



Palabras y Silencios es la Edición Digital de la Asociación Internacional de Historia Oral. Incluye artículos de un rango variado de disciplinas y es una medio para que la comunidad profesional comparta proyectos y tendencias actuales en la historia oral alrededor del mundo

<http://ioha.org>

Online ISSN 2222-4181

Este trabajo esté publicado bajo licencia internacional Creative Commons Attribution 4.0 International License. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Palabras y Silencios
Marzo de 2018
"Historia Oral y Emociones"

Los Chitrakars en Naya: La emoción y los modos de rememoración

Reeti Basu

Centre for Historical Studies, Jawaharlal Nehru University, India

reeti.basu@gmail.com

Introducción

Los Patuas son una comunidad de pintores que vive en la parte este de India, Bengala Occidental. Los Patuas o Chitrakars han estado practicando *patachitra* o *patashilpa* durante siglos. El Patachitra o patashilpa es una forma de pintar pergaminos. Este repertorio diverso incluye historias de la mitología hindú, folclore tribal y tradición islámica. Ellos pintan sus historias en largos pergaminos y cuentan, mientras el pergamino es desenrollado imagen a imagen. La comunidad de Patuas está diseminado a lo largo de muchos distritos de la Bengala pre-diivida: Mursidabad, Bankura, South Twenty-four-Parganas etc (incluyendo Bangladesh a día de hoy). En la actualidad, sólo hay unos pocos Patuas practicantes. La mayoría de ellos vive en los distritos indios de Medinipur y Birbhum (Bengala Occidental). Incluso en Medinipur, los Patuas están abandonando su arte y ocupándose en la carpintería y la agricultura. El mercado de los *pats* se ha reducido y los ingresos han declinado. A diferencia de estos asentamientos, en el *para* Patua en Naya, la tradición de pintar *patachitra* continúa incluso hoy. Este artículo será un estudio de caso de un pueblo Patua, llamado Naya, localizado en la parte occidental de Medinipur, Bengala Occidental, India.

El propósito de éste ensayo es explorar la metodología de la historia oral y mostrar cómo la emoción desempeña un papel importante en ella. He usado tanto entrevistas estructuradas como no estructuradas para comprender el sentimiento que está detrás del modo en que uno/a recuerda el pasado. He reducido mis preguntas al mínimo, por el miedo a producir respuestas

inducidas. Las preguntas básicas que han sido utilizadas en mi cuestionario son: ¿Cuándo vinieron los Patuas a esta tierra y de dónde venían? ¿Porque usan el apelativo de Chitrakar? El modo de interactuar fue más conversacional que basado en preguntas fijadas de antemano. En el proceso, aprendí sobre la diversidad de respuestas que se dan a una pregunta, y observé como la naturaleza precisa o imprecisa de esas respuestas era también importante para alcanzar un mayor entendimiento. Las historias que se narraron fueron siempre lo que ellos quisieron recordar, por lo que siempre es una reconstrucción del pasado. En el caso de estos Patuas, también veremos como sus memorias reflejan su auto-conciencia. Por lo tanto, un enfoque muy importante de este estudio es la naturaleza de la memoria en sí misma, y su relación con la emoción. Mientras que se lee la memoria como una fuente, no se puede eliminar la influencia de la emoción. La selectividad del recuerdo ha estado guiada mayormente por el sentimiento del entrevistado. Lo bueno, lo malo, lo que sea que se recuerda es parte de nuestro estado emocional y mental en el presente. En el transcurso de este texto, mostraré que la presente condición social, económica, y política determina su recuerdo.

En este sentido, este ensayo ilustraré adicionalmente cómo la historia, la memoria y la emoción están intrínsecamente conectados. Este artículo exploraré como la acción conjunta entre la memoria y la emoción juega un papel importante en la formación identitaria de esta comunidad de pintores. En este proceso, este artículo también explorará la relación entre la construcción del mito y la memoria. Este artículo está dividido en dos secciones. La primera sección es “**Espacio, tiempo y autoridad**”, donde exploro cómo al ser una comunidad migratoria, los Patuas ejercen un sentido de autoridad en el espacio en el que hoy viven. También exploraré como recuerda individualmente su primera llegada a Naya y cómo definen su relación con el

lugar. En el proceso de rememoración, ¿qué papel juega el sentimiento y cómo constituyen su actividad a partir del acto de recordar? La segunda parte de este ensayo, “**Linage, tiempo e identidad**”, explora el modo en el que han reconstruido su propio pasado a través de memorias, y forjo una identidad común de ser ‘Chitrakar’. El apego emocional que tienen con respecto al pasado es muy valioso para ellos.

Space, Time and Authority

A través de la migración, entre las décadas de 1950 y 1960, una comunidad de Patuas musulmanes formó un asentamiento en Naya. Mientras que este pueblo está localizado en la parte occidental de Medinipur, muchas de las familias envueltas en la confección de *pat-* en el lugar proceden de la parte este de la región. Antes de su llegada al pueblo, no había un *para* (asentamiento) Patua. Entre los habitantes originales del lugar, no había grupos de artistas o Patuas. En esta sección, explicaré cómo definen su relación con el lugar en el que viven, es necesario ver cómo definen ellos su primera llegada. ¿Cuándo llegaron los Patuas a Naya? Esta es definitivamente una pregunta difícil de respuesta. Para explorar las respuestas, he tratado de utilizar testimonios orales de las principales familias de los pueblos, por cómo pueden arrojar luz sobre su llegada. Las respuestas refieren a su primera llegada entre los años cincuenta y sesenta. Uno de los miembros de estas familias es Nanigopal, cuyo padre fue Pulin Chitrakar. De acuerdo con él, su abuelo vino al pueblo en 1949.¹ Ananda, otro hijo de Pulin Chitrakar, añadió: ‘Con mi padre (Pulin Chitrakar) su tío materno, Ramapada Chitrakar y otro Patua, Jyoti Chitrakar, vino aquí. Oí de mi padre que el año fue 1955.’²

¹ Nanigopal/ Tajmohammad Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015. El dice: ‘Mi abuelo Bhushan Chitrakar vino probablemente a Naya en 1949, definitivamente después de la independencia. El fue el primero en venir aquí.’

² Ananda Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2014.

Dukhusyam Chitrakar, uno de los Patuas de más edad del pueblo, dijo que el había estado viviendo en Naya por al menos sesenta años. Dukhusyam dijo: ‘Tenía ocho años de edad cuando mi tío materno (Gunadhar Chitrakar) me trajo aquí.’³ Dukhusyam tiene ahora setenta y un año, por lo que él debe haber llegado a Naya alrededor de 1952. Shyamsundar, otro pariente de Dukhusyam, me dijo: ‘Llegué a Naya hace cincuenta años... Soy un viejo poblador del lugar.’

⁴ Meena Chitrakar, que pertenece a una de las familias Patua más antiguas de Naya, dijo: ‘Cuando tenía quince años de edad, vino a Naya. Mi esposo (Amar Chitrakar) tenía entonces cincuenta años de edad.’⁵

Sus testimonios confirman el hecho de que ellos creen que son los pioneros que enseñaron a otros el camino migratorio. Ellos siempre tratan de probar con su memoria, cómo son los que llegaron allí primero, lo que les da automáticamente la oportunidad de tener un conocimiento auténtico del lugar. Conocimiento significa la historia del lugar y el modo en el que afianzan su dominio en él. Su conocimiento auténtico del lugar también les da un sentido de autoridad sobre el lugar.

Esta primera generación de inmigrantes tiene un sentido de autoridad en sus testimonios diciendo que él o ella llegaron allí primero. De algún modo es la autoridad de ser “los originales”. Cuando Dukhusyam dice ‘*ami adi*’, eso significa que es “el original.”⁶ No sólo Dukhusyam pero otros también claman lo mismo. Sin embargo, no mediante el decir que él había nacido ahí, sino diciendo que el llegó antes que otros. Lo mismo es aplicable para Nanigopal y Ananda; ambos reclamaban ser los descendientes de los primeros pobladores.⁷

³ Dukhusyam Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2014.

⁴ Shyamsundar Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015.

⁵ Meena Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015.

⁶ Dukhusyam Chitrakar, March, 2015.

⁷ Nanigopal Chitrakar and Ananda Chitrakar, March, 2015.

Este tipo de demanda refleja un cierto estado mental de la persona entrevistada.

Algunos de ellos también estaban rechazando el pasado a reclamar ser “los originales”, Gurupada y Montu, por ejemplo, cuyas memorias eran recibidas “de segunda mano” en tanto que no habían tomado parte de la migración. Ellos opinan que su padre es un local (Gurupada posteriormente aceptó que su padre no era originalmente de Naya) y ello le daba la mirada de ser autóctona.⁸ Swarna Chitrakar, una Patua del pueblo, también piensa que su padre es un local, por lo que su derecho sobre el lugar ha sido establecido mucho antes que otros.⁹ Realmente, sin embargo, tanto su padre como su madre (Goffur Chitrakar y Amar Chitrakar) no son originales de Naya.

Las declaraciones de los Chitrakars puede parecer de algún modo ambiguas para aquellos versados en la especificidad. Claramente, ellos no tienen nociones fuertes de fechas particulares. Su noción del tiempo es por aproximación. Pero, no es eso útil para nosotros como historiadores? Claramente, sí. Una necesita aquí centrarse en cómo a través de su recuerdo su relación con el espacio en el que viven. Los Patuas pueden haber venido a este lugar por distintos motivos personales, pero no tienen ninguna nostalgia por su anterior hogar. Sus sentimientos, por tanto, no son exactamente similares a los de otros migrantes. Dipesh Chakrabarty, en su ensayo ‘Remembered village’, ha discutido como la memoria de ser un refugiado en las postrimerías de la partición de Bengala creó un sentimiento tanto de nostalgia como de trauma.¹⁰ En Naya, no vemos pruebas de esa nostalgia o ese trauma. De acuerdo con los Patuas de Naya, ha sido beneficioso para ellos venir a este lugar. Este es el único hogar que muchos reconocerían. Los

⁸ Gurupada Chitrakar and Montu Chitrakar, March, 2015.

⁹ Swarna Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015.

¹⁰ Dipesh Chakrabarty, “Remembered Villages: Representation of Hindu-Bengali Memories in the Aftermath of Partition”, *Economic and Political Weekly* 31:32 (Aug 10, 1998): 2143-2145+2147-2151.

Patuas han venido a este pueblo con la esperanza de una buena vida, dejando atrás las condiciones de estrés agudo; el amor por este pueblo es mayor que el que tenían por su hogar original. Hazra Chitrakar por ejemplo, una mujer Patua de Naya, dijo, ‘Yo recuerdo que solía mendigar en Thekuya Chak. No tenía comida para alimentar a mis niños. Todavía recuerdo el *thela* (carro manual) en el que solíamos viajar. Después de venir a Naya, nuestra vida cambió. Conseguí trabajo como pintora. Naya nos ha dado una casa en la que estar. Para mí estas es mi casa y ellos (otros Patuas del pueblo) son mi familia.’¹¹ Al ser preguntados, por tanto, ellos preferían identificarse con la tierra en la que viven hoy.

Linaje, Tiempo e Identidad

Esta sección tratará de la memoria colectiva o compartida de los Patuas de Naya y en cómo ellos se vinculan a una comunidad antigua particular, conocida como los Chitrakars. La palabra ‘memoria colectiva’ fue primero utilizada por Maurice Halbwachs,¹² lo que significa que una memoria es compartida por la comunidad entera. Está hecho de más de una memoria personal. Mediante su memoria colectiva, los Patuas están rastreando su origen y linaje a un tiempo antiguo. Las tres claves de esta sección son el linaje, el tiempo y la identidad. Estos Patuas tienen una tendencia a glorificar su pasado, que aparece como obvio en las conversaciones que tuve con ellos. Su conexión con esta identidad mítica es parte de su memoria. Mantienen una deuda con su pasado y están tratando de utilizar un tiempo antiguo para establecer su propia identidad. En esta sección, mi intención es examinar la reconstrucción de su identidad como comunidad ‘Chitrakar.’

¹¹ Hazra Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015.

¹² Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser (London: The University of Chicago Press, 1992).

Cuando les pregunté individualmente, por qué usaban el calificativo de Chitrakar y no otro como Patua o Chabri, que se emplean en otras regiones de Medinipur¹³, la respuesta más común fue que era el nombre de sus ancestros. Yakub Chitrakar me dijo que es único en los Patuas de Medinipur. El me dijo que se llamaban Chitrakar desde los tiempos antiguos en adelante. Sin embargo, la gente generalmente les llama Patuas. El dijo, ‘En Naya, todo el mundo usa el nombre de Chitrakar. Los Patuas han tenido distintos nombres en distintas regiones. Aquí es Chitrakar pero si tú vas a Murshidabad o Birbhum encontrarás que utilizan nombres como Chabri, Patua o Poto.’¹⁴De acuerdo con Shyamsundar es su *padabi* (apellido).¹⁵De hecho, sus tarjetas de visita tienen puesto ‘Chitrakar’ después de su nombre. Hay también Patuas como Dukhusyam que piensan que no importan si usan ‘Chitrakar’ o ‘Patua’ ellos siempre permanecerán como un grupo de artistas que ha funcionado durante siglos. El dijo, ‘Chitrakar significa dibujar (*chitra*= pintura, *kar*= hacer). Esta es una comunidad antigua.’¹⁶

La identidad es adscrita y construida o imaginada. En este caso, los Patuas han construido su identidad hasta cierto punto. Es fascinante comprobar como un grupo autodefinido como musulmán se apropia de un nombre, que tiene una raíz muy anterior a la llegada del Islam a India.¹⁷ Cuando pregunté a los Patuas por qué utilizan la palabra Chitrakar en vez de Patua, ellos indicaron con amplitud que eran descendientes de la comunidad Chitrakar. Ellos usaban entonces

¹³ Binoy Bhattacharya, *Cultural Oscillation: a Study on Patua Culture* (Calcutta; Naya Prakash, 1980).

¹⁴ Yakub Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2013.

¹⁵ Shyamsundar Chitrakar, March, 2013.

¹⁶ Dukhusyam Chitrakar, October, 2014.

¹⁷ Hay referencias a la comunidad Chitrakar en antiguos textos hindúes. Por ejemplo, la décima sección de ‘Brahmakhandā’ of *Brahmavaivarta Purana* menciona que los Chitrakars son los descendientes de un padre Brahmin y una madre Gope. Ellos pertenecen a la casta Nabasakh. Para más detalles, ver Bhattacharya, *Cultural Oscillation*.

el término ‘Chitrakar’, a través del cual estaban construyendo su propia antigüedad.

Ellos son vistos como los portadores de una tradición desaparecida. Ellos lo llaman su *aitijhya*, que puede ser interpretado como patrimonio cultural. Tienen la noción de que su antigua asociación con la comunidad Chitrakar es un activo para ellos, y ellos hacen buen uso de ello en el mercado comercial global. La antigüedad puede mercantilizarse.

Desconociendo la naturaleza de los Chitrakars, una no puede estar segura de sus políticas. He tratado de investigar si esta comunidad es una comunidad cerrada o no. Si es una comunidad cerrada, su identidad sería más definida. No encuentro los registros muy coherentes. Algunos de ellos definen una comunidad cerrada, mientras que otros lo niegan totalmente. En mi conversación con Nanigopal Chitrakar, me di cuenta que ninguna otra comunidad podría devenir Chitrakar.¹⁸ Por lo que hay una tendencia a restringir este arte a una comunidad particular. Sin embargo, Dukhusyam me dijo, ‘Cualquiera puede convertirse en Chitrakar cambiando su apellido. Yo recuerdo que hace muchos años algunos Patuas solían usar Chabri y otros apellidos, pero ahora son también Chitrakar.’¹⁹ Más interesante es que una mujer no se convierte necesariamente en Chitrakar casándose con un varón. Moyna, una Patua, me dijo que había enseñado a su esposo Malek a pintar pergaminos y él se había convertido en Chitrakar.²⁰

Pregunté a los individuos Patuas, desde cuando utilizaban el apellido ‘Chitrakar’? Dukhusyam me dijo, ‘En mi familia la gente lo lleva usando durante siglos. Pero como te he dicho, también se llamaban Patua a sí mismos. De hecho, somos de Kalighat (un lugar de la

¹⁸ Nanigopal Chitrakar, March, 2015. Ha usado particularmente la siguiente frase- ‘*amra chara anyo keu chitrakar hote pare na. Aar ei patachitra yug yug dhore amader purbopurushrai kore asche.*’

¹⁹ Dukhusyam Chitrakar, April, 2013.

²⁰ Moyna Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, April, 2013. Ekka duce, ‘Mi familia política no son pintores de pergaminos. En Nandigram solían dedicarse a otros negocios, pero eso no era suficiente para ganarse la vida. Por lo que le enseñé el arte y luego se convirtió en Chitrakar.’

Calcuta actual), donde cada pintor es conocido como Patua.²¹ Shyamsundar reaccionó con vehemencia y dijo: ‘Viene de tiempos antiguos, mi ancestros también usaban este nombre (*Amar baap-kakar amal theke chole asche*)’²². La palabra *amal* significa era y para ellos es infinita. Ananda dijo, ‘Es intemporal. Es difícil decir el período exacto de tiempo.’²³ En realidad, muchos de los Patuas son la primera generación de pintores de pergaminos.²⁴ Algunos de los Chitrakars vienen también de familias de fabricantes de alfombras.²⁵

Estudios previos muestran que junto a los Chitrakars, los Acharyas y Sutradhars también estuvieron relacionados con el *patachitra*. Ello provoca una pregunta, por qué solo los Patuas adoptan el apellido Chitrakar? El padre de Dukhusyam, Amulya era un fabricante de estatuillas en Kalighat: por qué él escogió específicamente Chitrakar? Dukhusyam me dijo, ‘Hay mucha gente en el pueblo, que sólo tomó el nombre sin conocer el arte. De hecho, hay ciertos beneficios en ser un Chitrakar. Creo que habrás oído hablar de los derechos OBC. Los Chitrakars pertenecen a la categoría OBC’.²⁶ Fue a finales del siglo XIX cuando el estado comenzó a reconocerlos como Otra Clase Atrasada (OBC, en inglés).²⁷ Por tanto, la pregunta es, ¿utilizan

²¹ Dukhusyam Chitrakar, March, 2015.

²² Shyamsundar Chitrakar, November, 2014.

²³ Ananda Chitrakar, March, 2015.

²⁴ Meena Chitrakar said, ‘En mi hogar maternal solía hacer muñecas. Aprendí este arte sólo tras contraer matrimonio.’ Meena Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015. Aunque Shyamsundar dijo que su familia estaba usando el nombre desde tiempos antiguos, su mujer Rani dijo, ‘En el hogar de los ancestros de mi marido no había cultura de *pat*.’ Rani Chitrakar, Naya, Pingla, West Medinipur, March, 2015. Guljan Chitrakar dijo en una entrevista, ‘Nací en una familia de cuatro hermanos y dos hermanas. Mi madre vendía cosas para mujeres en el pueblo y mi padre enseñaba pergaminos para traer suficiente arroz como para alimentarnos. Todos mis hermanos ganaban dinero conduciendo bici-taxis. Mi hermana mayor se casó en este vecindario y aprendió el arte y las canciones de Rani.’ Guljan Chitrakar, Life histories, Singing painters of Naya, Wesleyan University, 2006, Date accessed on March 15, 2015, <http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/artists/gulja.html>

²⁵ Ver el testimonio de Jaba Chitrakar in Learning Objects a Wesleyan University project, Date accessed on March 15, 2015, <http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/artists/jaba.html>

²⁶ Dukhusyam Chitrakar, March, 2015.

²⁷ Ver, West Bengal Commission For Backward Classes, Report Number V, <http://wbcbc.gov.in/advice/5th-rpt.pdf>; also The list of Other Backward Classes, Backward Classes Welfare Department, Disponible en November 20, 2014, http://www.anagrasarkalyan.gov.in/htm/obc_list.html; <https://www.paschimmedinipur.gov.in/collectorate/scst/OBC%20LIST%20IN%20WEST%20BENGAL.pdf>; also

‘Chitrakar’ sólo para avalar los derechos OBC?

see for the *Patidar*, West Bengal Commission For Backward Classes, Report Number VI, 1996,
<http://wbcbc.gov.in/advice/6th-rpt.pdf> See <http://wbcbc.gov.in/advice/6th-rpt.pdf>

Estas personas añaden la intemporalidad a su identidad Chitrakar por medio de la evocación de mitos. Las historias de este tipo constituyen una forma de "construcción mítica", a través de la cual establecer un linaje. Estas historias míticas son una parte muy importante de su memoria. He explorado aquí estos mitos, en resumen, para comprender sus estrategias narrativas.

Las historias se remontan al origen del mundo. Ello omite estratégicamente la necesidad de identificar una fecha específica del origen, debido a la intemporalidad del mito. Jamal Chitrakar dice por ejemplo que: 'Chitrakar es una comunidad antigua. Su historia está ubicada en un tiempo antiguo. Ba atrás muchos años... de hecho, no tiene un período de tiempo particular. Mis ancestros han estado practicando este arte durante siglos y eso es por lo que la palabras simplemente significa Chitrakar, quien puede pintar. Hasta donde puedo recordar, todo el mundo en mi familia era Chitrakar.'²⁸

Frank Korom, un folclorista que trabaja en Naya, también menciona algunas de las historias míticas narradas por los Patuas, que confirman su tendencia a enfatizar la antigüedad. Korom escribe acerca de la historia de Gurupada Chitrakar. Gurupada narra el origen de los Patuas. De acuerdo con él, hace dos o tres mil años había un monstruo, que solía avivir en una gran caverna cerca de un pueblo en Bengala. Al anochecer, solía salir de su caverna para matar y comer a los aldeanos. Un hombre sabio pensó un plan para detener la matanza de este comedor de hombres. Por lo que él hizo un espejo y lo llevó consigo en la caverna del demonio. Después de mirar a su propio reflejo, el demonio quedó tan confundido que se mató a sí mismo del impulso. Los aldeanos pudieron entonces respirar con alivio y dormir en paz durante las noche. A la mañana pensaron que debían llevar las buenas noticias también a otros. Ellos decidieron ir puerta por

²⁸ Jamal Chitrakar, March, 2014.

puerta para dar a conocer la nueva situación. Entonces un aldeano inteligente dijo que a cambio de las buenas noticias, deberían cobrar un impuesto.²⁹ Gurupada añadió, ‘Entonces dibujaron en un lienzo el acontecimiento y prepararon una narración verbal del dibujo para enseñar a los aldeanos, y a través de este acto, apareció una nueva profesión. En este sentido, después de haber ido a cada casa a llevar las noticias, ellos se dieron cuenta que tenían que hacer algo nuevo. Gradualmente comenzaron a dibujar cosas del Ramayana, del Mahabharata...’³⁰ Rani, la hermana mayor Gurupada también contó una narrativa similar.³¹ En ambas historias, el demonio actuó de modo similar demon acted similarly. Si leemos con atención, queda claro que ambas historias hablan de una cierta responsabilidad moral de los Patuas.

²⁹ Frank J. Korom, *Village of Painters: Narrative Scrolls from West Bengal* (Santa Fe, New Mexico: Museum of International Folk Art, 2007): 37-38.

³⁰ Ibid.

³¹ Pika Ghosh, “Unrolling a Narrative Scroll: Artistic Practice and Identity in Late –Nineteenth- Century Bengal”, *The Journal of Asian Studies* 62:3 (Aug., 2003): 835. Ghosh recorded this story in 1995 at Poush Mela, Rani Chitrakar’s testimonies:

Hace dos mil quinientos años, antes de que Lakshman Sena gobernara Bengal, había un monstruo que solía salir de su caverna cada noche y comerse a la gente. La gente no podía matarlo porque le tenían mucho miedo. Finalmente diseñaron juntos un plan e hicieron un espejo. Cuando el monstruo salió esa noche y vio su reflejo, estaba tan sorprendido de ver una criatura tan grande y poderosa como él, por lo que atacó al espejo, rompiendo el cristal. Pero cada pieza rota lo reflejaba. Cuando se dió la vuelta, esas criaturas parecían rodearle. El sintió que se habían multiplicado. Con miedo y furia, él se golpeó su cabeza y se arrastró hacia la muerte. El pueblo regresó a la siguiente mañana y vió el cristal astillado y el monstruo muerto. Ahora, ¿cómo decir a los otros pueblos las noticias de que podían vivir sin miedo? Por lo que el mismo hombre que había trazado el plan para matar al monstruo fue solicitado para trazar un segundo plan. Se utilizó una gran hoja para hacer un dibujo del monstruo. La imagen circuló de pueblo a pueblo, y el hombre lo empacó para narrar la historia. Dondequiera que contara la historia, la daban arroz y, por supuesto, comida para comer. Pronto transformó su vida. Ya no cultivaba la tierra. Querían nuevas historias, por lo que acudió al Ramayana y el Mahabharata y añadió canciones a la narración y dibujos en un lienzo.

Como en el testimonio de Jamal Chitrakar, las historias de Gurupada y Rani también registran un período infinitamente largo. En el recuento de Gurupada, él mencionó el tiempo como ‘hace dos mil quinientos o tres mil años’³². Rani mencionó específicamente a que los Patuas como viviendo mucho antes de la época de Lakshmana Sen de Bengala. Lakshmana Sen es una figura histórica, por lo que Rani podría estar usando el tiempo de Lakshmana Sen (el siglo doce) para sugerir la antigüedad de la historia.

Otro tipo de recuentos mantienen que los Chitrakars tienen sus raíces en una época primitiva, cuando la gente era incapaz de hablar y usaba los dibujos como un medio de comunicación. Fue mucho antes de que los humanos se volvieran civilizados. Ananda Chitrakar dice que la gente primero se comunicó entre sí a través de pinturas rupestres. En su opinión, los Chitrakars son los predecesores de los pintores de las cavernas. La palabra Chitrakar simplemente quiere decir ‘una persona que pinta’.³³ Para Nanigopal Chitrakar, hermano de Ananda, el nacimiento de los Chitrakars y su arte, como cualquier otro arte popular, no tiene un período temporal definido. Como si fuera natural, creado directamente por Dios, no puede cuestionarse.³⁴ El también refiere a los pintores de las cavernas. Sin embargo, él va más allá, a la historia de Adán y Eva. El lo pone de este modo, ‘...el nacimiento de dos humanos *Adom* (Adán) and *Hoba* (Eva). Ellos fueron creados directamente por el creador, el Dios (*Bhogoban ba allah jai bolo*).’³⁵ Después de matar a los animales y comer su carne cruda, Adán y Eva solían pintar dibujos en la

³² Korom, *Village of Painters*, 37.

³³ Ananda Chitrakar, March, 2015. De acuerdo con él, ‘Si retrocedemos al fin del mundo, había gente que no sabía cómo hablar. ¿Qué hacían? Solían pintar en las paredes de las cavernas con la sangre de los animales para comunicarse entre sí. Algunos de ellos se dieron cuenta de que necesitaban enseñar a otros sobre lo bueno y lo malo, y lo hicieron con la ayuda de esas pinturas. Así es como tenemos pinturas rupestres. Por lo tanto, si se me pregunta de donde vienen los chitrakars, yo diría que así es como tuvo lugar su nacimiento. Significa una persona que pinta.’

³⁴ Nanigopal Chitrakar, March, 2015.

³⁵ *ibid*

caverna con la sangre de los animales.

La Comunidad Chitrakar se ve a sí misma procediendo de un pasado particular, un pasado que ha perdido para ellos su valor en el mundo actual. Las historias de los mitos no son quizá similares, pero ellos comparten la noción común de ser una antigua comunidad de pintores, los Chitrakars. Su construcción de esa particular edad dorada tiene sus raíces en el tiempo presente y es un dispositivo para evaluarlo. El estudio de Binoy Bhattacharya de los Patuas de Birbhum tiene una evocación similar del pasado dorado.³⁶ Les hizo ser una comunidad ‘auténtica’ de artesanos. Por lo tanto, ellos son los *bahak* or portadores de este pasado, que fue una época dorada.

Conclusión

El ensayo muestra la relación entre la emoción y la memoria, donde el tiempo se ha utilizado como una herramienta para validar los testimonios. Cuando los Patuas están recordando su primera llegada individualmente, están utilizando el tiempo más o menos como un objeto específico. Pero en el caso del concepto de tiempo reflejado por la memoria compartida, es infinito. A través de la memoria individual puede probar sus propios testimonios como “auténticos” o más auténticos que el de otros, para su propio beneficio. En ambos casos, es la parte emocional de los testimonios la que desempeña ese importante papel. Su posición social y económica les hace vulnerables a la emoción. Ellos mismos son bastante conscientes de que Naya no es su hogar original, pero tienen que probar su originalidad de cara al mundo exterior. Sucede lo mismo para el caso de identificación con la comunidad Chitrakar. En la era de la comercialización, ellos deben vender su identidad en el mercado artístico, y ello requiere un

³⁶ Bhattacharya, *Cultural Oscillation*.

cierto tipo de apego emocional al pasado. Cuando ellos dicen que tienen un pasado dorado, muestra automáticamente sus sentimientos con respecto a identificarse como una antigua comunidad de pintores.

En su ensayo de historia oral, Paul Thompson explora el problema de la fiabilidad de la memoria. Él apunta que siempre hay una importunidad en la que ‘la necesidad social y el interés’ pueden afectar a la memoria.³⁷ Los Patuas quiere elevar el valor de su arte en el mercado, glorificando su identidad. Hubo un tiempo en el que éste arte había perdido su valor debido a los avances tecnológicos. Mis entrevistados narraron repetidamente como en tiempos previos, la gente solía reunirse para ver cantar a los Patuas mientras desplegaban los pergaminos. A cambio, ellos reciben regalos en especie o en metálico. Sin embargo, algunos creen que la llegada de los medios modernos disminuyó su importancia como artistas e intérpretes. Shyamsundar, un Patua, se lamentaba, ‘Nuestros ancestros solían ser considerados artistas e intérpretes, pero desde la llegada de la TV y la radio radio, la gente se entretiene en los confines de cuatro paredes. Ellos perdieron el interés en la persona con un *patachitra* en pueblos distantes’³⁸

En historia oral, es de suma importancia encontrar el significado de la respuesta más que tratarla por su valor nominal. Cuando estamos haciendo la historia oral de una comunidad, es necesario ver cómo la memoria individual interactúa con la memoria colectiva. En este ensayo, también he tratado de mostrar cómo las memorias individuales de ser migrantes están entrelazadas con la memoria compartida de ser Chitrakars. En este caso, tanto las memorias

³⁷ Thompson, ‘Problems of Method in Oral History’, *Oral History* 1:4, The Interview in Social History: Part 1 (1972), 1-47, 7.

³⁸ Shyamsundar Chitrakar, March 2014.

individuales como colectivas expresan dos naturalezas distintas de la mentalidad. Distintos sentimientos se fusionan entre sí. Las emociones de los individuos están creando colectivamente un ámbito para el sentimiento comunal, que arroja luz en cómo las historias individuales están entrelazadas con la historia de la comunidad.

Trabajos citados

Recuentos orales

Las entrevistas orales fueron recogidas en el pueblo Naya localizado en la parte occidental del distrito de Medinipur de Bengala Occidental, India, entre marzo de 2013 y marzo de 2015. Algunas entrevistas fueron recogidas para el archivo online creado por Wesleyan University con el proyecto bautizado Learning Objects.

Fuentes secundarias

Archer, Mildred. *Indian Popular Painting in Indian Office Library*. London: H.M Stationary Off., 1977.

Bhattacharya, Binoy. *Cultural Oscillation*. Calcutta: Naya Prakash, 1980.

—. “The Patuas: A Study of Islamization.” In *The Patas and the Patuas of Bengal*, by Sankar SenGupta, 95-100. Calcutta: Indian Publications, 1973.

Chakrabarty, Dipesh. “Remembered Villages: Representation of Hindu-Bengali Memories in the After-math of Partition.” *Economic and Political Weekly* 31:32 (Aug 10, 1998): 2143-2145+2147-2151.

Chatterjee, Ratnabali. “Representation of Gender in Folk Paintings of Bengal.” *Social Scientist* 28:3/4 (March-April., 2004): 7-21.

Dutt, Gurusaday. *Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers*. Calcutta: Seagull Books, 1990.

Dutt, Gurusaday. “The Art of Bengal.” *The Modern Review* (May 1932).

Ghosh, Pika. “Unrolling a Narrative Scroll: Artistic Practice and Identity in Late-Nineteenth Century.” *The Journal of Asian Studies* 62:3 (2003): 835-871.

Hallwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Edited by Lewis A. Coser. Translated by Lewis A. Coser. London: The University of Chicago Press, 1992.

Hauser, Beatrix. “From Oral Tradition to “Folk Art”: Reevaluating Bengali Scroll Paintings.” *Asian Folklore Studies* 61:1 (2002): 105-122.

Islam, Sk. Makbul. “Shifting Identity of Performing Artists: The Patuas of Bengal.” In *Performers and their Arts: Folk, Popular and Classical Genre in a Changing India*, by Simon Charlsley and Laxmi Narayan Kadekar, 44-58. New Delhi: Taylor and Francis, 2006.

Jain, Jyotindra. *Kalghat Paintings: Images from a Changing World*. Ahmedabad: Mapping Publishing , 1999.

—. *Picture Showmen: Insights into the Narrative Tradition in Indian Art*. Marg, 1995. *Songs of a Sorrowful Man*. Directed by Akos Ostor, Aditi Nath Sarkar Lina Fruzzetti. 2009.

McCutchion, David, and Suhrid Bhowmik. *Patuas and Patua Art in Bengal*. Calcutta:

KLM Private Ltd, 1999.

Perks, Robert, and Alistair Thomson. eds., *The Oral History Reader*. London: Routledge, 2003.

Singh, Kavita. "Stylistic Difference and Narrative Choices in Bengali Pata Paintings." *Journal of Art and Ideas* 27-28 , (March 1995): 91-104.

Thompson, Paul. "The Problems of Methods in Oral history." *Oral History* 1:4 *The Interview in Social History: Part 1* , 1972: 1-47