá el error Ray de psicologizar la obra plástica de Tagore, es decir, de entenderla como la pura consecuencia de una circunstancia vital. No está de más recordar que *Prantik* fue publicado en 1938, cuando el grueso de las pinturas de Tagore ya había visto la luz. Pero el comentario es valioso porque hace otra sugerencia, la de una comunicación profunda entre poesía y pintura. “Océano de paz” son palabras que Rabindranath usa en su último libro, *Sesh Lekha*: Ray juega con la certidumbre de que solo cabe encuadrar su obra plástica en su poesía última: una da sentido a la otra. Pero se adivina también que el autor sugiere una macroestructura, es decir, un cauce común para la expresión de ambos ámbitos, quizá una fusión de sus códigos y significados, propuesta interesante de la que seguiremos abusando.

Más preciso (y cauto) se muestra Ghose (1961:18), quien constata que la poesía última de Rabindranath coincide con “una explosión” artística. Se ha comprobado que la erupción de este volcán pictórico tiene lugar sobre todo en la década de 1930 y que se apaga cuando la salud del poeta empieza a flaquear, lo cual da una idea de lo provisional de algunos marcos interpretativos, como el de estudiar versos y pinturas

asumiendo que corresponden a un mismo ciclo vital. Pero es verdad que hay una coincidencia más o menos cronológica que da validez a las palabras de este crítico. Lo importante, en todo caso, es lo que sigue en el discurso de Ghose (1961:18): “La misma energía creativa fluye en su poesía, aunque no de la misma forma”. No explica bien Ghose en qué consiste esta diferencia, pero insiste en respetar los códigos de las dos regiones y en desentrañar por separado poemas y pinturas.

Antes de ver qué hay en común o, mejor dicho, qué faros de las dos orillas se dan luz mutuamente, veamos en qué errores concretos se puede incurrir al sumergirse en tal aventura. El poema 24 de *Janmadine*, uno de los libros estudiados, dice así: “*Agony of creation / Smites the painter’s brush: / Each stroke speaks of / The anguish of beauty / In the hot red hue of bereavement*” (Tagore, 2004c:327-9). Ancho campo para discutir sobre el poeta encantado por la labor del pintor, para especular sobre la interpenetración de ambos oficios, incluso para ver en ese intenso rojo alguno de los saris de las mujeres que pintó en sus minúsculos papeles. Hay muchos más ejemplos, como el de un poema de otro libro fundamental para nuestra tesis, *Nabajatak*: “*A painter’s world this– / I accept that in my mind. / Not hewn in some smithy, / it is not a thing to hold on to*” (en Ghose, 1961:131). Y no solo invocaciones sobre el mundo del pintor, sino alusiones directas al hecho creativo, a sus materiales, a sus herramientas: “*I do not know if this washed-out picture of today / you will paint again in fresh colours, O my Poet-Artist?*” (en Ghose, 1961:133). Quizá estos últimos versos sean los más tentadores, los que más invitan a esa lectura panorámica, a la creencia de que entrar en la última poesía y la pintura de Tagore es irrumpir en el mismo territorio, sin diferencia semiótica alguna. Afinemos: más que entrar en su obra en particular, el fragmento (recordemos: *Poet-Artist*) puede hacer pensar que era el mismo Rabindranath quien consideraba ambas

esferas en un mismo orden. Incluso Ghose (1961:115), que intenta rehuir de según qué asimilaciones, admite que en la obra última de Tagore hay “pasajes de una rara brillantez visual, que a veces recuerdan a sus pinturas”. Son inevitables, quizá, estos viajes esporádicos sin traducción, estas referencias sin tránsito, aunque es posible que el atento académico estuviera aludiendo aquí, más bien, no a correspondencias simples sino a esa intensa energía creativa que recorre, sin duda, tanto sus últimos versos como su trabajo plástico.

Jugar a buscar brochas o alusiones al acto de pintar en la poesía de Tagore no parece una metodología comparativa seria. Tampoco la aparición supuestamente más frecuente de colores en sus versos es algo que deba destacarse. Del otro lado, escrutar sus pinturas en busca de motivos literarios (alusiones a su poesía, novela y teatro) podría conducir a un análisis estático, varado en citas o anécdotas sin mayor trascendencia. No es este el tipo de estudio que interesa aquí, sino el que explique cómo la interpretación (y la deconstrucción) de una esfera puede arrojar luz sobre la otra, en un efecto espejo que beneficie al verso y el papel. Hay algunos poemas que, por su textura y procedimientos, sí permiten especular sobre el sentido de su obra plástica. Es un ejercicio mucho más difícil, que no asegura resultados, pero que puede sacar a colación una serie de problemas que hasta ahora permanecían inéditos.

Fijémonos en *Rater Gari*, un poema que encontramos en el libro *Nabajatak* y marcado, tal y como se ha explicado en la sección 1.3.3.2, por los conocimientos astronómicos de Rabindranath, que engarzan con su lírica. Este poema, aparentemente, se sale de esa niebla universal tan característica de *Nabajatak*, pero a medida que se suceden los versos, descubrimos otra bruma, aunque más apegada a la realidad y menos abstracta. Observa el poeta, asombrado, el paso del tren en medio de la noche, una

imagen muy india: “*Life like a night train / Rolls on / Its coaches are full of sleep / And the night is deep*” (en Tagore, 2008b:214-5). Podríamos detenernos en los claroscuros, en el juego de luces (“*In endless darkness / Obliterated in black / What does not seem to exist / Exists / In an unknown land beyond sleep. A momentary light / Flickers for a while*”), pero lo más interesante o, por decirlo así, el *mood* que domina en el poema es el de la transición, el del paso, el de la fugacidad, metaforizado perfectamente por el tren. “*Though they know / Its speed is steady and certain. / The nameless one / Who passes them off and on / Without their knowing / Seems to breathe among them / Unseen*”. El tren se mueve y carga en sus vagones miles de sueños, de mentes, de conciencias, en el tránsito hacia la mañana. En su obra poética última se encuentran muchos *rasas*, por acudir a la palabra india, que ya estaban presentes en su producción anterior, pero también nuevas formas y ritmos que se incorporan. Ya se ha propuesto que cierta inestabilidad textual e instalación permanente en el cambio son bien visibles en sus últimos poemas. El lector atento también recordará que se han hecho apreciaciones similares en cuanto a la pintura (véase el apartado 2.3.2.). En concreto, Majumdar (2011) observa que los papeles de Rabindranath tienden hacia el movimiento, están continuamente en el umbral del cambio, en lo que podríamos interpretar como un guiño o acercamiento al ámbito literario. Lo apasionante es observar que, en este caso, su actividad artística parece ayudarle a orientarse en la labor poética, en ese laberinto en continuo cambio al que intenta dar nombre. No es descabellado especular con que es su labor plástica la que le da un sentido de velocidad y movimiento a su poesía. Y, por lo tanto, le confiere una mayor mutabilidad y una cierta resistencia al análisis, quizá uno de los motivos del fracaso interpretativo de sus poemas últimos y de los problemas metodológicos, presentes aunque no copiosos, que se han superado en el capítulo primero de este trabajo.

Volvamos a un poema citado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo: *The Peacock's Gaze* (en Tagore, 2004c:334-6). Recordemos: parece ser que un pavo real se halla junto al poeta y mira de forma “indiferente” sus escritos. Las letras (tengamos en mente el alfabeto bengalí) son, para el pavo real, gusanos o insectos. Las consecuencias filosóficas o lingüísticas de esta situación tienen que ver con la tan discutida crisis de la palabra y la cortedad del decir o, si se quiere, con los límites del lenguaje. Los versos no significan nada para los animales y esto abre un desasosiego en el escritor. Sin embargo: “*I discover the indifference of his gaze / In the entire expanse of blue sky, / In the leaves of the trees hung heavy with unripe mangoes*”. De repente, esa mirada que en teoría no escruta se vuelve signo, mundo, naturaleza. Estamos confundidos: tanto como en algunos de sus papeles, sobre todo en los dedicados a los pájaros. En concreto, algunos de los más conmovedores parecen remitir a aves típicas bengalíes, los *ibis*<sup>144</sup>, cuyo cuello curvilíneo añade misterio a su mirada. Los dos Tagore, el pintor y el poeta, se están ayudando en su expresión de la extrañeza y del vaivén entre la plenitud y el vacío. Los lenguajes literario y artístico se comunican. Parece Rabindranath empeñado en una investigación metafísica con atención extraordinaria al reino animal, el que más se presta a la promiscuidad entre conciencia e inconciencia. Las aves tienen un simbolismo central (y se diría que distinto) en su pintura y su poesía pero, al margen de las criaturas fantásticas, también hay irrupciones concretas como la del perro vagabundo, la compasión por el cual aparece en un poema de *Arogya* y en una pintura de 1933-34.<sup>145</sup> Hay aquí una extrañeza pero también un patetismo, una necesidad de afecto, un acercamiento del animal al mundo de los hombres. En definitiva: los animales, y en particular los pájaros, con una función mucho más clásica en sus primeros poemas,

---

<sup>144</sup> Véase el apéndice (número 8).

<sup>145</sup> Véase el apéndice (número 13).

tienen apariciones muy distintas en su obra lírica última, y esto parece estar directamente relacionado con su pintura. Hay un discurso común, un intertexto poético-pictórico que habla de los lindes inciertos entre el mundo animal y el humano. Una vez más, parece que el Tagore pintor empuja al poeta hacia nuevas coordenadas.

La compleja relación entre el Rabindranath pintor y el poeta ha sido motivo de opiniones y análisis bien dispares. Si ya existe una obvia heteroglosia, un desdoble, en el autor que escribe en diferentes lenguas, ¿qué no ha de ocurrir al abordar dos sistemas semióticos distintos? Chatterjee (1996:73-4) lidera la opinión dominante y tiene claro que “las composiciones literarias de Tagore y sus pinturas son tan diferentes en temperamento, material y forma que parecen la obra de dos personalidades diferentes”. Hay una desconexión entre la imagen del Rabindranath poeta (solar, diurno y romántico) y el artista (oscuro, nocturno y experimental), dice esta hipótesis. El capítulo primero de este trabajo puede leerse como una deconstrucción de la primera idea, al nadar en su poesía última y poner el acento en el misterio de su testamento lírico. Y el segundo es también, de alguna forma, un alegato contra una interpretación simplista de su pintura que la describa como un monumento a lo grotesco, al lado oscuro de la vida.

Tan atrevido es proponer la absoluta desconexión entre el Rabindranath poeta y el pintor como su identificación total. Prasad (2007:83) cree que las primeras etapas pictóricas de Tagore tienen “poca relación con Rabindranath el poeta”. Sin embargo, su obra última sí que “muestra un sentido de unidad entre los dos”, en concreto, en opinión del autor, cuando los paisajes y los retratos muestran un contenido más “literario”. Ya se ha comprobado en el capítulo segundo que la periodización de su obra plástica es, pese a su relativamente corta extensión en el tiempo, muy complicada desde el punto de vista estilístico. Probablemente se refiera Prasad a que los retratos (sobre todo de

mujeres) ganan precisión y a que los paisajes empiezan a dejar ver algunos de los hipotéticos escenarios de sus escritos. Es difícil comulgar con esta idea: un buceo en el archivo de Rabindra Bhavan, en el que se hallan la mayoría de sus pinturas, revela que los géneros aparecen y desaparecen: desde luego, no está justificado de ningún modo la consideración de que los últimos papeles tengan un contenido más “literario”.

Mucho más sugestiva es la propuesta de Siva Kumar (2011f:18), quien no se refiere ya a la poesía, sino al teatro, para sostener que en algunos papeles Rabindranath explora “el potencial narrativo y expresivo del cuerpo en movimiento”, además del gesto. Es en este caso el teatro el que contribuye al desenvolvimiento del Tagore pintor: una idea difícil de rebatir, porque un gran número de sus pinturas tienen una clara vocación de teatralidad,<sup>146</sup> como se ha visto en la sección 2.3.2. Pero no es solo que el recuadro, el papel, sustituya al escenario, sino que una mirada atenta a los rostros a lo largo de los años llama la atención sobre el desarrollo de la gestualidad, sobre la definición de la mirada y los rasgos faciales. Siva Kumar completa el triángulo (teatro-poesía-pintura) al afirmar que “[q]uizá el último Tagore sea tanto en sus pinturas como en sus poemas el más personal en su expresión”. En efecto: esto se debe a que la poesía y el arte de Tagore se fecundan, contribuyen a su mejora y a la profundización en sus lenguajes. La paradoja es que un poeta tan experimentado como Rabindranath recibió a partir de los 60 años un nuevo aliento, un nuevo empuje, que le descubrió nuevas capacidades expresivas en su ámbito natural. El ejercicio artístico, de forma inadvertida, le abrió puertas en la poesía. Y viceversa: elementos como el ritmo, fundamentales en la poética de Rabindranath tal y como él mismo admite, serán una de las guías (véase el apartado 2.3.3.) en su exploración de un arte apartado de la ortodoxia tradicionalista, sobre todo al concederle ese carácter cinético al que sin duda contribuyó la velocidad

---

<sup>146</sup> Véase el apéndice (números 16, 17 y 21).



frenética con la que pintó durante sus últimos años. Es en este caso su poética –más que su poesía– la que ayuda a dar vértigo a su pintura.

Pero la más aventurada propuesta y quizá la más bella es la del pintor Benode Behari Mukherji (1982-3:222), excelente conocedor de la obra plástica de Tagore, porque es uno de los pocos que, de alguna forma, la ha prorrogado. Aún hoy en Kala Bhavan, la escuela de arte de Santiniketan, hay murales pensados por un Mukherji que, ya ciego, dio órdenes a sus ayudantes para que los ejecutaran.<sup>147</sup> No se trata, pues, de alguien ajeno al mundo de Rabindranath. Reverso de lo expuesto en el párrafo anterior, cree Mukherji (artista por derecho propio, según se ha visto en el apartado 2.1.3) que toda la obra poética última de Tagore está orientada hacia “el mundo del gesto”. Hay pues una ida y una vuelta, una solidaridad inadvertida entre los préstamos de una orilla a la otra. Opina Mukherji, sin embargo, que el poeta está en deuda con el pintor. No estamos en el terreno del manido estudio de las influencias o de las fuentes cuando Mukherji (1982-3:228) expone que el motivo por el que Tagore apostó en sus últimos años (ya se ha visto con qué frecuencia y en qué momentos) por el poema en prosa se debe a la forma en la que el Rabindranath poeta “reaccionó al Rabindranath pintor”. Y va más allá al afirmar que, aunque es cierto que el poeta “enriqueció” la visión del pintor, aquel se vio superado y abrumado por este. Octavio Paz (1994:378) piensa lo mismo:

A mí me parece que su pintura es, por lo menos, tan importante como su poesía. Además, *es más moderna*.<sup>148</sup> Muchos de sus poemas hoy nos parecen *camp* y nos hacen sonreír. No ocurre lo mismo con su obra plástica: Tagore dice en sus cuadros cosas que no dijo en sus poemas; y lo dice con una violencia, una fantasía y una libertad en verdad impresionantes.

---

<sup>147</sup> Véase el apéndice (número 25).

<sup>148</sup> La cursiva es de Paz.

Este es un juicio crítico que quizá desborda los límites de un trabajo de investigación literaria: de hecho, no es relevante para esta tesis dar más valor a su poesía o su pintura. Lo que ya parece fuera de toda duda es que la obra poética iluminó a la artística y viceversa, con intensidades seguramente desiguales. Dice Mukherji (1982-3:231) que “en ningún otro momento tuvo la poesía de Rabindranath una implicación más profunda y amplia con el aspecto más común de la vida” que en los últimos años. Se trata de un compromiso con la *fisicalidad* de los objetos poetizados, con la vida misma. Algo aún más evidente en su pintura: atrevida, táctil, a veces desbravada. Los dos primeros capítulos de esta tesis (uno dedicado a la luz de la poesía y el otro a la materia pictórica) han abundado sobre esto. Bozal (2004b:19) establece que la pintura contemporánea “no traduce ya en imágenes aquellas máximas y valores que podían decirse de otra manera, con palabras, mediante discursos, sino que descubre una relación física, visual, con el mundo que es profundamente significativa en sí misma”. Pese al evidente peso intelectual de su obra al completo, la poesía última y la pintura de Tagore son modernas en su celebración de la materia. Hay casi una inocencia, una bisonñez en este abrazo a lo tangible, a lo inmediato, como un niño que se pone perdido después de jugar con el barro. Tras décadas de actividad literaria, Rabindranath aún sentía el sufrimiento de la creación, y su obra plástica y lírica última es un buceo, el más profundo y fenoménico, entre las algas de la génesis creativa. Las sorpresas que le depararon el arte y la poesía, por separado, le sirvieron para avanzar en sus respectivos lenguajes: con más prisa en el primero, porque lo conocía menos, con mayor tormento en el segundo, porque lo conocía demasiado. Fue un atrevimiento solar, que iluminó una faceta por la que es mundialmente conocido, la poesía, y otra que ha sido injustamente olvidada, la pintura. Aunque, como escribió Jorge Guillén, “el mundo cabe en un olvido”.

### **3.1. A modo de conclusión**

Ya se ha hablado de la tesina que originó esta investigación. Se trataba de un trabajo de comparatismo copioso en resonancias aunque de difícil delimitación, ya que se situaba a un poeta español, Juan Ramón Jiménez, frente a toda una civilización o, mejor dicho, ante una abstracción de ella. Se descartaba en esa tesina el estudio de fuentes y orígenes para adentrarse en la afinidad y la convergencia, en la “natural orientalidad” del poeta de Moguer (Morales Puga, 2007:4). Un capítulo entero estaba dedicado a Tagore, como un punto ineludible de la orientalidad juanramoniana. No solo por las traducciones que hizo junto a su esposa, Zenobia Camprubí, y que sirvieron para que Rabindranath circulara por la savia de la literatura en lengua española, sino por cierto aleteo de fondo, por una comprensión más o menos común de la escritura, por la intersección de ambas poéticas. No cabe duda de que el esfuerzo podría haberse centrado, por ejemplo, en una comparativa de la obra última de los dos poetas, de su última Atlántida, por parafrasear la edición de Alfonso Alegre de los poemas postreros de Juan Ramón (Jiménez, 1999).

Resultó apasionante adentrarse sumariamente en el mundo tagoreano para investigar a Juan Ramón y pronto fue el escritor indio el que despertó más incógnitas y curiosidad investigativa. Lo primero que llamó la atención, algo lógico si se tiene en cuenta la naturaleza del pequeño estudio en cuestión, fue la recepción de Rabindranath en el mundo hispanohablante y, de forma más general, en Occidente. Se presentaba este fenómeno, el de la recepción, como el de más fácil penetración desde el punto de vista investigativo: en concreto una historia de las traducciones, de las reediciones, de las opiniones críticas; de alguna forma, una historia también de la sensibilidad hispánica u

occidental, según el espacio que escogiéramos, ya que las traducciones, las revistas o el prestigio de determinados autores son una forma de intentar sondear qué tendencias dominan una época.

Pero pronto el misterio de su ingente obra se impuso. Sin duda había una recepción desigual: sus libros más traducidos eran los que se publicaron justo antes y después de la concesión del Premio Nobel de Literatura, en 1913. Sin embargo, la versión en inglés de algunos de sus últimos libros, como *Sesh Lekha*, llamaba la atención por hacer gala de otra sensibilidad. La aparente heterogeneidad de su obra se abría a interrogantes, a una investigación de su evolución, a una mirada más atenta. Asombraba, por supuesto, su talante multidisciplinar, el diámetro de un compás que abarcaba no solo la poesía, sino el teatro, la narrativa, la filosofía, la estética, la educación... y la pintura. Una aventura, esta última, que desarrolló durante las últimas dos décadas de su vida y que parecía no marginada sino inexplicada, carente de interpretaciones; acaso aislada del conjunto de su obra, quizá por su supuesta incompatibilidad semántica.

Este trabajo nació de la sospecha de que tanto la poesía última como la pintura, dos territorios con claroscuros críticos, tenían que dialogar para iluminarse. El marco temporal contribuye a ello, pero las bases de esta discusión se han sentado sobre lo que hemos llamado la modernidad india. Se ha hecho con todos los matices necesarios, insistiendo en que la poesía y la pintura tienen sus ritmos, sus itinerarios, incluso hasta el punto de distinguir entre una modernidad literaria y otra artística. Se podría haber escogido otra palabra, pero se ha apostado por ella en vista de que *adhunik* o moderno en bengalí (e hindi) tiene esa connotación de proximidad o conflicto con Occidente que,

como se ha visto, tan característica es de un periodo colonial en fase de transición, en estado de permanente búsqueda de un nuevo lenguaje.

Lo descubierto permite lecturas conjuntas y separadas. En el caso de la poesía, hemos dado muestras de que los últimos versos de Rabindranath son uno de los embriones y centros magnéticos de la literatura moderna india. No solo desde el juicio crítico (y por tanto subjetivo), algo que nos apartaría de la teoría, sino a partir de la intensificación o aparición de unas características del lenguaje literario que se han ido apuntando. En el terreno morfológico, hemos comprobado un avance, a través de la experimentación métrica, hacia una mayor libertad formal, con el ensayo del verso libre (o círculo de letras, en bengalí) y el poema en prosa. Esto se presenta como un desarrollo lógico y natural, sobre todo si se toma como punto de referencia a uno de los iniciadores de la modernidad, Michael Madhusadan Datta, que introdujo el soneto en la poesía bengalí. En el último Tagore todavía se encuentran sonetos (como en *Prantik*), pero sus versos son testimonio de la evolución que experimentaron durante aproximadamente un siglo las formas de versificación bengalíes.

Aunque no ha sido uno de los ámbitos predilectos de este estudio, la tematología también da motivos para entender la poesía última como un embrión de la modernidad india, en la antesala de la era poscolonial, durante la cual la literatura escrita en inglés tendrá mucha relevancia. El tratamiento de la naturaleza y la muerte han sido particularmente importantes, aunque lo que se ha intentado, sobre todo, es deconstruir ciertas ideas adosadas tanto a la literatura india como a la obra de Tagore. En la sección 1.1.4 se ha probado una singular incursión en el “panteísmo poético” de Tagore, enmarcada en una idea ampliada de la naturaleza integrada en su mundo lingüístico, una perspectiva no demasiado destacada en los estudios críticos sobre la obra del pintor

indio. Se ha problematizado también el tema de la muerte, que ha servido para esencializar su poesía última y juzgarla desde una única clave explicativa: la de que su escritura se volvió misteriosa porque se acercaba el fin de su vida. No se ha rehuido de su innegable presencia pero se ha enmarcado en el tratamiento moderno que Rabindranath hizo de varios temas, entre ellos uno tan fundamental y crónico, en la historia literaria, como la muerte.

Era necesario, también, comentar el testamento poético de Tagore desde un esquema histórico, y ello nos ha forzado no solo a hablar de la modernidad india sino de muchas corrientes literarias, algunas de las cuales se autoproclamaron vanguardistas y dominaron buena parte de la primera mitad del siglo XX. Véase, por ejemplo, el apartado 1.3.1, dedicado a las corrientes postagoreanas, en el que analizamos el comportamiento literario de las primeras generaciones que vivieron bajo la sombra y la luz de Rabindranath. Hemos afirmado una paradoja: que Tagore fue el primer postagoreano, algo que lo sitúa, a la vez, en coherencia y ruptura con su periodo de referencia. No hemos sido ajenos al problema historiográfico: producto de ello, se ha descubierto que la poesía última de Rabindranath no solo no es una anomalía o un corpus de difícil estudio, sino que actúa de bisagra entre dos épocas (la colonial y la poscolonial; la tagoreana y la postagoreana, si se prefiere) que a veces parecen partidas. Pero también se ha visto que, debido al largo camino recorrido por Rabindranath (¿se podía seguir insistiendo en él?), algunos poetas decidieron dar un giro; ahí nos encontramos con movimientos como la Generación Hambrienta. Era importante destacar que muchas de las decisiones de Tagore (el verso libre, el poema en prosa) tuvieron continuidad en otros autores, pero otras (una poesía más cercana a la oralidad, la imaginación contenida, el diálogo con los Upanisad) no tuvieron la misma fortuna. La

historia de la literatura nos enseña que tan importante como lo que pasó es lo que pudo haber pasado. Que determinados efectos literarios no aparecieran posteriormente no significa que la época o que la obra final de Tagore no encerrara los aspectos de gran interés enumerados y analizados en el capítulo primero.

No se puede ocultar que uno de los principales retos ha sido la lengua bengalí y la traducción. El autor ha contado con la colaboración de profesores y poetas bengalíes para *descifrar* poemas, especialmente del escritor Subhro Bandyopadhyay y de la académica Nilanjana Bhattacharya. Las tres piezas incluidas en el apéndice son un ejercicio insólito de traducción: es la primera vez que los versos de Tagore se publican tras pasar directamente del bengalí al español. Ha sido una sorpresa comprobar cómo algunos de los poemas cobran nueva vida en silvas.<sup>149</sup> Se ha escogido esta composición poética porque está en el linde de la regularidad métrica con el verso libre. También porque el heptasílabo y el endecasílabo remiten, de alguna forma, a ese *poyar* (8 + 6) partido del último Tagore, que resulta en versos alternados de ocho y seis moras. Sea ello una muestra de los resultados que puede dar la supranacionalidad de la que hablaba Guillén, dado que, al fin y al cabo, es ineludible admitir que en este trabajo no se estudia simplemente a un poeta o un pintor, sino que se asume la distancia cultural. En un cruce entre la historia literaria y la supranacionalidad propia de la literatura comparada, hemos hablado de Tagore y de, por ejemplo, el romanticismo inglés o las vanguardias europeas. Para ello se ha intentado no abusar del concepto vetusto de influencia o fuentes, sino buscar paralelismos, confluencias y convergencias. Incluso se ha propuesto, en la línea de las teorías ligadas a la intertextualidad que ven a la literatura

---

<sup>149</sup> Los poemas 26 y 27 del apéndice son silvas ortodoxas. El 28 empieza como tal pero al final pierde su regularidad y los versos se dividen sintácticamente; un sencillo homenaje a la poesía en prosa de Rabindranath, que consistía precisamente en este procedimiento, y la heterodoxia métrica de sus últimos poemas.

como un discurso dinámico que se va desarrollando a lo largo del espacio y el tiempo, que la obra de Rabindranath podría ser interpretada como una muestra tardía del romanticismo, o incluso como su culminación oriental (véase el apartado 1.1.5).

La de la pintura es una discusión diferente pero complementaria. La primera consideración que debe hacerse es la de la diferencia. Es cierto que hay un largo trecho entre el Tagore de *Gitanjali* y el de los últimos poemas, pero en general Rabindranath pensaba que la literatura bengalí (e india) corría el riesgo de fragmentarse, de lanzarse hacia aventuras demasiado arriesgadas, de copiar las modas de Occidente. Buena muestra de ello es el ensayo *Poesía moderna*, de 1932, en el que proclama su incomodidad con los poetas postagoreanos. Sus versos podrían leerse hoy como una llamada a la calma. Sin embargo, se ha argumentado en este trabajo que Tagore pensó su pintura como un aldabonazo, como un golpe al estado de las cosas en el arte indio, casi como una revolución. No es esto fruto de una contradicción sino de un análisis de la situación de los dos campos y de la conciencia de que cada uno de ellos tiene su propio itinerario. Lo que se descubre en sus papeles es una estética rebelde, una declarada intención de bajar al arte de su pedestal pero, sobre todo, un internacionalismo que no ha sido suficientemente entendido. Es un problema de recepción que los críticos indios hayan visto en él pocos temas o estilos indios y que los extranjeros se empeñen, precisamente, en buscarlos.

Podríamos inscribir, decididamente, a Tagore en las llamadas vanguardias indias, siempre que hablemos del terreno pictórico. Así lo entienden varios de los autores citados en el capítulo segundo, como Partha Mitter. De hecho, el apartado 2.1.4 se ha dedicado exclusivamente a dos pintores que tendrían un lugar similar al de Rabindranath en la historia del arte indio: Jamini Roy y Amrita Sher-Gil, por motivos



diferentes. Se ha argüido que todos ellos contribuyeron a la construcción de un lenguaje moderno, que se apartó de la Escuela de Bengala y del realismo victoriano. Hay en el Tagore pintor una exageración del primitivismo y un diálogo con varios movimientos enraizados en Occidente como el surrealismo y el expresionismo, entre varios de los estudiados. De nuevo acudimos a la intertextualidad para sugerir: ¿Se puede considerar a Tagore como un eslabón perdido y oriental de las vanguardias europeas? En la sección 2.3.4 se han dado motivos suficientes para creer en ello.

Parecen claras las conclusiones en cada uno de los ámbitos (poesía y pintura), por lo que ahora nos permitimos una mirada más general, aérea, sin que ello signifique que perdamos de vista la especificidad de la literatura y el arte, por separado. El ritmo poético y pictórico del último Rabindranath puede interpretarse como uno de los principales motores o guías culturales de la India preindependiente. La hondura de sus huellas en todos los campos, pero en particular en estos dos, así lo justifican: es lo que se ha intentando defender en estas páginas. Aceleración en la pintura; freno en la poesía: que Tagore tenía una visión privilegiada de la historia india se le escapa a muy pocos. No solo eso, sino que Rabindranath tenía muy presente una de las características fundamentales de la modernidad: la conciencia histórica. Queda claro ahora, tras el desarrollo de toda la investigación, que hay motivos para pensar que la poesía postrera y los papeles de Rabindranath, desde sus respectivas esferas, se iluminan mutuamente y, sobre todo (esta es la constatación decisiva), contribuyen a la configuración de sus lenguajes. Por decirlo de otra manera: la poesía última de Rabindranath no existiría *de la misma forma* si no hubiera empezado a pintar cuando ya había cumplido 60 años. Y viceversa, aunque esto es más obvio porque Tagore era principalmente un escritor: su pintura no sería la misma sin su poesía. Insistimos en que no nos referimos a formas,

estilos y sobre todo temas, que son la más fácil recurrencia si queremos buscar analogías (los pájaros, el rostro de la mujer, etcétera), sino a que bordear el límite de la expresión creativa le hizo navegar de un lado al otro con resultados sorprendentes. Ya se ha especulado con que una de las razones por las que Tagore se volcó en la pintura es lo que se ha bautizado como el giro lingüístico oriental de Rabindranath. Y también se ha visto cómo este tema, que remite a la célebre *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, se desenvuelve en su poesía última, en tensión permanente con la confianza en la palabra. Sería difícilmente demostrable establecer que los últimos versos y la pintura de Rabindranath formaron parte de un mismo impulso creativo final, sobre todo porque caeríamos en el terreno del juicio crítico o del esencialismo, pero no es difícil acordar que hay un diálogo productivo sin el cual ambos ámbitos no podrían haber viajado por separado. Se ha descubierto el efecto del giro lingüístico tagoreano en la pintura y la poesía: el de la emancipación del lenguaje y su emergencia como signo, sin renunciar a la inmanencia oriental.

La investigación ha servido para acercar dos facetas fundamentales de Tagore que previamente no habían sido enfrentadas. Se han proporcionado herramientas adicionales de análisis literario y estético a los interesados, respectivamente, en la obra poética última y en los papeles de Rabindranath. También se ha construido un marco cronológico que puede ser útil para otras investigaciones, centrado en el concepto indio de modernidad. Al margen del debate léxico (se podría llamar a este periodo de otra forma), el valor académico reside en las constantes de este tiempo que hemos definido. Constantes que se hallan también en otras épocas: no se puede negar que la tensión lingüística es fundamental para entender la India postindependiente, por ejemplo. Pero hemos buceado en busca de unas tendencias que dominan a otras y nos hemos

encontrado con un periodo, continuo y discontinuo, con una evolución de géneros y formas, que difícilmente ha sido estudiado en lengua española.

Todas estas páginas habrán sido escritas en balde si no encuentran resistencia y prolongación teórica. Lo que más llenaría de satisfacción a su autor es que sirvieran para abrir el apetito de algún *lletraferit* que se atreviera, por ejemplo, a explorar la poesía de Jibanananda Das, el poeta postagoreano más reconocido. Una misteriosa figura que daría mucho juego enfrentada a las vanguardias europeas, y en particular al surrealismo. Tampoco sería mala idea introducirse en el fascinante universo del pintor Jamini Roy, el mayor exponente moderno del primitivismo indio, cuyo vocabulario tiene mucho que ver con el del románico catalán. El espacio surasiático se presta a jugosos ejercicios de literatura comparada, porque forma un tejido lingüístico muy complejo que tiene unas relaciones estructurales. Hay un eco entre la India y Europa, como ámbitos culturales, que la investigación literaria y artística no puede ignorar. Quizá sean los estudios *East/West*, tal y como los llamaba Guillén, una de las más encantadoras y seguras vías de desarrollo para la literatura comparada durante las próximas décadas.

No se puede uno olvidar del mismo Tagore. Sería necesario crear una disciplina independiente para estudiarlo. No cabe aquí elaborar una nueva retahíla de todos los géneros que cultivó, con éxito o sin él. Se peca a veces de elegir trabajos bajo unas pautas más o menos comunes y evidentes (la función de los personajes en las novelas de Rabindranath, el rol del niño en su literatura, etcétera), por lo que aquí sugeriremos, a modo de diversión, otros ángulos que a simple vista son difíciles de advertir pero que pueden producir mejor rendimiento. Hablamos, por ejemplo, de una comparativa entre la obra última de un poeta fundamental en el mundo hispánico, Juan Ramón Jiménez, y

la de Rabindranath. Es algo que, de alguna forma, el autor de este trabajo ya acometió en su tesina. En aquella ocasión, sin embargo, la atención estaba más puesta en el fenómeno de la recepción, en las traducciones, aunque también había alusiones a una sensibilidad de fondo e incluso a los Upanisad. Kakar (2011:181) propone la androginia o la indistinción sexual en la obra plástica de Tagore, que probablemente es extensible a parte de su literatura. En el mágico terreno de las intuiciones y afinidades se podrían encontrar muchos pintores con los que enfrentar a Rabindranath, como Pollock;<sup>150</sup> el expresionismo abstracto comparte algunas ideas estéticas con Tagore.

Vayamos más allá: algunos de los libros en bengalí destacan por ser ediciones con un cultivo gráfico excelente. Tagore incluía dibujos en muchos de ellos, especialmente los últimos. Aquí el punto de partida es la poesía y el de llegada el arte, ¿pero a qué resultados nos arrojaría una comparativa con algún maestro del libro ilustrado, como Tàpies o Chillida? El primero es un caso especialmente interesante, porque la apuesta táctil de su pintura casa muy bien con los papeles de Rabindranath: ambos coinciden en conferir un valor extraordinario a lo material. Infinitos son los caminos de la literatura comparada, como los de Tagore. Aquí se agota uno insólito pero crucial para entender el lenguaje del siglo XX surasiático: el trazado por la poesía última y la obra plástica de Tagore. Itinerario seminal de la India moderna; celebración de luz y materia.

---

<sup>150</sup> Véase el apéndice (número 11).

## Bibliografía primaria

TAGORE, Rabindranaz: *Obra escogida*. Traducción de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. Madrid: Aguilar, 1955.

TAGORE, Rabindranath: “On Modern Poetry”. Carta recogida en *Seminar on Modernity and Contemporary Indian Literature*. Volumen 5. Edición de Niharranjan Ray. Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1968.

TAGORE, Rabindranaz: *El sentido de la vida*. Madrid: Aguilar, 1972.

TAGORE, Rabindranaz: *Obra selecta*. Traducción de Zenobia Camprubí. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

TAGORE, Rabindranath: *Selected Poems*. Edición y traducción de William Radice. Nueva Delhi, Penguin, 1995.

TAGORE, Rabindranath: *Selected Short Stories*. Edición y Traducción de William Radice. Nueva Delhi, Penguin, 2000a.

TAGORE, Rabindranath: *The Religion of an Artist*. Calcuta: Visva-Bharati, 2000b.  
Reimpreso de *Contemporary Indian Philosophy* con permiso de George Allen & Unwin Ltd.

TAGORE, Rabindranath: *The Religion of Man*. Calcuta: Visva-Bharati, 2000c.

TAGORE, Rabindranath: *Selected Writings on Literature and Language*. Edición de Sisir Kumar Das y Sukanta Chaudhuri. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2001a.

- TAGORE, Rabindranath: *The Home and the World*. Traducción de Surendranath Tagore. Nueva Delhi: MacMillan India, 2001*b*.
- TAGORE, Rabindranath: *Later Poems of Rabindranath Tagore*. Traducción de Aurobindo Bose. Nueva Delhi: Rupa, 2003*a*.
- TAGORE, Rabindranath: *Poems*. Edición de Krishna Kripalani. Calcuta: Visva-Bharati, 2003*b*.
- TAGORE, Rabindranath: *Shesh Lekha. The Last Poems of Rabindranath Tagore*. Traducción de Pritish Nandy. Nueva Delhi, Rupa, 2003*c*.
- TAGORE, Rabindranath: *A Poet's Death*. Traducción y edición de Dipak Mazumdar. Nueva Delhi: Rupa, 2004*a*.
- TAGORE, Rabindranath: *My Reminiscences (1917)*. Kessinger Publishing, 2004*b*.
- TAGORE, Rabindranath: *Selected Poems*. Edición de Sukanta Chaudhuri. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2004*c*.
- TAGORE, Rabindranath: *The English Writings of Rabindranath Tagore. Volume One. Poems*. Edición de Sisir Kumar Das. Calcuta: Sahitya Akademi, 2004*d*.
- TAGORE, Rabindranath: *The English Writings of Rabindranath Tagore. Volume Two. Plays, Stories, Essays*. Edición de Sisir Kumar Das. Calcuta: Sahitya Akademi, 2004*e*.
- TAGORE, Rabindranath: *The English Writings of Rabindranath Tagore. Volume Three. A Miscellany*. Edición de Sisir Kumar Das. Calcuta: Sahitya Akademi, 2004*f*.

- TAGORE, Rabindranath: *The English Writings of Rabindranath Tagore. Volume Four. A Miscellany*. Edición de Sisir Kumar Das. Calcuta: Sahitya Akademi, 2004g.
- TAGORE, Rabindranath: *On Art & Aesthetics. A Selection of Lectures, Essays & Letters*. Edición de Prithwish Neogy. Calcuta: Subarnarekha, 2005.
- TAGORE, Rabindranath: *My Life in My Words*. Edición de Uma Das Gupta. Nueva Delhi: Penguin India (Viking), 2006.
- TAGORE, Rabindranath: *Purabi*. Traducción de Charu C. Chowdhuri. Calcuta: Seagull, 2007.
- TAGORE, Rabindranath: *Chitralipi*. Calcuta: Visva Bharati, 2008a.
- TAGORE, Rabindranath: *Some Poems and Songs*. Traducción de Kumud Ranjan Biswas. Calcuta: Kajari Biswas, 2008b.
- TAGORE, Rabindranath: *Últimos poemas*. Traducción de M. Antolín Rato. Madrid: Visor, 2008c.
- TAGORE, Rabindranath: *Sesher Kobita*. Traducción de Anindita Mukhopadhyay. Nueva Delhi: Rupa, 2009.
- TAGORE, Rabindranath: *I Won't Let You Go. Selected Poems*. Traducción de Ketaki Kushari Dyson. Nueva Delhi: Penguin, 2010.

## Bibliografía secundaria

ADORNO, Theodor W.: *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

ALEGRE, Alfonso: “Rabindranaz Tagor y los ‘Hados orientales’ de Juan Ramón Jiménez”. *Turia: Revista cultural*. Número 77-78, 2006, pp. 225-233.

ANAND, Mulk Raj: *The Volcano. Some Comments on the Development of Rabindranath Tagore’s Aesthetic Theories and Art Practice*. Bombay: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1967.

ANAND, Mulk Raj: “Tagore, Reconciler of East and West”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.63-73.

ARCHER, W.G.: *India and Modern Art*. Londres: George Allen & Unwin, 1959.

ARNALDO, Javier: “El movimiento romántico”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, pp.201-211.

ARONSON, Alex: *Rabindranath through Western Eyes*. Calcuta: RDDHI-India, 1978.

AYYUB, Abu Sayeed: “The Aesthetic Philosophy of Tagore”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.78-87.

AYYUB, Abu Sayeed: *Modernism and Tagore*. Traducción: Amitava Ray. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1995.



- BANDYOPADHYAY, Somendranath: “Expressionism and Rabindranath”. En *Rabindranath Tagore in Perspective. A Bunch of Essays*. Edición de Jagadindra Bhowmick. Calcuta: Visva-Bharati, 1989, pp.167-174.
- BHATTACHARYA, France: “Rabindranath Tagore’s First Ever Exhibition in Paris”. En *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011a, pp.26-29.
- BHATTACHARYA, Nilanjana: “Rabindranath Tagore y Victoria Ocampo: un Encuentro Trascendental”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011b, pp.309-327.
- BHUVANENDRAN, N.: *Interpretation of Indian Art*. Nueva Delhi: Heritage Publications, 1991.
- BISWAS, Santanu: “Rabindranath Tagore y el Pensamiento Freudiano”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011, pp.192-216.
- BOBES, María Carmen: “La semiología de la literatura”. En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.81-110.
- BOSE, Buddhadeva: “Rabindranath Tagore and Bengali Prose”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.102-113.

BOSE, Mandakranta: "Indian Modernity and Tagore's Dance". *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.1085-1094.

BOSE, Mihir: *Bollywood. A History*. Nueva Delhi: Roli Books, 2006.

BOU, Enric: "(En)claves de literatura y arte". *Ínsula*. Número 733-734. Enero-febrero 2008, pp.36-35.

BOZAL, Valeriano: "Orígenes de la estética moderna". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004a, pp.19-31.

BOZAL, Valeriano: "Arte contemporáneo y lenguaje". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 2*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004b, pp.15-25.

BRIHUEGA, Jaime: "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 2*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, pp.229-248.

CATELLI, Nora: "La *New Criticism*". En *Teoría de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.111-126.

CHAITANYA, Krishna: *A History of Indian Painting: The Modern Period*. Nueva Delhi: Abhinav Publications, 1994.

CHAKRABARTI, Jayanta; SIVA KUMAR, R.; KUMAR NAG, Arun: *The Santiniketan Murals*. Calcuta: Seagull Books, 1995.

CHANDA, Ipshita: "A Comparatist's Thoughts on Some Foundational Categories in the Literary Historiography of South Asian Literatures". En *Literature & Nationalist*

*Ideology*. Edición de Hans Herder. Nueva Delhi: Social Science Press, 2010, pp.99-125.

CHANG, Kim Hyun: "Tagore in Spanish". *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987, pp.11-24.

CHATTERJEE, Bhabatosh: *Rabindranath Tagore and Modern Sensibility*. Nueva Delhi: Oxford University Press, 1996.

CHATTERJI, Sunti Kumar: *Languages and Literatures of Modern India*. Calcuta: Bengal Publishers, 1963.

CHAWLA, Rupika: *Raja Ravi Varma: Life and Times in Colonial India*. Granta Corporation, 2009.

CHUNKAPURA, Jose: *The God of Rabindranath Tagore*. Calcuta: Visva-Bharati, 2008.

CIRLOT, Victoria: "L'estètica de la recepció". En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.155-168.

COLLIER, Peter; LETHBRIDGE, Robert (eds.): *Artistic Relation: Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Yale University Press, 1994.

COOMARASWAMY, Ananda: *Art and Swadeshi*. Madrás: Ganesh Press, 1911.

COOMARASWAMY, Ananda: *Buddha and the Gospel of Buddhism*. Bombay: Asia Publishing House, 1956a.

COOMARASWAMY, Ananda: *The Transformation of Nature in Art*. Nueva York: Dover, 1956b.

- COOMARASWAMY, Ananda: *The Dance of Siva: Essays on Indian Art and Culture*. Toronto: Courier Dover Publications, 1985.
- COOMARASWAMY, Ananda: *La danza de Siva*. Traducción de Eva Fernández del Campo. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- CORTÉS, Emilia: “La Recepción de Tagore en la Prensa Española”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011, pp.264-287.
- COTTER, Holland: “Art in Review; ‘The Promise of Modernism’ – Art in India, 1890-1947”. *The New York Times*, 17 de diciembre de 1999. Consultado por última vez en enero de 2012: <http://www.nytimes.com/1999/12/17/arts/art-in-review-the-promise-of-modernism-art-in-india-1890-1947.html>
- DAS GUPTA, Uma: “Tagore’s Ideas of Social Action and the Sriniketan Experiment of Rural Reconstruction, 1922-41”. *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.992-1004.
- DAS GUPTA, Uma: “Rabindranath Tagore. A Biographical Sketch”. En *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011, pp.12-19.
- DAS, Sisir Kumar: “Jimenez and Tagore”. *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987, pp.25-35.
- DAS, Sisir Kumar: *A History of Indian Literature. 500-1399. From the Courtly to the Popular*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 2005a.

- DAS, Sisir Kumar: *A History of Indian Literature. 1800-1910. Western Impact: Indian Response*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 2005b.
- DAS, Sisir Kumar: *A History of Indian Literature. Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 2005c.
- DATTA, Asit Kmar: *Aesthetics and The Poetic Image of Rabindranath Tagore*. Nueva Delhi: Abhijeet Publications, 2007.
- DE BRUIJN, Thomas: "A Discourse of Difference: 'Syncretism' as a Category in Indian Literary History". En *Literature & Nationalist Ideology*. Edición de Hans Harder. Nueva Delhi: Social Science Press, 2010, pp.282-304.
- DEY, B.; IRWIN, J.: *Jaimini Roy*. Calcuta: Indian Society of Oriental Art, 1944.
- DHARWADKER, Vinay; RAMANUJAN, A.K. (ed.): *The Oxford Anthology of Modern Indian Poetry*. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2002.
- DUTTA, Krishna; ROBINSON, Andrew (eds.): *Selected Letters of Rabindranath Tagore*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- DYSON, Ketaki Kushari: *In Your Blossoming Flower-Garden*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1988.
- EMBREE, Ainslie T.: *Sources of Indian Tradition, Volume One : From the Beginning to 1800*. (Nueva Delhi): Penguin Books India, 1992a.
- EMBREE, Ainslie T.: *Sources of Indian Tradition, Volume Two : Modern India and Pakistan*. (Nueva Delhi): Penguin Books India, 1992b.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: *Anish Kapoor*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2006.

- FLORA, Giuseppe: "Tagore and Italy: Facing History and Politics". *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.1026-1057.
- FRASER, Bashabi (ed.): *Bengal Partition Stories: An Unclosed Chapter*. Traducción de Sheila Sengupta [et al.]. Londres: Anthem Press, 2006.
- GANGULY, S.P.: "Book-Reviews". *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987a, pp.59-63.
- GANGULY, S.P.: "Tagore-Criticism in Spain". *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987b. p. 36-39.
- GANGULY, S.P.: *Tagore Translation in Spanish by the Jimenez Couple*. Conferencia inédita leída en el Central Institute of English and Foreign Languages. Hyderabad: 1990.
- GANGULY, S.P.: "Recordando a Tagore". *Diario 16*. 7 de agosto de 1991.
- GANGULY, S.P.: "Los 'colofones' líricos de Juan Ramón Jiménez a la obra de Tagore : una aproximación a la recepción y repercusión transcultural". En Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (10º : 1989 : Barcelona, Cataluña): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Publicadas por Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. Vol. 2, pp.1781-9.
- GANGULY, S.P.: "Tagore, el 'panal eterno' de Juan Ramón Jiménez". En *Tierras lejanas, voces cercanas. Estudios sobre el acercamiento Indo-Ibero-Americano*.

Edición de S.P. Ganguly. Nueva Delhi: Wiley Eastern / Indian Council for Cultural Relations, 1995, pp.279-291.

GANGULY, S.P.: “Dinámica Conflictual en la Recepción de Tagore en España”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011, pp.328-341.

GANGULY, S.P.; CHAKRAVARTY, Indranil (eds.): *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Bombay: Amaranta, 2011.

GARCÍA BERRIO, Antonio: “La concepció formalista del fet literari”. En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.19-30.

GARCÍA-JIMÉNEZ, Leoncio: “Rabindranath Tagore—A Man for Peace”. *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987, pp.3-7.

GHOSE, Aurobindo: *The Significance of Indian Art*. Bombay: Sri Aurobindo Circle, 1947.

GHOSE, Sisirkumar: *The Later Poems of Tagore*. Bombay: Asia Publishing House, 1961.

GOSH, Nityapriya; KUMAR, Ashoke (eds.): *Partition of Bengal: Significant Signposts, 1905-11*. Calcuta: Sahitya Samsad, 2005.

GUHA, Ramachandra: *India After Gandhi*. Nueva Delhi: Picador India, 2007.

- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- GUJRAL, Satish: *The World of Satish Gujral, In His Own Words*. [Nueva Delhi]: UBS Publishers Distributors, 1993.
- HARDER, Hans (ed.): *Literature & Nationalist Ideology*. Nueva Delhi: Social Science Press, 2010.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat: "Sistemas culturales y nuevo comparatismo". *Ínsula*. Número 733-734. Enero-febrero 2008, pp.27-28.
- JACOB, Preminda S.: "Between Modernism and Modernization: Locating Modernity in South Asian Art". *Art Journal*. Otoño de 1999, pp.48-57.
- JELNIKAR, Ana: "W.B. Yeats (Mis)Reading of Tagore: Interpreting an Alien Culture". *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.1005-1024.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Lírica de una atlántida*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- JOSHI, Umashankar: "Tagore's Poetic Vision". En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.140-144.
- JUDD, Denis: *The Lion and the Tiger. The Rise and Fall of the British Raj*. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2004.



KAILASH, Vajpeyi (ed.): *An Anthology of Modern Hindi Poetry*. Nueva Delhi: Rupa, 2000.

KAKAR, Sudhir: “El Loto y el Fango – El Subconsciente en las Pinturas de Tagore”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011, pp.170-191.

KALIDASA: *The Complete Works of Kalidasa. Volume One. Poems*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 2005.

KANTA RAY, Rajat: “Rabindra Chitravali: A Few Words”. En *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Volumen 1. Calcuta: Pratikshan, 2011.

KAPUR, Geeta: *Contemporary Indian Artists*. Nueva Delhi: Vikas, 1978.

KING, Bruce (ed.): *Modern Indian Poetry in English*. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2006.

KING, Catherine: *Views of Difference: Different Views of Art*. Yale University Press, 1999.

KOWSHIK, Dinkar: *Blossoms of Light. Some Reflections on Art in Santiniketan*. Calcuta: Visva-Bharati, 1980.

KRAMRISCH, Stella: “Form Elements in the Visual Work of Rabindranath Tagore”. En *Rabindranath Tagore. Collection of Essays*. Edición de Ratan Parimoo. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008, pp.13-16

KRIPALANI, Krishna: *Rabindranath Tagore –A Biography*. Nueva Delhi: UBSPD, 2008.

- LANDWEHR, Margarete: "Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality". *College Literature*. 29.3. Verano de 2002, pp.2-16.
- LANNOY, Richard: *The Speaking Tree – A Study of Indian Culture and Society*. Londres: Oxford University Press, 1974.
- LLOVET, Jordi (ed.): *Teoria de la literatura*. Barcelona: Columna, 1996.
- LOCHAN, Rajeev: "Engagement with Modernity. Paintings of Rabindranath Tagore in the NGMA". En *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011, pp.61-65.
- MAGO, Pran Nath: *Contemporary Art in India. A Perspective*. Nueva Delhi: National Book Trust, 2000.
- MAILLARD, Chantar; PUJOL, Òscar: *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, 2007.
- MAINER, José-Carlos: *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica, 2010.
- MAJUMDAR, Soumik Nandi. Entrevista personal. 29 de enero de 2010.
- MAJUMDAR, Soumik Nandi. Entrevista personal. 25 de julio de 2011.
- MALLIK, Sanjoy Kumar: "Rabindranath Tagore as a Painter". *India Perspectives*. Volumen 24, número 2. 2010, pp.27-37.
- MANJAPRA, Kris K.: "Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta". En *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011, p.34-40.

- MASCARÓ, Joan (trad.): *The Bhagavad Gita*. (Londres): Penguin Books, 1962.
- MCCLATCHY, J.D. (ed.): *Poets and Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-century Poets*. University of California Press, 1989.
- MITTER, Partha: “Tagore’s Generation Views His Art”. En *Rabindranath Tagore in Perspective. A Bunch of Essays*. Edición de Jagadindra Bhowmick. Calcuta: Visva-Bharati, 1989, pp.143-166.
- MITTER, Partha: *Indian Art*. Oxford University Press, 2001.
- MITTER, Partha: *The Triumph of Modernism*. Oxford University Press, 2007.
- MORALES, Agus: “El malson de Chandos : aproximació a la crisi acadèmica i professional del periodisme des de la crisi postmoderna de la paraula”. *Anàlisi*. Número 33, 2006, pp.220-222.
- MORALES PUGA, Agus: *Lo oriental hinduista en Juan Ramón Jiménez: convergencia y transmisión*. Tesina del Máster Oficial de Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- MUKHERJI, Benode Behari: “Art and Literature of Rabindranath”. *The Visvabharati Quarterly*. Volumen 48, numbers 1-4 (mayo 1982 – abril 1983), pp.222-234.
- MUKHOPADHYAY, Amulyadhan: *Studies in Rabindranath’s Prosody and Bengali prose-verse*. Calcuta: Universidad Rabindra Bharati, 1999.
- NANDI, S.K.: *Art and Aesthetics of Rabindranath Tagore*. Calcuta: The Asiatic Society, 1999.

NARAYANA SINGH, Udaya: “Tagore as Painter: Discovering new limits of language”. En *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Volumen 1. Calcuta: Pratikshan, 2011.

NEOGY, Prithwish: “Drawings and Paintings of Rabindranath Tagore”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.198-202.

NEOGY, Prithwish: “Drawings and Paintings of Rabindranath Tagore”. En *Rabindranath Tagore. Collection of Essays*. Edición de Ratan Parimoo. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008, pp.5-8.<sup>151</sup>

O’CONNELL, Joseph T.; O’CONNELL, Kathleen M.: “Introduction: Rabindranath Tagore as ‘Cultural Icon’”. *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.961-970.

OCAMPO, Victoria: “Tagore on the Banks of the River Plate”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.27-47.

OLLER, Dolors: “Lingüística i poética”. En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.31-46.

OSTERLING, Anders: “Tagore and the Nobel Prize”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.203-205.

PALAU DE NEMES, Graciela: “Tagore and Jimenez: Poetic Coincidences”. En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.187-197.

---

<sup>151</sup> Esta y la anterior referencia llevan el mismo título y los textos contienen párrafos idénticos, pero el último es una revisión y elimina e incluye algunas ideas.

- PANIKKAR, Shivaji K.: "Indigenism: An Inquiry into the Quest for 'Indianness' in Contemporary Indian Art". En *Indian Art: An Overview*. Edición de Gayatri Sinha. Nueva Delhi: Rupa, 2003, pp.113-126.
- PARIMOO, Ratan: *The paintings of the Three Tagores: Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study*. Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973.
- PARIMOO, Ratan (ed.): *Rabindranath Tagore. Collection of Essays*. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008.
- PAZ, José: "La Recepción de Tagore en España, Portugal y América Latina". En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay: Amaranta, 2011, pp.242-263.
- PAZ, Octavio: "Los manuscritos de Rabindranath Tagore". En *Excursiones / Incursiones: dominio extranjero*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp.377-380.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PODDAR, Arabinda: *Renaissance in Bengal: Search for Identity*. Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1977.
- POZUELO YVANCOS, José María: "La teoria de la deconstrucció". En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.169-188.
- POZUELO YVANCOS, José María: "Teoría y literatura comparada: ¿Crisis permanente?". *Ínsula*. Número 733-734. Enero-febrero 2008, pp.16-19.

- PRASAD, Devi: *Rabindranath Tagore. Philosophy of Education and Painting*. Nueva Delhi: National Book Trust India, 2007.
- PRAZ, Mario: *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007.
- PUROHIT, Vinayak: *Arts of Transitional India. Twentieth Century*. Volumen 2. Bombay: Popular Prakashan, 1988.
- RADICE, William: "Keys to the Kingdom: The Search for How Best to Understand and Perform the Songs of Tagore". *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008, pp.1095-1109.
- RADICE, William: "Tagore's Sense of Rhythm". En *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*. Edición de R. Siva Kumar. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011, pp.41-46.
- RAQUEJO, Tonia: "El romanticismo británico". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, pp.257-276.
- RAY, Anada Sankar: "Rabindranath, an Artist in Life". En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.217-224.
- RAY, Niharranjan: *An Artist in Life*. Trivandrum: Universidad de Kerala, 1967.
- ROBINSON, Andrew: *The Art of Rabindranath Tagore*. Londres: Andre Deutsch, 1989.
- SAGE, Michel: "Introduction: Literature and the Arts: A French Perspective on Visual Poetics, Language, and Artistic Representation". *College Literature*. 30.2. Primavera de 2003, pp.73-81.

- SARKAR, Sandip: "The Last Affair". En *Rabindranath Tagore. Collection of Essays*. Edición de Ratan Parimoo. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008, pp.117-120.
- SARKAR, Susobhan: *On the Bengal Renaissance*. Calcuta: Papyrus, 2002.
- SARRAMIA, Tomás: "Zenobia Camprubi—Hispanic Link of Rabindranath Tagore". *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies: Focus on Hispanic Response to Tagore*. Jawaharlal Nehru University, número 4, 1986-1987, pp.8-10.
- SEN, Amit: *Notes on the Bengal Renaissance*. Calcuta: National Book Agency, 1957.
- SEN, Taraknath: "Western Influence on the Poetry of Tagore". En *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992, pp.251-276.
- SHARMA, K.K.: *Rabindranath Tagore's Aesthetics*. Nueva Delhi: Abhinav Publications, 1988.
- SINGH, Baldev: *Tagore and the Romantic Ideology*. [Nueva Delhi]: Orient Longmans, 1963.
- SINGH, Iqbar: *Ram Mohun Roy: A Biographical Inquiry into the Making of Modern India*. Bombay: Asian Publishing House [sin año].
- SINHA, Gayatri (ed.): *Indian Art: An Overview*. Nueva Delhi: Rupa, 2003.
- SIVA KUMAR, R.: "Modern Indian Art: A Brief Overview". *Art Journal*. Otoño de 1999, pp.14-21.
- SIVA KUMAR, R.: "Santiniketan: A Community of Artists and Ideas". En *Indian Art: An Overview*. Edición de Gayatri Sinha. Nueva Delhi: Rupa, 2003, pp.67-80.

- SIVA KUMAR, R. (ed.): *My Pictures. A Collection of Paintings by Rabindranath Tagore*.  
Calcuta: Visva-Bharati, 2005.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Catálogo. Calcuta: Pratikshan, 2011a.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Volumen 1. Calcuta: Pratikshan, 2011b.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Volumen 2. Calcuta: Pratikshan, 2011c.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Volumen 3. Calcuta: Pratikshan, 2011d.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Volumen 4. Calcuta: Pratikshan, 2011e.
- SIVA KUMAR, R.: “Rabindranath as Painter”. *Artetc*. Volumen 3, número 11, julio de  
2011f, pp.14-18.
- SIVA KUMAR, R.: “Rabindranath Tagore como Pintor y Catalizador del Arte Indio  
Moderno”. En *Redescubriendo a Tagore. 150 aniversario del nacimiento del  
poeta indio*. Edición de Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty. Bombay:  
Amaranta, 2011g, pp.155-169.
- SIVA KUMAR, R. (ed.): *The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore*.  
Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011h.



- SOLANA, Guillermo: "Crítica y modernidad". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, pp.333-345.
- SRINIVASAN, K.S.: *The Ethos of Indian Literature*. Nueva Delhi: Chanakya Publications, 1985.
- STEINER, George: *Pasión intacta*. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2001.
- STUNKEL, Kenneth R.: "Rabindranath Tagore and the Aesthetics of Postmodernism". *International Journal of Politics, Culture and Society*. Volumen 17, número 2, invierno de 2003, pp.237-259.
- SUBRAMANYAN, K.G.: "Rabindranath Tagore and Modern Indian Art". En *Rabindranath Tagore in Perspective. A Bunch of Essays*. Edición de Jagadindra Bhowmick. Calcuta: Visva-Bharati, 1989, pp.127-143.
- SUBRAMANYAN, K.G.: *Moving Focus. Essays on Indian Art*. Calcuta: Seagull, 2006.
- SUBRAMANYAN, K.G.: "Tagore. The Poet-Painter and the West". En *Rabindranath Tagore. Collection of Essays*. Edición de Ratan Parimoo. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008, pp.17-25.
- SUNDARAM, Vivan; GEETA KAPUR, K.G.; SUBRAMANYAM, G.; SHEIKH, Gulam Mohammed (ed.): *Amirta Sher-Gil*. Nueva Delhi: Amirta Sher-Gil Exhibition Committee / Marg Publications, 1972.

TAGORE, Saranindranath: "Tagore's Conception of Cosmopolitanism: A Reconstruction". *University of Toronto Quarterly*. Volumen 77, número 4, otoño de 2008d, pp.1070-1083.

TÀPIES, Antoni; VALENTE, José Ángel: *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Rosa Cúbica, 2004.

THAYIL, Jeet (ed.): *60 Indian Poets*. Nueva Delhi: Penguin India, 2008.

*The Upanisads*. Traducción de F. Max Müller. Volumen 1. Nueva York: Dover Publications, 1962.

*The Upanisads*. Traducción de F. Max Müller. Volumen 2. Nueva York: Dover Publications, 1962.

THIEBAUT, Carlos: "La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, pp.377-393.

V.V.A.A.: *Seminar on Modernity and Contemporary Indian Literature*. Volumen 5. Editado por Niharranjan Ray. Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1968.

V.V.A.A.: *Speaking of Siva*. Edición y traducción de A.K Ramanujan. Nueva Delhi: Penguin, 1973.

V.V.A.A.: *Rabindranath and the British Press (1912-1941)*. Edición de Kalyan Kundu, Sakti Bhattacharya y Kalyan Sircar. Londres: The Tagore Centre, 1990.

VAN HECKE, Herman: "Rabindranath Tagore's Landscape Paintings". *Nandan. An Annual on Art and Aesthetics*. Revista editada por la Universidad Visva-Bharati. Volumen XIII, 1993, pp.34-43.

VIDAL, David: *El malson de Chandos : aproximació a la crisi acadèmica i professional del periodisme des de la crisi postmoderna de la paraula*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat Jaume I; Universitat de València; Universitat Pompeu Fabra, 2005. (Aldea Global : 17).

VILLANUEVA, Darío: "La literatura comparada". En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.189-210.

WILLIAMS, Louise Blakeney: "Overcoming the 'Contagion of Mimicry'. The Cosmopolitan Nationalism and Modernist History of Rabindranath Tagore and W.B. Yeats". *American Historical Review*. Febrero de 2007, pp.69-100.

WINTERNITZ, Moriz: *A History of Indian Literature*. Traducción de S. Ketkar. Calcuta: Universidad de Calcuta, 1968.

YVARS, José Francisco: "La teoria sociològica de l'art". En *Teoria de la literatura*. Edición de Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996, pp.127-154.

## Libros de Tagore en bengalí<sup>152</sup>

- Kavi-Kahini (1878). Poemas  
Bana-Phul (1880). Poemas  
Valmiki Pratibha (1881). Musical  
Bhagnahriday (1881). Obra dramática en verso  
Rudrachanda (1881). Obra dramática en verso  
Europe-Pravasir Patra (1881). Cartas  
Sandhya Sangit (1882). Poemas  
Kal-Mrigaya (1882). Musical  
Bau-Thakuranir Hat (1883). Novela  
Prabhat Sangit (1883). Poemas  
Vividha Prasanga (1883). Ensayos  
Chhabi o Gan (1884). Poemas  
Prakritir Pratisodh (1884). Obra dramática  
Nalini (1884). Obra dramática  
Saisav Sangit (1884). Poemas  
Bhanusimha Thakurer Padavali (1884). Canciones  
Alochana (1885). Ensayos  
Rabichchhaya (1885). Canciones  
Kadi o Komal (1886). Poemas  
Rajarshi (1887). Novela  
Chithipatra (1887). Ensayos  
Samalochana (1888). Ensayos  
Mayar Khela (1888). Musical  
Raja o Rani (1889). Obra dramática en verso

---

<sup>152</sup> Recogidos en *Rabindranath Tagore. A Centenary Volume 1861-1961*. Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1992. Esta selección omite panfletos y conferencias.

Visarjan (1890). Obra dramática en verso

Manasi (1890). Poemas

Europe-Yatrir Diary (Primera parte, 1891; segunda parte, 1893). Libro de viaje

Chitragada (1892). Obra dramática en verso

Goday Galad (1892). Comedia

Sonar Tari (1894). Poemas

Chhota Galpa (1894). Cuentos

Viday-Abhisap (1894). Obra dramática en verso

Vichitra Galpa (1894). Cuentos

Katha-Chatushtay (1894). Cuentos

Nadi (1896). Poemas

Chitra (1896). Poemas

Malini (1896). Obra dramática en verso

Chaitali (1896). Poemas

Vaikunther Khata (1897). Comedia

Panchabhut (1897). Ensayos

Kanika (1899). Poemas

Katha (1900). Poemas

Kahini (1900). Poemas

Kalpana (1900). Poemas

Kshanika (1900). Poemas

Naivedya (1901). Poemas

Chokher Bali (1903). Novela

Smaran (1903). Poemas

Sisu (1903). Poemas

Karmaphal (1903). Cuento

Atmasakti (1905). Ensayos

Baul (1905). Canciones

Bharatvarsha (1906). Ensayos

Kheya (1906). Poemas  
Naukadubi (1906). Novela  
Vichitra Prabandha (1907). Ensayos  
Charitrapuja (1907). Ensayos  
Prachin Sahitya (1907). Ensayos  
Lokasahitya (1907). Ensayos  
Sahitya (1907). Ensayos  
Adhunik Sahitya (1907). Ensayos  
Hasya-Kautuk (1907). Comedias  
Vyangakautuk (1907). Ensayos y comedias  
Prajapatir Nirbandha (1908). Novela  
Raja Praja (1908). Ensayos  
Samuha (1908). Ensayos  
Svades (1908). Ensayos  
Samaj (1908). Ensayos  
Saradotsav (1908). Obra dramática  
Siksha (1908). Ensayos  
Mukut (1908). Obra dramática  
Sabdatattva (1909). Ensayos  
Dharma (1909). Sermones  
Santiniketan, Partes I-XVII (1909-1916). Sermones  
Prayaschitta (1909). Obra dramática  
Vidyasagar-Charit (1909?). Ensayos  
Gora (1910). Novela  
Gitanjali (1910). Canciones y poemas  
Raja (1910). Obra dramática  
Dakghar (1912). Obra dramática  
Galpa Chariti (1912). Cuentos  
Jivansmriti (1912). Autobiografía

Chhinnapatra (1912). Cartas  
Achalayatan (1912). Obra dramática  
Utsarga (1914). Poemas  
Giti-Malya (1914). Canciones  
Gitali (1914). Canciones  
Phalguni (1916). Obra dramática  
Ghare Baire (1916). Novela  
Sanchay (1916). Ensayos  
Parichay (1916). Ensayos  
Balaka (1916). Poemas  
Chaturanga (1916). Novela  
Galpasaptak (1916). Cuentos  
Palataka (1916). Poemas  
Japan-Yatri (1919). Libro de viaje  
Payla Nambar (1920). Cuentos  
Muktadhara (1922). Obra dramática  
Lipika (1922). Poemas en prosa, alegorías y cuentos  
Sisu Bholanath (1922). Poemas  
Vasanta (1923). Musical  
Purabi<sup>153</sup> (1925). Poemas  
Grihapraves (1925). Obra dramática  
Pravahini (1925). Canciones  
Chirakumar Sabha (1926). Comedia  
Sodhbodh (1926). Comedia  
Natir Puja (1926). Obra dramática  
Raktakaravi (1926). Obra dramática  
Lekhan (1927). Epigramas (facsimil)  
Rituranga (1927). Musical

---

<sup>153</sup> Transcrito como *Puravi* en la fuente bibliográfica original.

Yatri (1929). Diario  
Yogayog (1929). Novela  
Sesher Kobita<sup>154</sup> (1929). Novela  
Tapati (1929). Obra dramática  
Mahua (1929). Poemas  
Bhanusimher Patravali (1930). Cartas  
Navin (1931). Musical  
Russiar Chithi (1931). Cartas  
Vanavani (1931). Poemas y canciones  
Sapmochan (1931). Musical  
Parisesh (1932). Poemas  
Kaler Yatra (1932). Obra dramática  
Punascha (1932). Poemas en prosa  
Dui Bon (1933). Novela  
Manusher Dharma (1933). Conferencias  
Vichitrita (1933). Poemas  
Chandalika (1933). Obra dramática  
Taser Des (1933). Obra dramática  
Bansari (1933). Obra dramática  
Bharatpathik Rammohan Roy (1933). Ensayos y conferencias  
Malancha (1934). Novela  
Sravan-Gatha (1934). Musical  
Char Adhyay (1934). Novela  
Sesh Saptak (1935). Poemas en prosa  
Sur o Sangati (1935). Cartas  
Vithika (1935). Poemas  
Nriyanatya Chitragada (1936). Obra dramática  
Patraput (1936). Poemas en prosa

---

<sup>154</sup> Transcrito como *Sesher Kavita* en el original.



Chhanda (1936). Ensayos  
Japane-Prasye (1936). Libro de viaje  
Syamali (1936). Poemas en prosa  
Sahityer Pathe (1936). Ensayos  
Praktani (1936). Conferencias  
Khapchhada (1937). Rimas  
Kalantar (1937). Ensayos  
Sey (1937). Cuentos  
Chhadar Chhabi (1937). Poemas  
Visva-Parichay (1937). Ensayos  
Prantik (1938). Poemas  
Chandalika Nrityanatya (1938). Obra dramática  
Pathe o Pather Prante (1938). Cartas  
Senjuti (1938). Poemas  
Banglabhasha Parichay (1938). Ensayos  
Prahasini (1939). Poemas  
Akaspradip<sup>155</sup> (1939). Poemas  
Syama (1939). Obra dramática  
Pather Sanchay (1939). Ensayos y cartas  
Nabajatak<sup>156</sup> (1940). Poemas  
Sanai (1940). Poemas  
Chhelebelá (1940). Autobiografía  
Tin Sangi (1940). Cuentos  
Rogsayay<sup>157</sup> (1940). Poemas  
Arogya (1941). Poemas  
Janmadine (1941). Poemas

---

<sup>155</sup> Transcrito como *Akas-Pradip* en el original.

<sup>156</sup> Transcrito como *Navajatak* en el original.

<sup>157</sup> Transcrito como *Rogasayyay* en el original.

Galpasalpa (1941). Cuentos y poemas  
Sabhyatar Samkat (1941). Conferencia  
Asramer Rup o Vikas (1941). Ensayos

### **Póstumos**

Chadda (1941). Poemas  
Sesh Lekha (1941). Poemas  
Smriti (1941). Cartas  
Chithipatra I (1942). Cartas  
Chithipatra II (1942). Cartas  
Chithipatra III (1942). Cartas  
Atmaparichay (1943). Ensayos  
Sahityer Svarup (1943). Ensayos  
Chithipatra IV (1943). Cartas  
Sphulinga (1945). Poemas  
Chithipatra V (1945). Cartas  
Mahatma Gandhi (1948). Conferencias y ensayos  
Muktir Upay (1948). Comedia  
Visvabharati (1951). Conferencias  
Baikali (1951). Canciones y poemas  
Samavayaniti (1954). Ensayos  
Chitravichitra (1954). Poemas  
Itihas (1955). Ensayos  
Buddhadeva (1956). Ensayos y poemas  
Chithipatra VI (1957). Cartas  
Khrishta (1959). Ensayos y poemas  
Chithipatra VII (1960). Cartas  
Chhinnapatravali (1960). Cartas

## Obras reunidas

Kavya Granthavali (Satyaprasad Gangopadhyaya, 1896). Colección de poemas, traducciones, canciones y obras dramáticas

Kavya-Grantha, 9 volúmenes (Majumdar Library, 1903-4). Editado por Mohitchandra Sen. Poemas, canciones y obras dramáticas en verso.

Rabindra Granthavali (Hitavadi, 1904). Canciones, cuentos, novelas, obras dramáticas y ensayos.

Gadya-Granthavali, 16 volúmenes (1907-9). Ensayos, retratos, comedias y una novela.

Rabindra-Rachanavali, 26 volúmenes (Visva-Bharati, 1939-48). 26 volúmenes. Todos los trabajos en prosa y verso del autor publicados en vida, además de dos póstumos.

Rabindra-Rachanavali Achalita Sangraha, 2 volúmenes (Visva-Bharati, 1940-1). Escritos primerizos y libros de texto.

Galpaguchha (Visva-Bharati, 1960). Cuentos

Gitobitan<sup>158</sup> (Visva-Bharati, 1960). Canciones y musicales.

Ritu-Utsav (1926). Obras dramáticas

Patradhara (1938). Cartas.

## Antologías

Svades (1905). Poemas patrióticos y canciones

Chayanika (1909). Poemas y canciones

Samkalan (1925). No ficción.

Sanchayita (1931). Poemas, canciones y obras dramáticas en verso.

Vichitra (1961). Todos los géneros, publicado con motivo del centenario de su nacimiento.

---

<sup>158</sup> Transcrito como *Gitavitan* en el original.

## Libros de Tagore en inglés<sup>159</sup>

- Gitanjali (Song Offerings). Londres: The India Society, 1912. Poemas. Traducciones en prosa de algunos de sus libros en bengalí, como *Gitanjali*, *Naivedya*, *Kheya* o *Gitimalya*. Fue traducido al español como Ofrenda lírica.<sup>160</sup>
- Glimpses of Bengal Life. Madrás: G.A. Natesan, 1914. Cuentos.
- The Gardener. Londres: Macmillan, 1913. Poemas. Traducciones en prosa de libros bengalíes como *Kshanika*, *Kalpana*, *Sonar Tari*, etcétera. Traducido al español como *El jardinero*.
- Sadhana. Londres: Macmillan, 1913. Ensayos y conferencias. En castellano, *El sentido de la vida*.
- The Crescent Moon. Londres: Macmillan, 1913. Poemas para niños, la mayoría del libro en bengalí *Sisu*. En español fue traducido como *La luna nueva*.
- Chitra. Londres: The India Society, 1913. Obra dramática. Traducción de *Chitrangada*. En español se publicó con el mismo título que en inglés.
- The King of the Dark Chamber. Londres: Macmillan, 1914. Obra dramática. Traducción del libro bengalí *Raja* a cargo de K.C. Sen. En español, *El rey del salón oscuro*.
- The Post Office. Churchtown, Dundrum, County Dublin: The Cuala Press, 1914. Obra dramática. Traducción de *Dakghar* a cargo de Devabrata Mukhopadhyaya. En castellano, *El cartero del rey*.<sup>161</sup>
- Fruit-Gathering. Londres: Macmillan, 1916. Poemas. Traducciones de poemas de *Gitimalya*, *Gitali* y *Balaka*, entre otros libros. *La cosecha* en español.
- Hungry Stones and Other Stories. Londres: Macmillan, 1916. Traducidos por varios autores. En español, *Las piedras hambrientas y otros cuentos*.
- Stray Birds. Nueva York: Macmillan, 1916. Aforismos. Traducidos por varios autores. En castellano, *Pájaros perdidos*.

---

<sup>159</sup> Lista extraída de la misma fuente. Incluye solo las primeras ediciones de los libros que se publicaron con Tagore en vida. Para consultar antologías, véase la bibliografía primaria. La traducción es de Tagore salvo que se indique lo contrario o si el libro fue originalmente escrito en inglés, como en el caso de algunas conferencias y ensayos.

<sup>160</sup> En esta lista incluimos un título de las traducciones al español que se hicieron a partir de las versiones inglesas. Escogemos de forma preferente las propuestas de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. En la bibliografía primaria se puede encontrar la referencia bibliográfica concreta de los libros más destacados. Para una bibliografía completa de obras publicadas en español, catalán, portugués y gallego, véase la elaborada por José Paz (en Ganguly-Chakravarty, 2011:368-375).

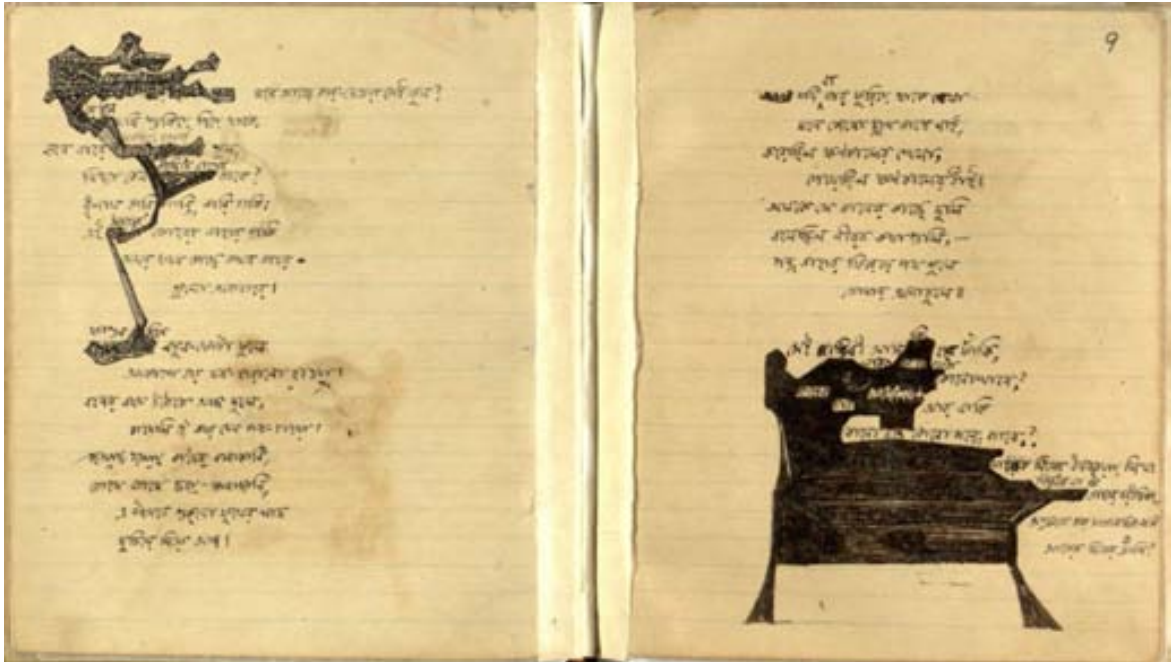
<sup>161</sup> Esta obra fue traducida directamente del bengalí al catalán por Subhro Bandyopadhyay y el autor de esta tesis para el guion de una película de dibujos animados.

- My Reminiscences. Londres: Macmillan, 1917. Autobiografía. Traducida del libro bengalí *Jivansmriti* por Surendranath Tagore. En español, *Mis recuerdos* (traducción de Isabel García López).
- Sacrifice and Other Plays. Londres: Macmillan, 1917. Traducido como *Sacrificio* en español. Incluye *Sanyasi (El asceta)*, *Malini*, que conservó el título original y *Raja o Rani (El rey y la reina)*.
- The Cycle of Spring. Londres: Macmillan, 1917. Obra dramática. Traducción de *Phalguni* a cargo de varios autores pero revisada por Tagore. En castellano, *El ciclo de la primavera*.
- Nationalism. Londres: Macmillan, 1917. Ensayos. *Nacionalismo* en español.
- Personality. Londres: Macmillan, 1917. Conferencias pronunciadas en Estados Unidos.
- Lover's Gift and Crossing. Londres: Macmillan, 1918. Poemas y canciones. Traducciones de los libros *Balaka*, *Kshanika* y *Kheya*, entre otros. En español, *Regalo de amante y Tránsito*.
- Mashi and Other Stories. Londres: Macmillan, 1918. Traducido por varios autores. *Mashi y otros cuentos* en español.
- The Parrot's Training. Calcuta: Thacker, Spink & Co., 1918. Traducción de una sátira del libro *Lipika*. En español, fundido con *Santiniketan*, se titula *La escuela del papagayo y alocuciones en Shanti Niketan* (traducción de Noto Soreoto y Guillermo Gossé).
- The Home and the World. Londres: Macmillan, 1919. Novela. Traducción de *Ghare Baire*. En español, *La casa y el mundo*.
- Greater India. Madrás: S. Ganesan, 1921. Ensayos.
- The Wreck. Londres: Macmillan, 1921. Novela cuyo original bengalí es *Naukadubi*. En español juanramoniano, *El naufragio*.
- Glimpses of Bengal. Londres: Macmillan, 1921. Cartas traducidas por Surendranath Tagore. En español, *Entrevisiones de Bengala*.
- The Fugitive. Londres: Macmillan, 1921. Poemas y canciones. Incluye traducciones de *Manasi*, *Sonar Tari*, *Gitimalya*, etcétera. En español juanramoniano, *La fujitiva*.
- Thought Relics. Nueva York: Macmillan, 1921.
- Creative Unity. Londres: Macmillan, 1922. Ensayos y cartas.
- Letters from Abroad. Madrás: S. Ganesan, 1924. Cartas.
- Gora. Londres: Macmillan, 1924. Novela traducida por W.W. Pearson. Mismo título original en las versiones españolas.
- The Curse at Farewell. Londres: G. Harrap, 1924. Obra dramática traducida por Edward Thompson del libro bengalí *Viday-Abhisap*.

- The Augustan Book of Modern Poetry: Rabindranath Tagore. London: Ernest Benn, 1925. Traducción de 21 poemas y 12 epigramas a cargo de Edward Thompson.
- Red Oleanders. Londres: Macmillan, 1925. Obra dramática cuyo original es *Raktakaravi*.
- Broken Ties and Other Stories. Londres: Macmillan, 1925. Cuentos de diferentes libros.
- Fireflies. Nueva York: Macmillan, 1928. Epigramas.
- Letters to a Friend. Londres: Allen & Unwin, 1928. Cartas a C.F. Andrews. En español, *Cartas a un amigo*.
- Fifteen Poems of Rabindranath Tagore. Bombay: K.C. Sen (traductor), 1928. Traducción de quince poemas de *Balaka*.
- Sheaves. Allahabad: Indian Press, 1929. Poemas y canciones traducidas por Nagendranath Gupta.
- The Child. Londres: George Allen & Unwin, 1931. Poema de *Punascha*.
- The Religion of Man. Londres: George Allen & Unwin, 1931. Ensayo. En español, *La religión del hombre*.
- The Golden Boat. Londres: Allen & Unwin, 1932. Poemas de *Lipika* traducidos por Bhabani Bhattacharya.
- Mahatmaji and the Depressed Humanity. Calcuta: Visva-Bharati: 1932. Conferencias.
- Man. Waltair: Universidad de Andhra, 1937. Conferencias
- My Boyhood Days. Santiniketan: Visva-Bharati, 1940. Autobiografía. Traducido del original *Chhelebel* por Marjorie Sykes.
- Crisis in Civilization. Santiniketan: Visva-Bharati, 1941. Conferencia.

# Apéndice

## A) Manuscritos: los borrones de Tagore



1. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 8 y 9 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Parte del poema *Bismaran*.

Una de las fabulaciones monstruosas de Rabindranath emerge de la parte inferior del manuscrito. Su lomo escombra el final del poema. Algunas de las letras sirven como dientes y nariz improvisados del animal.



2. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 22 y 23 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Tinta sobre papel.

Este es un buen ejemplo de cómo el estilo ornamental del *art nouveau* confluye con las creaciones tagoreanas. No es posible identificar el dibujo con un referente animal concreto pero los picos y la ligereza de las formas sugiere la representación de al menos un ave. El dibujo se superpone al poema, que de nuevo respira entre la materia de la criatura.





3. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 36 y 37 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Parte del poema *Jhod*. Tinta y pintura al pastel sobre papel.

Una marea de color rojo amenaza con inundar el manuscrito. La criatura zoomórfica, de nuevo un ave fantástica, tiene los contornos mucho más definidos que en páginas anteriores. La palabra está cada vez más subordinada a la composición. La pintura está conquistando a la poesía.



4. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 48 y 49 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Tinta sobre papel.

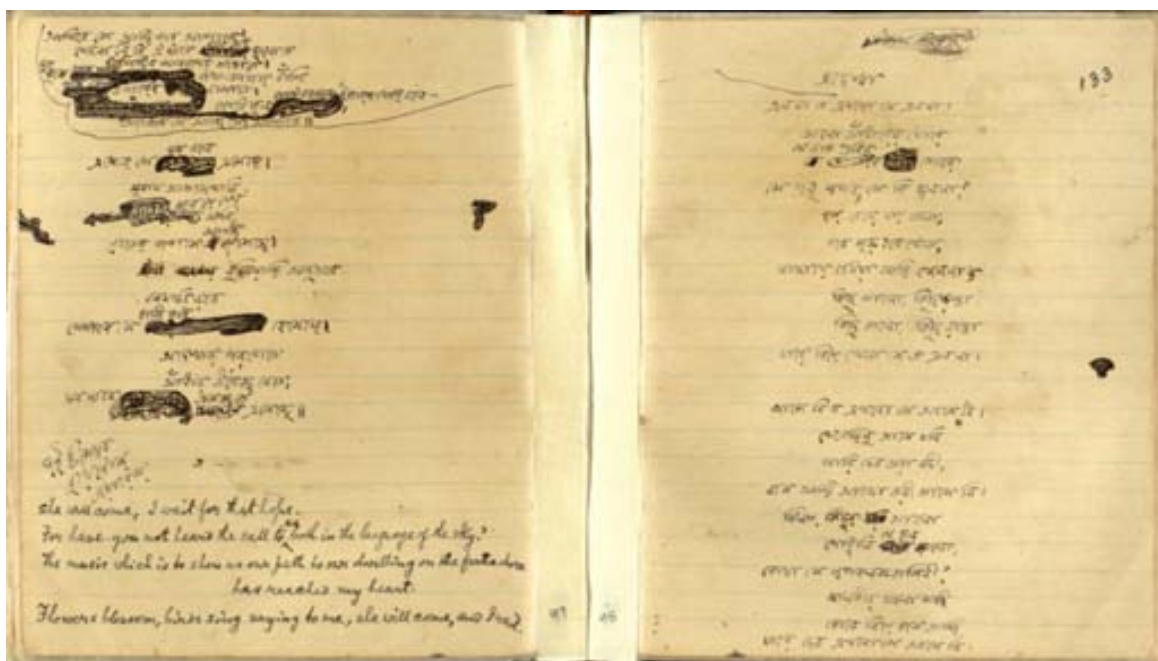
A medida que avanza el manuscrito, los primeros ensayos dan paso a composiciones mucho más meditadas, como esta. Aquí no hay tanto una voluntad de dibujar sobre el poema como de reunir imagen y palabra para un propósito común. Las bestias tienen una gestualidad cada vez mejor definida.



5. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 92 y 93 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Una parte del poema *Sheet*. Tinta y pintura al pastel sobre papel.

Después de alternar el uso del color y una composición equilibrada, Tagore usa ambos recursos para dar un ritmo autónomo a este manuscrito. Es ya evidente que el arte se está independizando de la escritura.



6. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 132 y 133 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Tinta sobre papel.

Esta es una de las páginas que, aunque emborrascada por la tinta, no presenta dibujos que secuestren a la poesía. Se advierte claramente que las correcciones son el origen de su fiebre plástica.





7. Rabindranath Tagore. Sin título.

Páginas 144 y 145 del manuscrito de *Purabi* (1924). Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati). Tinta y pintura al pastel sobre papel.

A Tagore no le importaba que la tinta u otros materiales se impregnaran en otras páginas. Esta inadvertida serigrafía casa muy bien con sus experimentos gráficos y sus correcciones.

## B) Pinturas: los papeles de Rabindranath



8. Rabindranath Tagore. *Sin título*, circa 1929-30.

Acuarela y tinta sobre papel. 63 x 49 cm. Sin firma.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan (Universidad de Visva-Bharati).

Las aves son uno de los símbolos más importantes en la obra de Tagore. Su facultad de volar nos habla de la libertad pero Rabindranath insiste en la opacidad de sus sentimientos y su rebelde autonomía emocional. La cabeza de este ave –probablemente un *ibis*, común en el paisaje bengalí– resplandece. La calurosa corona muda en un enigmático fondo azulado. La pintura al temple favorece la iridiscencia del papel y le resta densidad. Unas delgadas líneas de colores mutantes subrayan la gracilidad del animal.



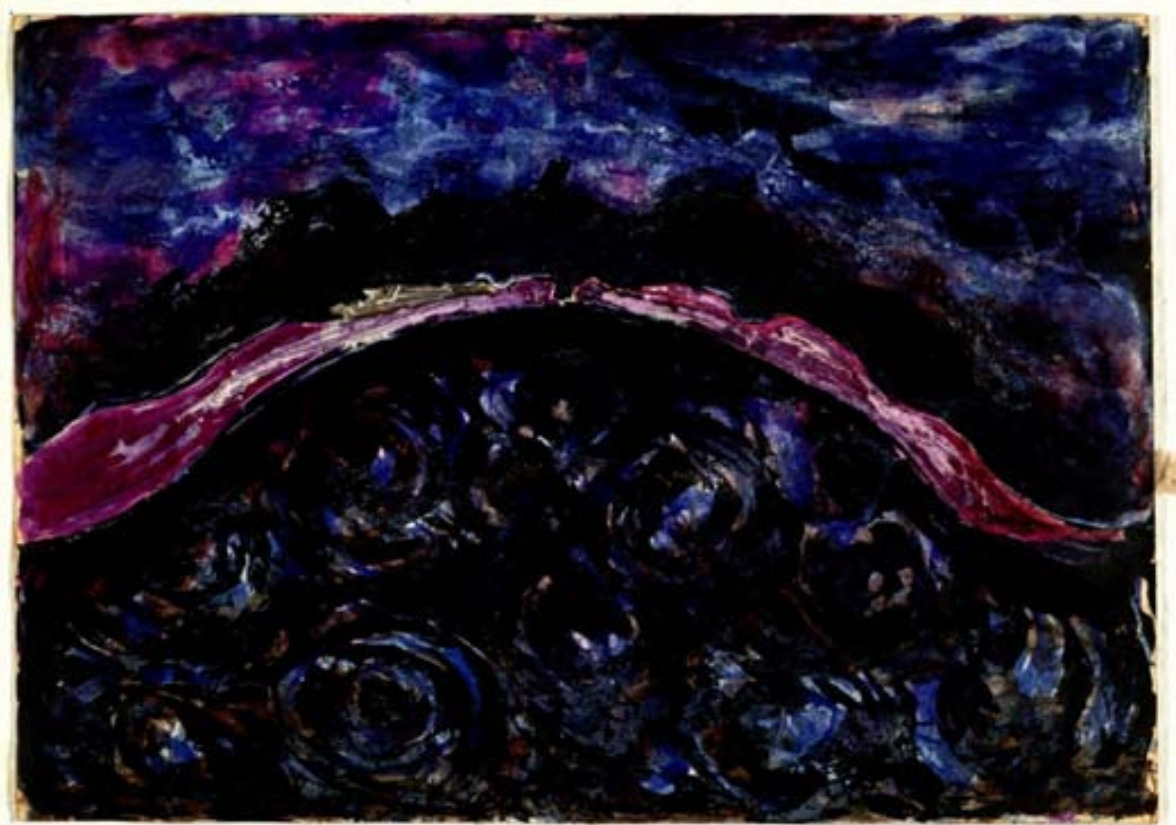
9. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1935-36.

Tinta y acuarela sobre papel. 56,5 x 40,5. Sin firma.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan.

Las transparencias del velo sugieren un misterio aún más hondo que el de los ojos de esta mujer. El rojo de la tela se repite a su espalda como si fuera su pensamiento. En el fondo, los choques de los campos de color producen una extraordinaria tensión, que nos habla de la torrencial energía psíquica de la pintura de Tagore.





10. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1935-36.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan.

Tinta y acuarela sobre papel. 25 x 34,5 cm. Sin firma.

Dos figuras alargadas dan ritmo a la composición. No es posible determinar el objeto al que representan pero parecen un hombre y una mujer que se unen en el centro de la pintura. A su alrededor, una tormenta de masas de color azules y violetas enmarcan la escena. El papel consigue una atmósfera emotiva muy lograda con escasa variedad cromática. Los círculos de color inferiores sirven de contrapeso visual a las nubes, tan escurridizas y maleables como las figuras.





11. Rabindranath Tagore. Sin título, 4-11-1935.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan.

Tinta y acuarela sobre papel. 35 x 25 cm. Firmado en bengalí como Rabindra.

La vibración cromática fomenta la ilusión de movimiento de esta amalgama abstracta de peces. Las enérgicas manchas de amarillo citan *avant la lettre* a Pollock y al *action painting*. La acuarela consigue una poco común sensación de densidad pictórica para este medio. El contorno azul de las criaturas instaaura un ritmo general a esta fantasía expresionista tagoreana.



12. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1936-37.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan.

Tinta y acuarela sobre contrachapado. 26 x 19 cm. Sin firma. En el reverso se halla escrita la frase en bengalí “*Swapna hatat uthla rate pran paye*”.

Pocas veces Tagore apostó por otro soporte que no fuera el papel. De entre ellos, el contrachapado era uno de sus predilectos. Humanos, animales y criaturas fantásticas del marrón pálido del tablado parecen emerger de un líquido dorado y denso expulsado por el sol. Una campana preside la locura colectiva. Pese a la inquietante simbología psíquica de los insectos y la ferocidad de algunas bestias, no se prevé una tragedia porque las figuras no guardan ninguna relación entre ellas. La angustia es general.



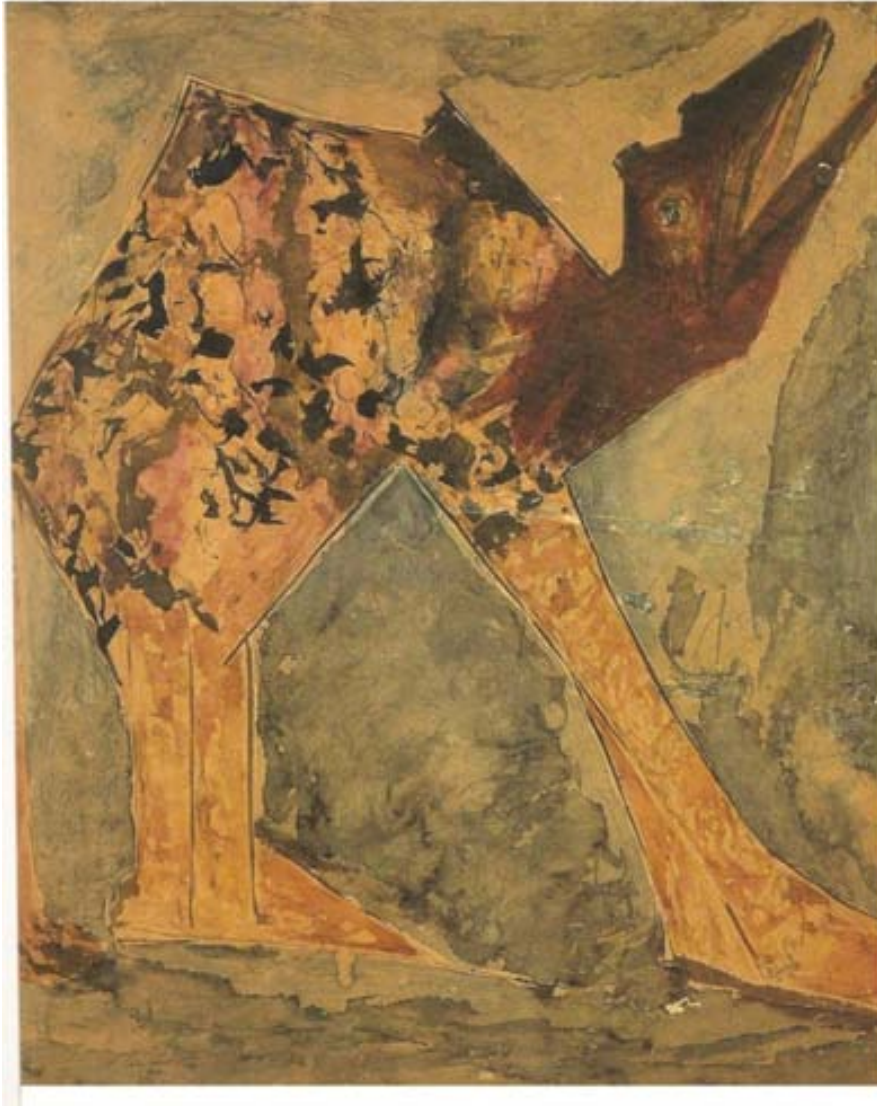
13. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1933-34.

Imagen cedida por Rabindra Bhavan.

Lápices, tinta y acuarela sobre papel. 20,4 x 12,6 cm. Sin firma.

El enérgico pincel y los trazos despreocupados dan al perro una extraña vivacidad, pese a su pose expectante. Los tonos terrosos del animal y del fondo se restriegan con el contorno negro. Aunque no hay pruebas biográficas de que fuera un gran amante de los perros, Tagore sí que dejó algunos escritos en los que habló de la ternura que le suscitaban los más desvalidos, tema que se adivina en este papel.



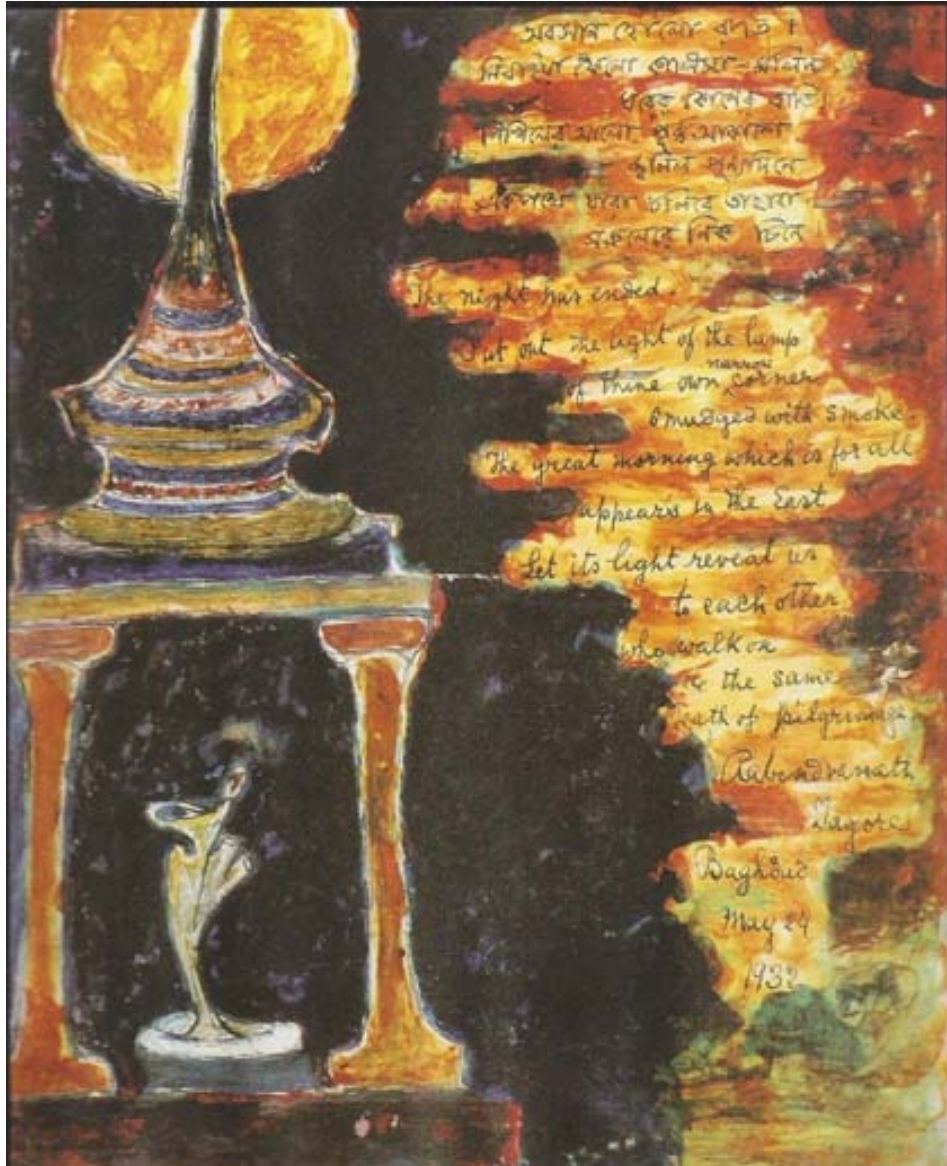


14. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1929-30.

Rabindra Bhavan. Imagen reproducida en Tagore (2008a:21).

Tinta sobre papel. 62 x 50 cm. Firmado como "Sri Rabindra".

Este dinosaurio fantástico es una buena muestra de la colaboración entre la fascinación por el primitivismo y la desbordante energía onírica de Tagore a finales del decenio de 1930, una de sus épocas más productivas. Manchas de negro, verde, rosado y ocre se revuelven en el interior de la criatura, como queriendo revelar algo de su agitada vida interior. Una capa de rojo oscuro cubre la esforzada cabeza del animal, muy diferenciada del resto del cuerpo. Los contornos, en los que el trabajo de la pluma es evidente, son angulares y esquemáticos.



15. Rabindranath Tagore. Sin título. Bagdad, 24 de mayo de 1932.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Parimoo (2008:101).

Tinta y acuarela sobre papel. 25 x 20 cm. Ilustración para el poema *Abashan Holo Rati* o, en inglés, *The Night has Ended*.

Uno de los raros ejemplos en los que usó el lenguaje visual y el poético de forma combinada y explícita, al margen de los manuscritos. El sol arroja un manto dorado sobre un poema en inglés, principal fuente de luz de un paisaje enigmático y frío.



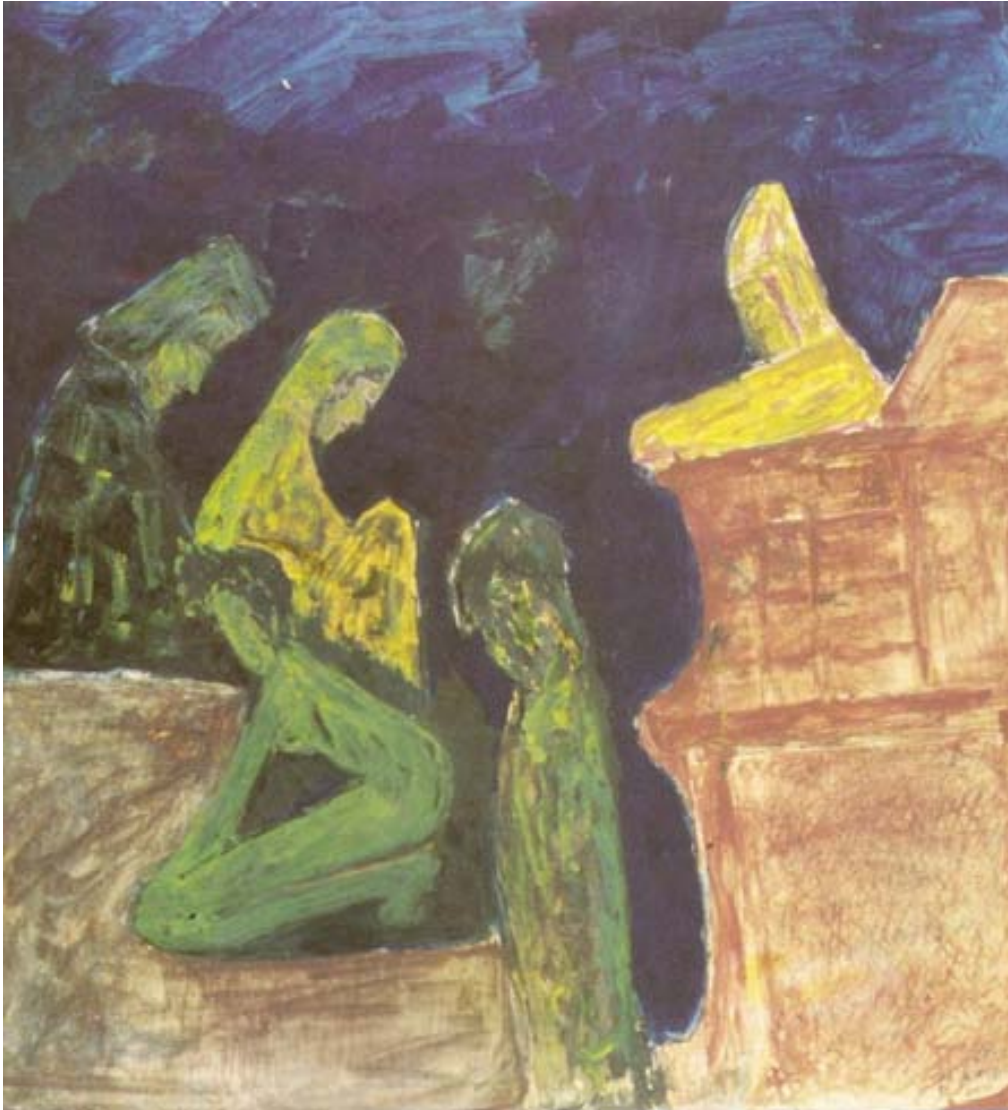
16. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1929-30.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Siva Kumar (2005:29).

Tinta y pintura al pastel sobre papel. 40 x 38,4 cm.

Esta pintura se incluyó en la célebre exposición de París en 1930. Es una de las llamadas obras dramáticas de Tagore. La composición es impecable y equilibrada gracias a las dos cabezas, situadas a diferente altura. Las figuras dramáticas, como aves, se observan sobre un fondo oscuro. La obra hace gala de una extraña tensión emocional.





17. Rabindranath Tagore. Sin título, 12 de noviembre de 1934.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Siva Kumar (2005:25).

Tinta y acuarela sobre papel, con un barniz transparente. 56 x 54,7 cm.

Otra obra dramática de Tagore, más madura que 16. Llama la atención la composición de grupo, responsable del ritmo lento del papel. La figura de la derecha tiene autoridad sobre el resto: parece una especie de magistrado de un mundo desconocido. Dos personas se inclinan hacia ella y otras dos dan la espalda, como avergonzadas. Los colores cítricos discurren sobre la vida interior de las figuras. El cielo es denso y amenazador.



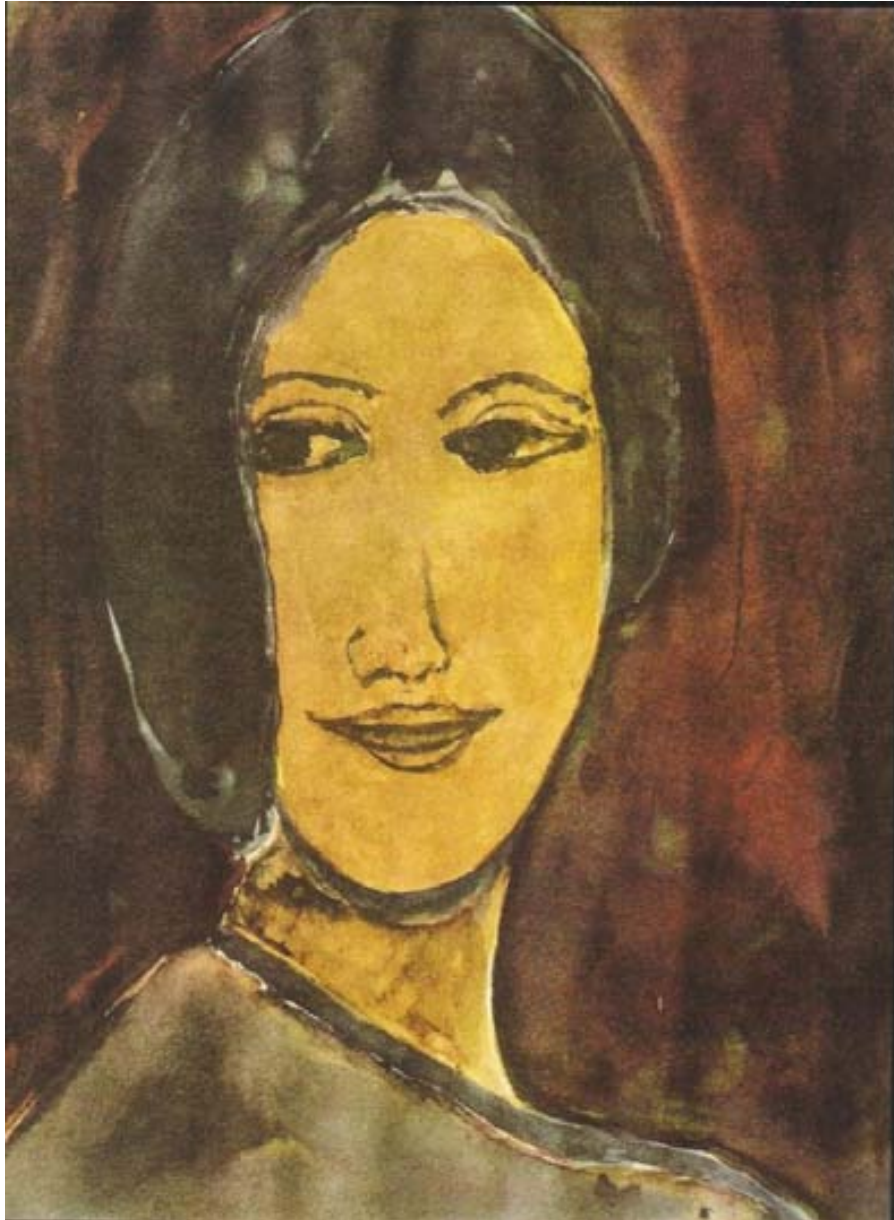
18. Rabindranath Tagore. Sin título, 1935-36.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Parimoo (2008:98).

Tinta y acuarela sobre papel. 36 x 31,4 cm.

Si hay algún género tagoreano en el que se olfatea el impresionismo, ese es el paisaje. Unos árboles oscuros encuadran, en primer plano, la pintura, un recurso común de Rabindranath. El río toma un color verde terroso, como mutado por el bosque. El fondo resplandeciente apenas deja protagonismo a un grupo de árboles esquemáticos. No encontramos ningún disco dorado; Tagore reflexiona sobre una luz cósmica que no tiene una fuente visible.



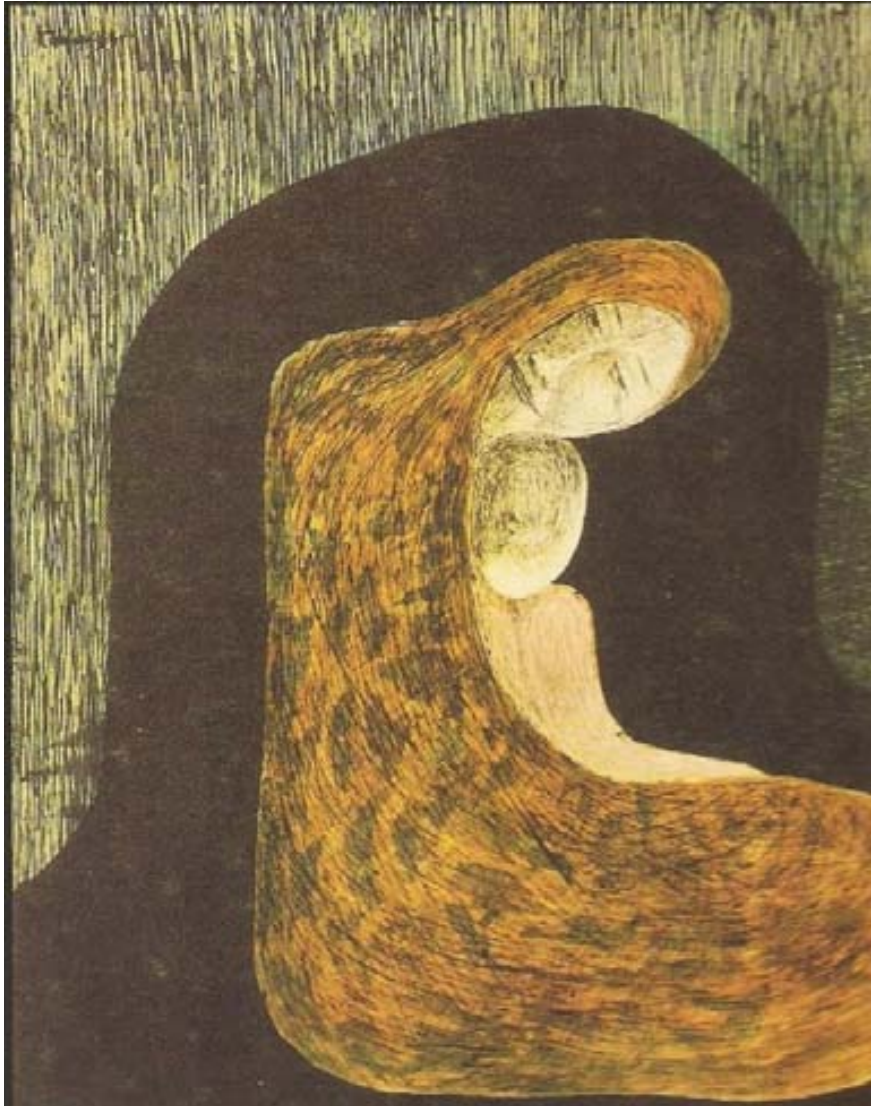


19. Rabindranath Tagore. Sin título, 1931-2.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Parimoo (2008:74).

Tinta y acuarela sobre papel. 28 x 21,7 cm.

Los “ojos de vaca” que pintaba Rabindranath mudan aquí en una mirada más vivaz y coqueta, aunque retiene la melancolía tagoreana. La nariz y los labios están bien perfilados; la forma de la cara es ovalada. Los contornos del retrato están muy señalados y dividen de forma severa las masas de color. El fondo mercurial sugiere la comunión de la mujer con la naturaleza.



20. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1930.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Parimoo (2008:80).

Tinta sobre papel. 64,2 x 50,6 cm. Firmado “Rabindranath Tagore” en alfabeto latino.

El clásico motivo de la madre con un niño en brazos no es habitual en Tagore; lo cual no impide que esta pintura sea una de las más reproducidas. La obra fue incluida en una exposición de 1932 en Calcuta. No vemos la cara del niño pero sabemos que está protegido por su madre, informe y terrosa sombra abstracta. Llama la atención el relleno rayado de su sari y del fondo. Rabindranath recurre a esta técnica en varias ocasiones, tanto con tinta como lápices de colores, sobre todo en los dibujos de sus últimos años, cuando se halla demasiado débil para pintar.



21. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1931.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Siva Kumar (2011d:317).

Tinta sobre papel. 28,3 x 21,2 cm.

Hemos visto una composición similar en la pintura 16. La tensión en este papel es aún más palpable. Las dos figuras dramáticas encarnan líneas perpendiculares, perfectamente señaladas por la nariz de ambos. La temperatura dramática del papel aumenta con la piel rosada de ella. Su grácil cuello, que parece citar a pájaros de otras obras tagoreanas, da una gran elasticidad a la escena. La obra fue expuesta en Calcuta en 1932.





22. Rabindranath Tagore. Sin título, 1929-30.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Siva Kumar (2011b:219).

Tinta sobre papel. 33,7 x 42,3 cm.

Una de las pinturas más destacadas de la exposición de París en 1930. El papel es un buen ejemplo de la obra plástica temprana de Tagore, dominada por las formas geométricas. Incluso las figuras en la puerta del templo están dibujadas con rigurosa línea recta. Los contornos del oscuro templo resplandecen, como si su monumentalidad emanara luz a través de las rendijas. Este ensayo abstracto-constructivista está muy lejos del expresionismo oriental al que luego daría rienda suelta.



23. Rabindranath Tagore. Sin título, circa 1929.

Rabindra Bhavan. Reproducido en Parimoo (2008:40).

Tinta sobre papel. 22,8 x 17,9 cm. Firmado "Rabindra" en bengalí

Una máscara flotante nos mira directamente a los ojos. Las amplias fosas nasales no dejan dudas sobre su africanidad. La cara y la gestualidad sustituyen al cuerpo, que está amputado. En papeles como este se puede observar la inclinación de Tagore por el primitivismo de diferentes orígenes y por la potencia signíca de las máscaras.

### C) Otros artistas



24. Escultura al aire libre de Ramkinkar Baij en la escuela de arte de la Universidad de Visva-Bharati. Fotografía propia.

El arte público es una de las herencias más visibles de la ideología artística tagoreana. Ramkinkar Baij, en su línea directa de influencia, se atrevió con materiales inusuales como el cemento. Fascinado por la vida de la tribu santal, de la que se hace eco en esta escultura, Baij se lanzó a un expresionismo barroco que aún hoy cualquier persona puede admirar durante un paseo en la Universidad de Visva-Bharati.





25. Mural de Benode Behari Mukherji en la escuela de arte de la Universidad de Visva-Bharati. Fotografía propia.

Los murales son uno de los géneros predilectos de las generaciones de artistas que llegaron tras Nandalal Bose, en continuo contacto intelectual con Tagore. Mukherji fue uno de los más originales. Este mural con relieves fue pintado por sus ayudantes cuando ya estaba ciego, algo que no impidió que él mismo escogiera los colores y la composición. Se trata de una propuesta abiertamente modernista pero que retiene el sabor indio.

## **D) Poemas**

### 26. Poema número 7 del libro *Rogsayay*

En el centro de la noche profunda

tu viva aparición

alumbra mi mirada moribunda.

Tengo la certidumbre

de que las innumerables estrellas

y algunos planetas

asumen mi responsabilidad

eterna de vivir.

Pero intuyo que te vas a ir

y me asalta la profundidad

silenciosa del mundo indiferente.

**Traducido por Nilanjana Bhattacharya y adaptado por el autor de la tesis**



27. Poema número 39 del libro *Rogsayay*

Pienso, si no te veo,  
en mi imaginación dolorida;  
la Tierra medita, secretamente,  
alejarse del yugo de la vida.  
Alzo al cielo los brazos  
para cazar su huida.  
Pero se rompe el sueño de repente  
y te veo a mi lado:  
sentada, cabizbaja  
y haciendo ganchillo.

**Traducido por Subhro Bandyopadhyay y adaptado por el autor de la tesis**

28. Poema número 11 del libro *Sesh Lekha*

Despierto en la orilla  
del río Rup Narán:  
entiendo que este mundo no es sueño.

Letras de sangre esculpen  
mi belleza. Me conocí golpe a  
golpe, de sufrimiento en sufrimiento.

Es dura la verdad:  
empecé a amar esta dureza  
que no traiciona nunca.

La vida es una triste  
meditación sobre la muerte:  
para calcular  
el valor exacto de la verdad;  
para devolver  
los préstamos a la muerte.

**Traducido por Subhro Bandyopadhyay y adaptado por el autor de la tesis**