

LA INDIA PARA LAS MASAS: LO TÍPICO Y LO TÓPICO EN LOS MURALES DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL GOLDEN GATE (1939-1940)

MARISA PEIRÓ MÁRQUEZ
Universidad de Zaragoza
marisapeiromarquez@gmail.com

Recibido: 31-07-2014
Aceptado: 19-01-2015



RESUMEN

Este artículo trata sobre la representación de la India en los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate (1939-1940) de San Francisco y sobre los códigos y ejemplos que utilizó su autor, Miguel Covarrubias, para presentar al público norteamericano general los pueblos, el arte, las viviendas y transportes, la flora y la fauna y la economía del subcontinente indio.

PALABRAS CLAVE: mapas, representaciones simbólicas, caricatura, Estados Unidos, entreguerras, tópicos, exposiciones universales e internacionales, Miguel Covarrubias

ABSTRACT *India for the Masses: the Typical and the Topical in the Murals at the Golden Gate International Exhibition (1939-1940)*

This paper deals with the representation of India in the murals at San Francisco's Golden Gate International Exhibition (1939-1940) and the codes and examples used by the author Miguel Covarrubias to show the massive North American audience the people, the art, the native dwellings and means of transportation, the flora and the fauna and the economy of the Indian subcontinent.

KEYWORDS: maps, symbolic representations, caricature, United States, Interwar period, topics, International and Universal Exhibitions, Miguel Covarrubias

Introducción

La Exposición Internacional del Golden Gate tuvo lugar en San Francisco en 1939 y 1940 (se prolongó debido a su gran éxito), y, a pesar de haber coincidido en el tiempo con la Exposición General de Nueva York, constituyó uno de los principales eventos de la historia de la ciudad, siendo también una de las más exitosas de toda la historia de Norteamérica.

En la exposición de San Francisco, la India y su representación apenas entraban de refilón, pues el tema principal de la misma era el “esplendor del Pacífico” (así se ha

traducido al español el *Pageant of the Pacific* original). Se trataba, por lo tanto, de ofrecer todo un verdadero “desfile” de las bondades y beldades de los pueblos que habitaban tanto dentro como en los límites de este océano, que se entendía por primera vez como un nexo de unión –un nexo era igualmente la construcción del Golden Gate, teóricamente el objeto de celebración original– entre los pueblos del mundo y, lo que es más importante, entre sus respectivas industrias.¹ En el recinto de la exposición, situado en la isla artificial de Treasure Island, se combinaban exposiciones de carácter artístico y etnográfico con demostraciones de carácter científico y técnico, las cuales estaban acompañadas de toda una serie de actividades recreativas y lúdicas que hicieron que el lugar se considerase durante un tiempo como un colosal parque de atracciones, que recibió más de diecisiete millones de visitas de durante dos temporadas seguidas.

Fueron muchos los países, regiones, artistas² y visitantes que acudieron a la llamada de los organizadores. Junto con la colosal estatua *Pacífica* de Ralph Stackpole, las obras más visitadas y recordadas de la exposición fueron los seis murales que bajo el título “El esplendor del Pacífico”, pintó el artista y antropólogo mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957) entre 1938 y 1939 – asistido en su ejecución por Antonio Ruiz, más conocido como “El Corcito”. En estos murales, que abarcaban los continentes de Asia, América y Oceanía, la India tuvo apenas una pequeña pero interesante representación, constituyendo una rara avis dentro de la exposición, que marginó la inclusión de la India tanto por su delimitación geográfica – se trataba, no olvidemos, de una exaltación del Pacífico – como por diversos motivos sociopolíticos. El Asia de Covarrubias terminaba precisamente en el río Indo, y es esta idea de la India como frontera, como *limes*, la que permite comprender mejor el escaso interés por la India del norteamericano medio al que iba dirigida esta exposición.

¹ El discurso Pan-Pacífico en las exposiciones internacionales había comenzado, de manera decisiva, con la Exposición Internacional de Seattle de 1909 (la Alaska-Yukon-Pacific Exhibition), que presentaba la cultura de los nuevos territorios adquiridos por los Estados Unidos, como Filipinas, Alaska y Hawái; el discurso continuaría a través de otras exposiciones, como la Panama-Pacific International Exhibition de 1915 de San Francisco, para culminar de forma apoteósica en la que nos concierne, que hablaría de los pueblos del Pacífico como motor económico de la costa Oeste. No es casualidad que esta última coincidiese en el tiempo, oportunamente, tanto con la Política Panamericana del Buen Vecino de Roosevelt como con los crecientes intereses militares y comerciales de Estados Unidos en el Pacífico ante el preocupante avance japonés.

² Además de Miguel Covarrubias, a cuya intervención dedicamos este artículo, participaron también artistas como Helen Forbes, Dorothy Puccineli, Poole, Bergman, Hugo Ballin, Millard Sheets, Armin Hansen, L. Stoll, las hermanas Bruton, Maynard Dixon, Herman Voltz, Lucien Labaudt, Marian Simpson, Edgar D. Taylor, Hilaire Hiler, Arturo Sotomayor y José Moya del Pino. A partir de 1940 estaría también presente Diego Rivera. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 29-30).

Sin embargo, estas representaciones revisten un enorme interés, en tanto que constituyen una serie de iconografías algo arquetípicas pero profundamente estudiadas, que emanan de un artista cultivado – y con especial sensibilidad por la temática asiática– y de una serie de prestigiosos colaboradores, realizadas con un claro afán divulgador, y en tanto que estas mismas constituyen, tanto por su configuración como por su trascendencia, toda una serie de hitos referenciales en la formación de una idea mental de la India para gran parte del variado y abundante público que visitó la exposición.

Los murales

Cuando Philip N. Youtz, encargado del Pabellón del Pacífico, que habría de albergar los citados murales, buscaba a un artista competente y apasionado para la realización de los mapas, rápidamente pensó en Miguel Covarrubias, debido a su “sensibilidad (...) y su conocimiento apasionado y sensible de las diversas culturas del mundo.” (García Noriega y Nieto, 1987: 123). En aquellos momentos Covarrubias era uno de los artistas figurativos más reconocidos y mejor pagados de Norteamérica, especialmente por sus asiduas colaboraciones para publicaciones como *Vogue*, *The New Yorker*, *Harpers’ Bazaar*, *Collier’s*, *Time*, *Life* o *Fortune* y por los libros que había ilustrado para editoriales tan célebres como Covici-Friede, A. Knopf o la Limited Editions Club de Heritage Press. Especialmente conocido como caricaturista social y muy implicado en el Renacimiento de Harlem, Covarrubias vivía en aquellos momentos su época de mayor fama, pues acababa de publicarse su estudio ilustrado *Island of Bali* (1937), que había desatado una auténtica “balimanía” entre los estadounidenses – tres ediciones se agotaron en pocas semanas, y algunos grandes almacenes vendieron para la ocasión diseños balineses – y que todavía en la fecha de hoy constituye una de las publicaciones angulares sobre la isla de Bali. Fue precisamente gracias a esta, financiada por una beca de la Fundación Guggenheim, cuando la vida y la obra de Covarrubias dieron un giro definitivo hacia algunas grandes pasiones que culminarían en las últimas décadas de su vida: la pintura, la cartografía y la antropología/etnología.³

³ Aunque existen numerosas publicaciones sobre la vida y obra de Covarrubias, la más completa de ellas es la biografía de Williams (1994), que utilizamos como obra de referencia.

Covarrubias aceptó el encargo en 1938, partiendo en septiembre de ese mismo año a San Francisco, quizás esperando acumular fama y dinero en la costa Oeste. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 21).⁴ Fueron Rene d'Harnoncourt y Moisés Saenz, con quienes mantenía una estrecha relación, quienes le convencieron para participar en el proyecto; Covarrubias aceptaría el encargo una vez que Sáenz le hiciera ver que los mapas serían “una instructiva descripción de la verdad sociológica mediante el arte” (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 22). En un principio, se pensó en realizar ocho grandes murales, que finalmente fueron seis,⁵ ejecutados mediante la innovadora técnica de “fresco en laca”⁶ sobre madera, y que se colocarían en el Pabellón del Pacífico de la exposición: dos de ellos (*Los medios de transporte* y *Las viviendas nativas*, de 274 x 396 cm cada uno) irían en el vestíbulo y cuatro en la planta principal (*Los pueblos*, *Las manifestaciones de arte*, *La economía* y *La fauna y la flora*, de 457 x 732 cm cada uno).

El contrato de Covarrubias incluía mil dólares mensuales, alojamiento, transporte, materiales, ayudantes y todo el equipo cultural necesario (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 23), en el que se incluían los colaboradores Walter Goldschmidt, Pardee Lowe, el doctor A. L. Kroeber, el doctor Carl Sauer, René d'Harnoncourt, Eric Douglas y Philip N. Youtz (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 36). Miguel Covarrubias y “El Corcito”⁷ invertirían unos tres meses en realizar los murales (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 25). Para ello, Covarrubias partía de una proyección de Van der Grinten proporcionada por Carl Sauer, reproduciendo después el mapa sobre pequeños bloques de argamasa y realizando las figuras según la ya mencionada técnica del “fresco en laca”. Utilizando su peculiar estilo cartográfico,⁸ en

⁴ Existe una breve pero bellamente ilustrada publicación dedicada a la estancia de Covarrubias en San Francisco, fruto de una exposición reciente de los murales (Contreras & Dahlhaus, 2007).

⁵ Se fusionaron el de la fauna y la flora y se eliminó el de la historia, que hubiera resultado demasiado complejo. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 24).

⁶ “Los murales (...) fueron pintados con una nueva técnica que usaba laca lisa con una base de nitrocelulosa. El pigmento puro y seco se aplicaba con laca transparente diluida con disolvente. Cada brochazo hacía penetrar las partículas de color en la base de nitrocelulosa que instantáneamente se disolvía en una manera similar al fresco; es decir, “un fresco” en laca en vez del típico yeso. El resultado era una superficie de brillantes colores, transparente, lavable y durable”. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 124).

⁷ Antonio M. Ruíz (1892-1964), apodado “El Corcito” en honor a un famoso torero, fue un pintor y escenógrafo mexicano, del mismo ambiente cultural que Miguel Covarrubias, que desarrolló casi toda su carrera en México y se especializó en escenas urbanas. También ejerció como docente en la célebre escuela “La Esmeralda”.

⁸ Vinculado desde muy temprana edad a la cartografía (trabajó como cartógrafo en la Secretaría de Educación Pública) (García Noriega y Nieto, 1987: 120), Covarrubias realizaría a lo largo de su vida más

estos seis murales, Covarrubias “proyecta las necesidades socioeconómicas y espirituales de las comunidades del Pacífico y delinea las necesidades comunales de todos los grupos humanos por medio de una precisa observación y representaciones minuciosas de elementos culturales materiales”. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 124).

Covarrubias y la India

A pesar de las fuertes vinculaciones que Covarrubias mantuvo con otros lugares del continente asiático como Bali (Williams y Chong, 2005) o China (Peiró Márquez, 2013), la India no constituyó para el mexicano un gran referente iconográfico ni personal; sin embargo, no deberíamos olvidarnos de sus vinculaciones con una élite intelectual mucho más preocupada e implicada en la actualidad india, pues escribió varios artículos para la revista *Asia* y mantuvo un estrecho contacto con algunos de sus colaboradores. *Asia*, la publicación científica divulgativa – también de contenidos políticos – de temática asiática con mayor impacto en Norteamérica durante las décadas de los 20 y los 30, fue una de las pocas que prestó gran atención a la India, contando entre sus colaboradores con personalidades de la talla de Jawaharlal Nehru o Gertrude Emerson Sen. En este entorno, Williams (1994: 303) cita la amistad del matrimonio Covarrubias con Vijaya Lakshmi Pandit – hermana de Nehru y que ocupó importantes cargos políticos –, a la que sitúa junto a otras celebridades visitando la casa del matrimonio en Tizapán en la década de los 40 (Williams, 1994: 191); años más tarde, su hermana Krishna Nehru Hutheesing y su hija Nayantara Sahgal visitarían también a Rosa Covarrubias, ya viuda (Williams (1994: 303).

Aunque Covarrubias nunca visitó la India y sus habitantes apenas atrajeron su atención iconográfica hasta la realización de estos murales, sí podemos encontrar entre su obras algunas excepciones, como las figuras de dos sikhs – un Maharajá (*Vanity Fair*, 1927: 36) y un Swami (*Vanity Fair*, 1928b: 60), respectivamente – de corte satírico que aparecieron en las páginas de *Vanity Fair* o una caricaturas de líderes políticos como

de una treintena de mapas artísticos, tanto en formato mural (además de los que aquí tratamos, realizó otros cuatro mapas murales) como sobre papel (realizó mapas para las ilustraciones de al menos ocho libros, gouaches, folletos, carteles e ilustraciones para revistas). (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 25-26). Según Azuela de la Cueva (2007, p. 1276), en una opinión que no compartimos, y citando una conferencia de Fausto Ramírez, el particular estilo de mural cartográfico-didáctico de Covarrubias habría tenido su origen en el modelo utilizado por Roberto Montenegro en el mural de la Biblioteca Iberoamericana.

Mohandas Gandhi (*Vanity Fair*, 1930: 56) o Subhas Chandra Bose, que apareció en *Collier's* en 1944. Estas imágenes dan idea de la aislada presencia india en el imaginario de las revistas ilustradas norteamericanas, en el que solo resultan relevantes en cuanto a que curiosidades exóticas revestidas de cierto lujo y, en menor medida, como personalidades políticas emergentes.

La India en los mapas murales de Covarrubias

Una vez mencionado el contexto general de creación de los murales y de la, en teoría, limitada relación de Covarrubias con las representaciones de la India, pasamos a analizar el contenido referente a las culturas del subcontinente indio en los mismos. Antes de ello, debemos advertir que existieron dos versiones idénticas de los murales: las ya mencionadas, realizadas sobre “el fresco en laca” y expuestas en la exposición de San Francisco, y una edición limitada en papel, realizada al año siguiente y que incluía un prólogo en el que Covarrubias ofrecía ciertas explicaciones y consideraciones sobre la leyenda de los mapas y, en ocasiones, sobre los motivos de elección de unos determinados elementos (Covarrubias, 1940).⁹ Esta edición, muy apreciada por coleccionistas por su enorme detalle y calidad, es, por tanto, nuestra fuente primaria de estudio, tanto por sus representaciones gráficas - especialmente si tenemos en cuenta que uno de los murales se encuentra en paradero desconocido¹⁰ - como por el texto del propio Covarrubias.

Dichos murales permiten a Covarrubias combinar sus habilidades pictóricas con sus incipientes inquietudes como antropólogo y museólogo, pues en ellos prima el afán divulgativo, especialmente claro y compartimentado (a veces incluso de manera artificiosa). Ybarra-Frausto definió con exactitud la esencia de los mapas de Covarrubias:

Entre los cartógrafos modernos, Miguel Covarrubias ha hecho contribuciones especiales y duraderas. En sus mapas, los datos se embellecen con elementos pictóricos para crear una topografía expresiva, un terreno tanto científico como imaginativo, añadiendo al

⁹ El texto estuvo asesorado por Carl Sauer y Alfred L. Kroeber. El mismo sería traducido al español, acompañado de un breve estudio sobre el contexto de producción de los murales (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006). La edición original (Covarrubias, 1940) no tiene paginación, lo que puede dificultar la identificación de las citas. No obstante, el texto puede consultarse en su totalidad en la Colección de David Rumsey, y está disponible online [aquí](#).

¹⁰ El mural de *Las manifestaciones de arte* tuvo un destino funesto, pues está en paradero desconocido desde 1959. La obra pudo perderse en las bodegas del Museo Americano de Historia Natural, cosa que parece improbable, o en el envío y recepción para ser instalada en el Ferry Building de San Francisco. (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 32).

aspecto funcional de la cartografía una visión estética personal. Con el rigor y la exactitud de un etnólogo y la originalidad y sensibilidad de un pintor y artista gráfico, Covarrubias ofrece nuevas perspectivas y establece una nueva categoría de mapas pictóricos. (García Noriega y Nieto, 1987: 119-120).

Así, en ellos Covarrubias “incorpora imaginación artística a las necesidades científicas de la delimitación de espacios” (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 122) y “crea un modo de representación usando signos diminutos que proyectan información cultural” (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 122). Es precisamente esta información cultural que se proyecta la que pretendemos reunir en nuestro estudio. En nuestro análisis nos ocupamos únicamente de los elementos con los que Covarrubias “proyecta información” sobre la India, aunque por coherencia cultural e histórica trataremos igualmente las iconografías con las que se representa a la zona limítrofe, las actuales Paquistán, Bangladesh, Nepal y Sri Lanka.¹¹

Ya en el prólogo de los mismos, Covarrubias advierte sobre la importancia de la prevalencia de los dibujos sobre la exactitud geográfica y política,¹² justificando quizás con esto sus generalizaciones; no debemos olvidar que estuvieron pensados para que un público general, esencialmente norteamericano y con poca educación específica al respecto, pudiera aprender sobre los pueblos de América, Asia y Oceanía. Para una sociedad que acusaba episodios tanto de indofilia como de indofobia mucho más relajados que el mundo británico, la inclusión de la India en estos murales resultaba un punto de inflexión importante, puesto que para muchas personas debieron ser una primera toma de contacto con la cultura y economía del país, permitiéndoles adquirir una serie de conocimientos sobre la India y su etnografía, en un momento en el que la actualidad india gozó de una gran importancia en el panorama internacional.¹³

¹¹ Todas las imágenes que aquí utilizamos y reproducimos pertenecen a la colección de mapas de David Rumsey, y pueden consultarse digitalizadas con gran detalle en el siguiente sitio web: <http://www.davidrumsey.com/luna/servlet/s/8183mv>

¹² “Aunque los datos geográficos y políticos se han hecho a un lado para dejar espacio a los dibujos”. (Covarrubias, 1940).

¹³ Coincidiendo con la declaración de guerra de Inglaterra a Alemania que afecta a la India como colonia de la primera, se trata de un momento de fuertes tensiones y acciones independentistas, muy bien manifestadas en las elecciones provinciales de 1936 (las primeras realizadas tras la Government of India Act de 1935), y que concedieron con una aplastante victoria al Congreso Nacional Indio.

Por otra parte, con sus más y sus menos,¹⁴ no debemos olvidar que, aunque por lo general fue un adelantado a su tiempo en muchas de sus teorías, Covarrubias es todavía un “antropólogo romántico” (Medina, 1976), y que es en el sentido de una antropología didáctica de cierto tono sentimental – coincidente en el tiempo con sus crecientes apetencias antropológicas y docentes – en el que debemos entender sus aportaciones al conocimiento popular etnográfico. Quizás por ello, la verdadera novedad de los murales no sea únicamente la concreta tipología estética que después sería tan imitada,¹⁵ sino las conciliadoras intenciones de su autor.¹⁶

1. Los Pueblos

Precisamente por su complejidad e implicaciones, el mural que se ocupa de *Los Pueblos* es uno de los más controvertidos, debido tanto al uso de una teoría racial algo obsoleta como a la reiteración de unos clichés iconográficos procedentes del mundo de la fotografía decimonónica. Con la elección de determinados pueblos como representativos de sus lugares de origen, Covarrubias intenta “mostrar los territorios ocupados por estos grupos raciales, así como los tipos fisionómicos más representativos de los pueblos coloridos y variados” (Covarrubias, 1940). Para Covarrubias y sus asesores, existen en la India representantes de los tres tipos de razas: la mongoloide, la caucasoide y la negroide.¹⁷

En el caso de la primera, el autor comenta que además de los colonizadores “(...) desde la antigüedad ha habido residentes caucasoides asiáticos en el norte de la India, tales como los morenos y barbados panjabi, rajput, kashmiri y los sikh” (Covarrubias, 1940). En la zona ocupada por los caucasoides (el norte de la India y el sur de Sri Lanka),

¹⁴ Covarrubias mantiene una teoría de razas bastante anticuada para la época, aunque sí que utiliza el emergente concepto de “área cultural”, que toma de Kroeber.

¹⁵ El estilo cartográfico de Covarrubias tuvo una gran trascendencia, especialmente en los Estados Unidos y en México, donde podemos cuantificar su influencia desde el mundo de la publicidad, el ocio, el cine y la animación: de los mapas publicitarios de la Hawaiian Pineapple Company a las películas de Disney *Saludos Amigos* (1942) y *Los Tres Caballeros* (1944), son numerosas las manifestaciones culturales que acusan notables deudas de los planteamientos de Covarrubias. Para una explicación más detallada véase Peiró Márquez (2013: 85)

¹⁶ “El océano Pacífico se ha considerado, en el imaginario popular (...) como una barrera en vez de lo que en realidad es: una ruta para que todos los pueblos, culturas y economías nacionales que pertenecen al área del Pacífico se comuniquen entre sí.” (Covarrubias, 1940).

¹⁷ Covarrubias utiliza en el mural una teoría racial algo obsoleta: aquella que indicaba que en el ser humano existían únicamente tres razas – la mongoloide, la caucasoide y la negroide– y sus respectivas mezclas, división que, sin embargo, había sido aprobada por Kroeber (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 27). Términos como “caucasoide”, “negroide” o “raza dravidiana” son empleados en la traducción al español y los utilizamos por respeto a su autor.

representada con el color rosa, y sin que coincida con su texto, sitúa respectivamente a los maratha, los gujarati, los punjabíes, los sindhi, los sikh y los cingaleses, siendo estos dos últimos los elegidos para una representación icónica. En el caso del sikh, que es el único al que Covarrubias dedica unas líneas en el texto (“un sacerdote sikh con capa roja, turbante, rosario y estola característicos de cierta casta (...)”, Covarrubias, 1940), este sigue la iconografía habitual y es visualmente similar a los ya comentados ejemplos de la *Vanity Fair*.¹⁸ Más curiosa resulta la representación del cingalés, para la que Covarrubias elige a un bailarín kandyano, representado con la vestimenta tradicional para el baile – conocida como “ves”–, compuesta de un tocado elaborado, una red de cuentas que cubre el pecho, una vistosa falda en color blanco y tobilleras metálicas. Posiblemente, esta elección esté relacionada con la pasión de Covarrubias por la danza;¹⁹ asimismo, los bailarines kandyanos representaban un tipo etnográfico más que reconocible, pues fueron durante mucho tiempo la figura cingalesa más conocida por público general, desde que en el siglo XIX el empresario circense alemán Carl Hagenbeck los incluyese en sus zoos humanos; a finales del siglo XIX y a principios del XX se convertirían en un reclamo popular de las “exposiciones etnográficas” (especialmente, exposiciones internacionales y universales) (de Zoete, 1954).

Dentro de la raza negroide, Covarrubias incluye a los dravidianos del sur de la India, como los tamiles, a los que cita y representa (Covarrubias, 1940). En el mapa sitúa también bajo esta misma raza a los habitantes del sur y el este de la India, como los munda kol, los telugu, los toda y los rond, los citados tamiles y a los bengalíes (de ellos dice que “son de sangre mixta mongoloide y dravidiana”, Covarrubias, 1940), además de los vedda del norte de Sri Lanka. Sus elecciones iconográficas corresponden en este caso a tamiles, bengalíes y vedda.

¹⁸ En las tres ocasiones los personajes aparecen representados con la piel bastante oscura, barbados y tocados con turbante a la manera tradicional.

¹⁹ Covarrubias fue, durante los años finales de su vida, director de la sección de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, en la época conocida como la “edad de oro de la danza mexicana,” y bajo cuyo cargo se llevaron a cabo numerosos y célebres ballets como *Zapata* o *Los Cuatro Soles*, para muchos de los cuales diseñó vestuario y escenografía y que llegó a sufragar de su propio bolsillo. (Navarrete, 1993; Williams, 1994). Además, a lo largo de su obra se encuentran diseminadas ingentes representaciones de la danza y los bailarines de muy diferentes lugares del mundo, teniendo especial importancia las afroamericanos, istmeños (de Tehuantepec) y balineses, aunque también representó a bailarines javaneses, birmanos y camboyanos.

La más habitual de estas iconografías, la del aguador tamil, sigue los modelos iconográficos por los que se hicieron conocidos en la fotografía de época colonial (delgados, rurales, con la piel muy oscura y apenas vestidos), pero en su faceta de aguador presenta una complejidad: se trata probablemente de un *bhisti*, figura que no aparece en la sociedad tamil pero sí representada bajo unos mismos presupuestos estéticos en diferentes obras del periodo precedente²⁰ y que era relativamente conocida para el público occidental.²¹ Para la representación del cazador vedda, es probable que Covarrubias recogiese información del popular libro *The Veddas* (Seligmann & Seligmann, 1911), que incluía numerosas fotografías sobre este pueblo, definido en el prólogo del libro como “uno de los más primitivos del mundo”, y que en el momento todavía ocupaba gran parte de las selvas de Sri Lanka. Covarrubias adopta aquí la iconografía más característica y reconocible, la del cazador selvático de pelo largo y revuelto, portando un característico arco largo.

²⁰ Entre las parecidas a la figura representada por Covarrubias, destacamos una fotografía de Scott y Weld (1862: 320) y una fotografía de *India* (1876: 48).

²¹ Esta figura fue la protagonista de un poema de Rudyard Kipling titulado *Gunga Din*, que en 1939 dio lugar a una producción cinematográfica del mismo nombre, protagonizada por Cary Grant.

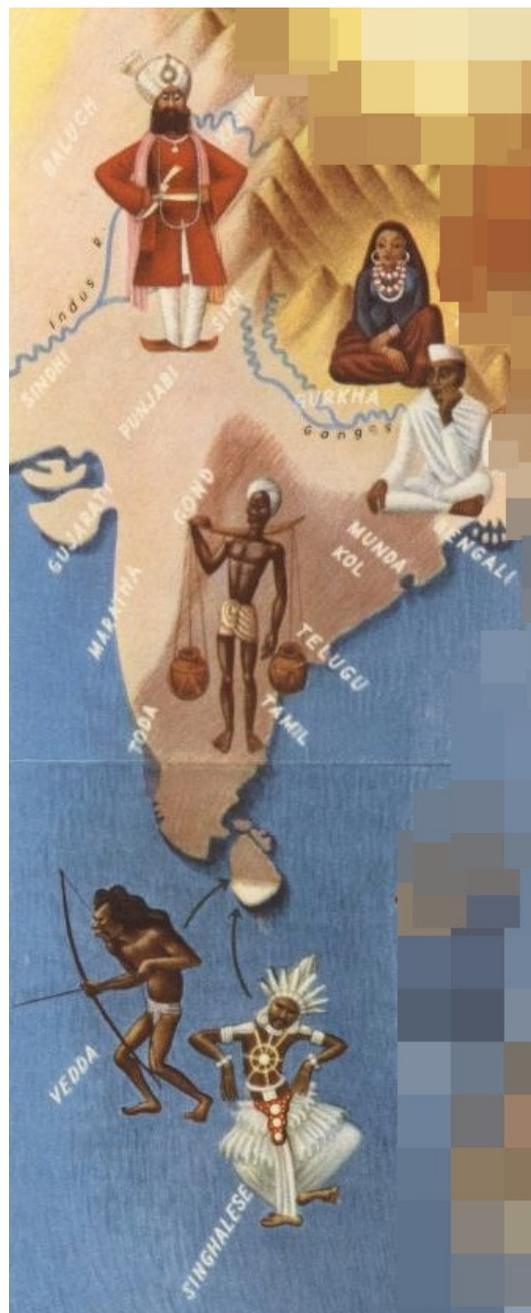


Figura 1. Detalle de “Los Pueblos”. Colección de David Rumsey.

La representación de un moderno bengalí reviste un mayor interés iconográfico, en tanto que Covarrubias no presenta un tipo etnográfico recurrente, sino a un ciudadano moderno, cuya representación plástica no estaba todavía demasiado extendida. El bengalí, sentado y en actitud pensativa, representa probablemente a un simpatizante del Movimiento de Independencia Indio, pues además de un panjabi o kurtas sencillo, luce también la prenda conocida como “gorro Gandhi”, utilizada por los afines al movimiento; ambas prendas parecen estar realizadas en khadi, tejido reivindicado por

los círculos afines a Gandhi como preceptivo por sus implicaciones industriales locales y como parte del Movimiento Swadeshi (Gonsalves, 2010).

Por último, la raza mongoloide, ocupando un color amarillo oscuro, se sitúa en el territorio montañoso al norte del Ganges y perteneciente a Nepal, y está representada por los gurkha, “una tribu guerrera de sangre mixta caucasoides y mongoloide”. (Covarrubias, 1940). Muy interesante, aunque tradicional, es la figura de la gurkha, pues aunque los guerreros gurkhas de Nepal eran bastante populares en Occidente debido a su importante papel en el Raj británico, Covarrubias elige una representación femenina. A grandes rasgos, su iconografía corresponde a la habitual de muchas postales y fotografías de estudio que desde mediados del siglo XIX presentaban al público occidental las “Nepali ladies”, con la cabeza velada y haciendo especial énfasis en las voluminosas joyas que portaban tanto al cuello (siempre con varios y gruesos collares) como en muñecas, orejas y otras perforaciones faciales, que tan singulares resultaban. Los mismos tipos etnográficos continuaban apareciendo en la fotografía postal en la época en la que se realizaron los murales, por lo que no es extraño que alguna de ellas pudiera ser la fuente iconográfica directa para el autor; la novedad es que Covarrubias presenta a la mujer sentada, en actitud relajada, y no posando erguida como solían solicitar los estudios.

Lo cierto es que, aunque el mexicano olvida mencionar en su discurso a veddas, cingaleses y no añade descripción alguna sobre la gurkha, el bengalí o el tamil – únicamente se detiene en la descripción del sikh²² –, sus elecciones representan una variada selección dentro de los posibles arquetipos,²³ representando tanto a figuras tradicionales dentro de la imaginaria colonial como otras de mayor actualidad, ofreciendo al público diferentes facetas de la multiétnica sociedad del Raj Británico.

²² Creemos que los motivos de esto no atañen tanto a su singularidad “caucasoides” –como sí le sucede en la representación del ainu japonés del mismo mural– sino porque posiblemente se tratase de la figura más reconocida y reconocible por el norteamericano de a pie.

²³ No debemos olvidar la importancia de los libros de compilaciones sobre diferentes tribus y tipos etnográficos de la India publicados a lo largo de todo el dominio británico. Entre ellos, destacó por su volumen, minuciosidad y calidad de sus abundantes fotografías el de Watson, Kaye y Taylor (1868-1875).

2. Las manifestaciones del arte

En el desaparecido mural de *Las manifestaciones del arte*, el más imitado y admirado de todos ellos,²⁴ se representan, grosso modo, algunas de las manifestaciones artísticas más características de sus respectivos territorios, tanto antiguas como contemporáneas. Desgraciadamente, Covarrubias no presta tanto detalle al arte de la India como al de otras zonas – como la Polinesia o las islas de la actual Indonesia –, probablemente porque, a pesar de su cuidada y entusiasta formación, no se sentía tan cómodo en su explicación o representación. En su texto Covarrubias advierte de las generalizaciones llevadas a cabo en un mapa de tanta complejidad cultural: “existen culturas que han cambiado de forma considerable y que se han desplazado de manera continua, como (...) los habitantes de la India” (Covarrubias, 1940).



Figura II. Detalle de “Las manifestaciones del arte”. Colección de David Rumsey.

En el caso que nos atañe, Covarrubias utiliza únicamente un par de representaciones icónicas, aunque originalmente planteó también establecer una región artística dedicada al sur de la India, tal y como se aprecia en un mapa preparatorio original (Anaya Dávila & de María y Campos, 2006: 52). En ese caso, las explicaciones son mucho más parcas

²⁴ Gracias a la edición de 1940, este mural se convirtió en toda una referencia dentro de la entonces emergente cultura tiki, debido a sus detalladas y acertadas representaciones del arte polinesio y melanesio, aunque, tal y como sucede con el resto de murales, incluye las representaciones icónicas pertenecientes a un territorio mucho más amplio.

que las cuidadas representaciones, que reproducen obras de arte reales, aunque el artista no especifica su fuente.

En primer lugar, en la zona septentrional, coloca una miniatura rajputa que representa a una dama sentada y que define como “del norte de la India”. Esta sigue los modelos femeninos idealizados habituales de las escuelas de pintura de la India septentrional de los siglos XVII y XVIII: se presenta a la dama de perfil, llevando un sari tradicional ricamente decorado y un velo azulado semi-transparente; de piel clara y ojos almendrados, aparece sujetando una flor en su mano derecha.

Por otra parte, Covarrubias coloca en Sri Lanka una bandera pintada cingalesa, en la que aparece el dios mono Hanúman (Covarrubias, 1940). En este caso, la bandera se trata de la reproducción parcial – y algo más achatada - de una bandera real, estandarte del gremio de los nawandanno.²⁵ La original presenta, enfrentados sobre un fondo de estrellas, a Vishvákarma – dios de los artesanos y arquitectos – y a Hanúman, pero Covarrubias reprodujo únicamente la parte derecha, en la que se encuentra el célebre dios mono sujetando en su mano un arbusto mágico. En la esquina superior izquierda, se encuentra también una representación solar, símbolo habitual de las banderas cingalesas.²⁶

3. Las viviendas nativas

El mural *Las viviendas nativas* es, en general, el más genérico y parco en detalles del conjunto, pero muy especialmente en el caso de la India, a la que Covarrubias dota de un único modelo representativo, del que nos dice que es una casa de techo plano, generalmente de adobe o lodo, característica del norte de la India y del Tíbet. (Covarrubias, 1940). Efectivamente, se trata de una casa tradicional de la región desértica de Thar, en Rajastán, construida en adobe y que tras la techumbre cónica de paja oculta un techo plano. Sin embargo, debemos señalar que Covarrubias coloca geográficamente esta casa en una zona que clasifica como “bengalí”, aunque esto parece obedecer más a una conveniencia espacial que a un error deliberado.

²⁵ Orfebres, pertenecientes a la casta de los súdras (Upham, 1833: 334).

²⁶ Una imagen de la bandera original, así como más información sobre el sentido iconográfico general de la bandera, puede encontrarse en Sunday Observer, 2005.

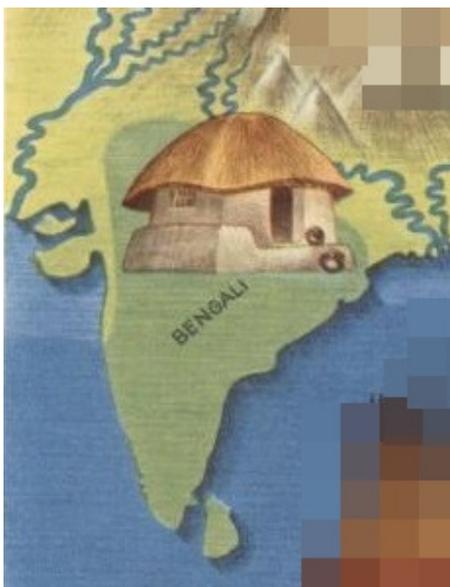


Figura III. Detalle de “Las viviendas nativas”. Colección de David Rumsey.

4. La fauna y la flora

El mural dedicado a *La fauna y la flora* es igualmente parco en detalles, pues se ve fuertemente complementado por el relativo a la Economía. En él, mediante su habitual sistema de colores, Covarrubias nos representa a India y sus regiones circundantes en diferentes tonos que indican los diversos paisajes: utiliza el verde claro para matorrales y bosques lluviosos, el verde oscuro para los grandes bosques tropicales perennifolios, el amarillo para las praderas y el ocre para desiertos y zonas de maleza – que sitúa en Baluchistán (Covarrubias, 1940). Los animales elegidos como característicos de la India son el elefante (que volverá a aparecer en el mural de Los Medios de Transporte, dando cuenta de esta manera de lo representativo de este animal en el país), el rinoceronte asiático (el único que menciona en el texto), la cobra, y el jabalí (probablemente un *Sus scrofa cristatus*). Resulta llamativa la ausencia de la vaca, quizás una forma discreta de eludir – tanto en este como en el mural de *La economía* – una de las cuestiones más controvertidas sobre la situación económica de la India, de especial relevancia en Occidente tras la controvertida publicación de Katherine Mayo (1927).²⁷

²⁷ El libro *Mother India* suscitó una gran polémica en los Estados Unidos. Los lectores de *Vanity Fair* y el propio Covarrubias estaban familiarizados con el contenido del mismo y con la figura de Mayo, a la que el mexicano dedicó la caricatura “auntie Mayo” (*Vanity Fair*, 1928a: 67).

Así, sobre el color verde oscuro, que utiliza para pueblos que practican la agricultura de manera intensiva como medio de subsistencia, aunque con procedimientos de cultivo tradicionales, representa a “los pueblos cuya economía se basa en el cultivo del arroz, como (...) los indios de la costa” (Covarrubias, 1940). En color verde oliva señala “países donde prevalece el sistema de las “plantaciones”, colocando como ejemplo “algunas regiones de la India” (Covarrubias, 1940). Aunque no las nombra directamente, incluye también, en color rojo, áreas altamente industrializadas próximas a grandes ciudades; estas se corresponden con Ahmedabad, Mumbai, Chennai, y zonas cercanas al Ganges y al Golfo de Bengala. Por último, en color gris, dedicado a “pueblos que practican el pastoreo nómada por subsistencia” (Covarrubias, 1940) coloca a los baluk de Baluchistán, mientras que la pesca a gran escala de la bahía de Bengala se representó mediante el color azul oscuro (Covarrubias, 1940). A pesar de señalar zonas con una fuerte industria, no incluye como representaciones objetuales ningún producto industrial, sino que se decide por productos procedentes de la agricultura (algodón, té, cacao, trigo y mijo) y ganadería (en Baluchistán representa la cabeza de una res, única alusión mínima a la ya mencionada cuestión de la vaca), la pesca (mediante un gran atún) u otras explotaciones de los recursos naturales, como el cáñamo, el caucho, las perlas (al sur de la India) o los zafiros (en Sri Lanka).

6. Los medios de transporte

En el mural *Los medios de transporte* se representan tanto los transportes tradicionales como algunas de las más modernas innovaciones, pues junto a todo tipo de embarcaciones y vehículos de tracción animal y humana Covarrubias sitúa al China Clipper,²⁸ uno de los primeros aviones comerciales modernos. De hecho, es con su descripción con la que concluye su descriptivo y singular texto: “La mayor contribución a la transportación de nuestros tiempos ha sido el gigantesco China Clipper, el cual representa la cumbre de una época en la navegación y un símbolo de las ambiciones y sueños que engloba el área del Pacífico: traer Asia a América y América a Asia en cinco días.” (Covarrubias, 1940).

²⁸ El China Clipper fue el primer avión comercial que permitió el correo y el comercio aéreo entre Norteamérica y Asia en octubre de 1936.

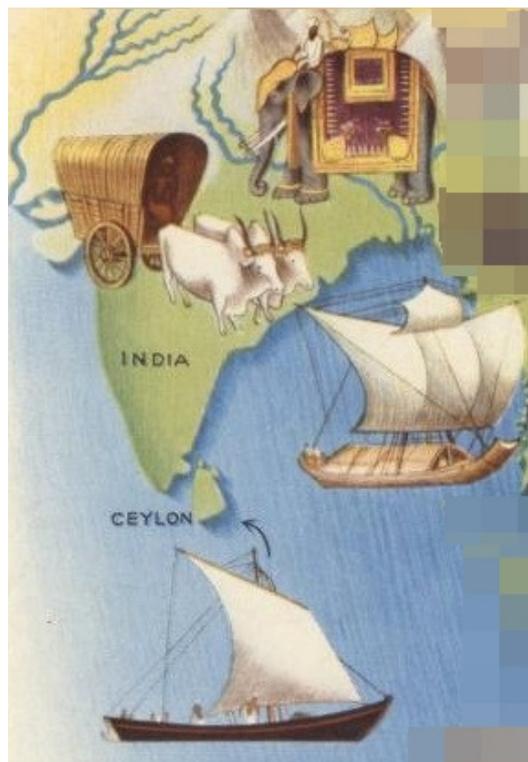


Figura VI. Detalle de “Los medios de transporte”. Colección de David Rumsey.

En lo tocante a la India, son cuatro los transportes que reciben representación gráfica: se trata de dos transportes terrestres y de dos acuáticos. Así, en el norte de la India, Covarrubias representa al elefante – quizás uno de los más importantes por su carácter de icono nacional, del que nos dice que hace todo tipo de trabajos pesados (Covarrubias, 1940); en el centro del país sitúa una carreta de tracción animal tirada por dos cebúes, que menciona (Covarrubias, 1940).²⁹ En cuanto a las embarcaciones, incluye dos tipos de barcos de vela: una casa-barco típica en el Golfo de Bengala, y al sur, una *oruva*, que define como “lanchas singalesas de los pescadores de perlas” (Covarrubias, 1940).

Conclusiones

Tras este análisis, no podemos evitar establecer algunas comparaciones en aras de resaltar la singularidad de las representaciones de Covarrubias. Si tenemos en cuenta las informaciones proyectadas por otros mapas pictóricos del momento, especialmente los cada vez más habituales realizados para diferentes funciones relacionadas con la creciente industria turística³⁰, veremos cómo si bien Covarrubias recurre a algunos

²⁹ Este tipo de carretas era en realidad habitual en todo el país, y aparece habitualmente representado en ilustraciones y fotografías de la zona de Kerala.

³⁰ Como ejemplos, véanse los numerosos diseños realizados por Lucien Boucher para Air France o por L. Helguera para PanAm. Por norma general, los mapas de esta época incluyen referencias a edificios religiosos y palaciegos, a animales como el tigre, el elefante o monos, y junto a los ya mencionados sikhs

elementos tópicos y habituales en el imaginario popular sobre la India – el elefante, el sikh, el tamil, la gorkha, la *oruva*, el carro de cebúes, al mismo tiempo no solo evita algunos estereotipos generales (el tigre, el curry, las especias, edificios importantes de Mumbai o Calcuta³¹), sino que introduce algunas representaciones muy poco habituales, ya sea por su carácter coyuntural (el bengalí independentista) como por su exactitud científica y etnográfica (la vivienda nativa, las obras de arte rajputas y cingalesas...).

Con ello, realiza un acertado, aunque sobremanera limitado, análisis y explicación de algunos de los rasgos distintivos de la cultura India proyectados hacia el exterior. Estos mismos, por la particular relación emisor-receptor en la que se concibieron y disfrutaron estos murales y sus exitosas reproducciones,³² constituyeron todo un hito en la cultura *middlebrow* norteamericana y en la concepción que la misma tuvo sobre ese cada vez menos desconocido subcontinente Indio.

OBRAS CITADAS

“A Step-son of Mother India’s Aunt Answers”, *Vanity Fair*, agosto de 1928 : 67, 85, 93-94-96.

ANAYA DÁVILA, GRACIELA, & DE MARÍA Y CAMPOS, ALFONSO (2006). *Covarrubias: esplendor del Pacífico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

AZUELA DE LA CUEVA, ALICIA (2007). “Peace by Revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario.”, *Historia Mexicana* : 1263-1307.

CHADOURNE, MARC (1930). *Chine*. París: Editions Plon.

CHAUDHARY, ZAHID R. (2012). *Afterimage of empire: photography in nineteenth-century India*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CONTRERAS, CARLOS & DAHLHAUS, DOLORES (2007). *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*. México: Instituto Nacional de Arqueología e Historia y Museo Nacional de Antropología.

y tameses, aparecen encantadores de serpientes, faquires y conductores de elefantes. Sin embargo, no debemos olvidar que en tanto que elementos de promoción turística, estos tienen un mayor factor de persuasión que los realizados por Covarrubias, de un mayor carácter didáctico y conciliador.

³¹ El Taj Majal, uno de los elementos más potentes y habituales utilizados en las representaciones simbólicas y didácticas sobre la India, no predominaría sobre la imaginería colonial hasta la década de los 50.

³² Recordemos que más de diecisiete millones de personas visitaron el recinto de la exposición, y que la edición en papel alcanzó una gran fama y es todavía hoy muy admirada y coleccionada.

- COVARRUBIAS, MIGUEL (1940). *Pageant of the Pacific*. San Francisco: Pacific House.
- GARCÍA-NORIEGA & NIETO, L. (coord) (1987). *Miguel Covarrubias: homenaje*. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo.
- GONSALVES, PETER (2010). *Clothing for Liberation: A Communication Analysis of Gandhi's Swadeshi Revolution*. Los Angeles: SAGE.
- “How the Lion Flag Evolved”, *Sunday Observer*, 30 de octubre de 2005. Disponible online en: <http://www.sundayobserver.lk/2005/10/30/juniorob07.html>
- “Imaginary Interviews nº 1”, *Vanity Fair*, diciembre de 1930: 56.
- India* (1876). Nueva York: Mead Dodd.
- MAYO, KATHERINE (1927). *Mother India*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- MEDINA, ANDRÉS (1976). “Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología”. *Nueva Antropología*, vol. I, Nº4: 11-42.
- NAVARRETE, SYLVIA (1993), *Miguel Covarrubias - artista y explorador*. México: Ediciones Era.
- PEIRÓ MÁRQUEZ, MARISA (2013). *Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Zaragoza.
- “Personages of Paris. A Few of the Fancy Foreigners Who Scintillate in the “Ville Lumière” *Vanity Fair*, noviembre de 1927: 36.
- “Roads to Redemption. A Few Well-Known Reformers and their Contrasting Methods.”, *Vanity Fair*, octubre de 1928: 60.
- SELIGMANN, C. G. & SELIGMANN, BRENDA Z (1911). *The Veddas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCOTT, ALLAN N. & WELD, CHARLES RICHARD (1862). *Sketches in India; taken at Hyderabad and Secunderabad, in the Madras Presidency*. Londres: Lovell Reeve.
- UPHAM, EDWARD (1833). *The Mahávansi, the Rájá-Ratnácari, and the Rájá-Vali, forming the Sacred and historical books of Ceylon*. Londres: Parbury, Allen & Co. vol. III.
- WATSON, J. FORBES, KAYE, JOHN WILLIAM & TAYLOR, MEADOWS (1868-1875). *The people of India: a series of photographic illustrations, with descriptive letterpress, of the races and tribes of Hindustan: originally prepared under the authority of the Government of India, and reproduced by order of the secretary of state for India in council*. Londres: India Museum. 7 volúmenes.
- WILLIAMS, ADRIANA (1994). *Covarrubias*. Austin: University of Texas Press.

WILLIAMS, ADRIANA & CHONG, Y (2005). *Covarrubias in Bali*. Singapur: Editions Didier Millet.

DE ZOETE, BERYL (1954), “An Episode in Kandyan dance-noblesse oblige”, *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques: revue de la Société Suisse-Asie*, nº 8: 178- 183.