

la piel del templo:
la arquitectura textil de los Vaghri



María del Castillo Camino

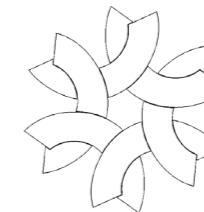
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA DE ARQUITECTURA



COOPERACIÓN INTERNACIONAL UPM



TRABAJO FIN DE GRADO

María del Castillo Camino

La piel del templo:
La arquitectura textil de los Vaghri



LA PIEL DEL TEMPLO:
LA ARQUITECTURA TEXTIL DE LOS VAGHRI

María del Castillo Camino

Tutor
Ricardo Montoro Coso
Franca Alexandra Sonntag
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Colaboradora
Meghal Arya
Facultad de Arquitectura CEPT University
Ahmedabad, India

Aula TFG 6
Eduardo Pesquera González, *coordinador*
Giuseppe La Ferla, *adjunto*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Grupo de cooperación UPM cooperACTioning [spaINdia]
Universidad Politécnica de Madrid

Madrid, Enero 2025

મંદિરની ત્વચા
la piel del templo

EL TEMPLO
મંદિર

lo efímero

lo sagrado

lo técnico

lo dinámico

LA PIEL
ત્વચા

la técnica

el ritual

la narrativa

los chitaras



[Fig. 1] Personas rindiendo culto. Fotografías compradas por la autora en el mercado Ravivari, Ahmedabad. Autores desconocidos.

ÍNDICE

RESUMEN *Abstract*
 CONTEXTO
 GLOSARIO
 IMAGINARIO

CONCEPTOS

El textil
 El tejido como arquitectura universal
La tienda
 Concepto de temporalidad en la arquitectura
Lo sagrado
 ¿Qué hace que un espacio sea sagrado?
El nómada.
Los Vaghri

MATA-NI-PACHEDI

El templo
 El templo textil vs. El templo hindú tradicional
Lo técnico
 Materiales, técnicas constructivas y ensamblaje
El ritual
 Relación entre textil, espacio y ritual
La técnica
 Mata-ni-pachedi: técnicas de producción
La narrativa
 Construcción narrativa en el tejido
Lo dinámico
 La transformación de los espacios

EL ARTESANO

Los Chitara. Entrevistas

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA Y ARCHIVO FOTOGRÁFICO

ABSTRACT

This research explores the relationship between textile, sacred space, and ephemeral architecture through the study of Vaghri temporary temples, constructed with the ritual textiles *mata-ni-pachedi* and *mata-no-chandarvo*. It delves into the history and techniques behind these sacred fabrics, their role as active architectural elements, and their capacity to define, protect, and transform ordinary spaces into ephemeral sacred temples.

The study begins with the historical and social context of the Vaghri community, a marginalized nomadic tribe from the state of Gujarat, India, whose exclusion from traditional temples led them to develop portable spaces of worship, allowing them to maintain their devotional practices. Through an ethnographic approach, including interviews with Chitara artisans, direct observation of rituals, and spatial analysis of case studies during the *Navratri* festival, the research reveals how these textile temples are capable of articulating the ritual, the communal, and the architectural.

The analysis also establishes parallels with traditional Hindu architecture, identifying commonalities in spatial organization, symbolic hierarchy, and ritual circulation. Furthermore, the research examines the artisanal techniques behind these textiles, from the spinning and dyeing processes of *khadi* to the iconographic representation of goddesses on each narrative panel.

Ultimately, this study reflects on the contemporary relevance of textile and ephemeral architecture, not only as a cultural legacy but also as a resilient and adaptable response to contexts of precarity and exclusion.

Keywords

Ephemeral architecture - Mata-ni-Pachedi - Nomad - Vaghri - Textile Temple - Sacred architecture - Ahmedabad

RESUMEN

La piel del templo

Esta investigación explora la relación entre el textil, el espacio sagrado y la arquitectura efímera a través del estudio de los templos temporales Vaghri, construidos con los textiles *mata-ni-pachedi* y *mata-no-chandarvo*. Se aborda la historia y la técnica detrás de estos tejidos rituales, su papel como elementos arquitectónicos activos y su capacidad para definir, proteger y transformar los espacios cotidianos en templos efímeros y sagrados.

El estudio parte del contexto histórico y social de la comunidad Vaghri, una tribu nómada marginada del estado de Gujarat, India, cuya exclusión de los templos tradicionales los llevó a desarrollar espacios de culto portátiles, permitiéndoles mantener sus prácticas devocionales. A través de un enfoque etnográfico, basado en entrevistas con artesanos Chitara, observación directa de rituales y el análisis espacial de casos de estudio durante el festival de Navratri, la investigación revela cómo estos templos textiles son capaces de articular lo ritual, lo comunitario y lo arquitectónico.

El análisis también establece paralelismos con la arquitectura tradicional hindú, identificando puntos de encuentro en la organización espacial, la jerarquía simbólica y la circulación ritual. Además, se examina la técnica artesanal detrás de los textiles, desde el proceso de hilado y teñido del *khadi* hasta la representación iconográfica de las diosas en cada panel narrativo.

En última instancia, este estudio reflexiona sobre la relevancia contemporánea de la arquitectura textil y efímera, no solo como un legado cultural, sino como una respuesta resiliente y adaptable a contextos de precariedad y exclusión.

Palabras clave

Arquitectura efímera - Mata-ni-Pachedi - Nómada - Vaghri - Templo textil - Arquitectura sagrada - Ahmedabad

Fue en el enunciado del segundo proyecto de la carrera cuando escuché Ahmedabad por primera vez. En esa época aún no me planteaba preguntas como *¿qué es la arquitectura?* porque la arquitectura simplemente era.

Con los años fui adoptando prejuicios sobre lo que esta debía ser y la arquitectura que yo debía de proyectar. Ello me alejó de la idea de pureza inicial que abarcaba el todo,
 todo lo que generase espacio
 todo lo que generase urbanidad
 Así, el proyecto textil que desarrollé en una ciudad india de la que no volví a oír hablar se desvaneció entre falsas pretensiones y discursos que adopté como míos.

El pasado 13 de septiembre aterricé en Ahmedabad gracias al programa de becas de Cooperación Internacional de la UPM, dándome la oportunidad de volver al lugar de donde partí.

Fui recibida por una explosión de color, espiritualidad y caos: hombres tomaban las calzadas, desafiando los límites de lo público y lo privado, mientras dormían la siesta en camas trenzadas frente a sus casas; mujeres vestidas con saris de colores vibrantes sorteaban el tráfico de forma tan natural que parecían participar en una danza colectiva; textiles tensados de fachada a fachada regalaban sombras amables sobre el bullicio de mercados siempre-cambiantes... Y tras unos días de vivir en completa perplejidad, me topé con la respuesta a todas esas dudas y preguntas formuladas a lo largo de los años: la tienda del nómada, el templo textil

Durante 3 meses estudié la tienda como templo itinerante— visité artesanos, aprendí sobre la técnica, experimenté el ritual y exploré los límites del espacio sagrado. Así nació *'La piel del templo'*, una investigación que cuenta la historia de los Vaghri, una comunidad nómada calificada como *intocable*, a la que a lo largo de la historia se le negó el derecho a rendir culto, obligada a construir clandestinamente templos de paño.

Esta investigación es un intento de entender cómo, a través de un tejido, se puede construir un templo, crear un refugio y definir un espacio sagrado. Pero, sobre todo, es un intento de regresar a esa arquitectura primera, aquella que no se pregunta qué es, sino que simplemente, es.



[Fig. 2] 25 de septiembre 2024. Artesano Sunil Chitara pintando en su taller de Ahmedabad. Elaboración propia.

Términos clave:

MATA-NI-PACHEDI: Textil ritual tradicional pintado a mano, utilizado como tapiz en los templos temporales de la comunidad Vaghri. Literalmente significa “el telón de la Diosa Madre” en gujarati y sirve como un santuario portátil para el culto.

MATA-NO-CHANDARVO: Textil ritual tradicional pintado a mano, utilizado como dosel en los templos temporales de la comunidad Vaghri. Literalmente significa “el dosel de la Diosa Madre” en gujarati.

VAGHRI: Comunidad nómada y marginada del estado de Gujarat, India, tradicionalmente dedicada a la creación de mata-ni-pachedi.

MATA: Término que significa “madre” en varios idiomas de la India y que se utiliza para referirse a las diosas, especialmente en contextos devocionales.

CHITARA: Artesanos tradicionales pertenecientes a la comunidad Vaghri, encargados de pintar y confeccionar los textiles *mata-ni-pachedi*.

KHANDIT: Se refiere a un estado de impureza o daño espiritual, especialmente en contextos religiosos. Un templo o ídolo roto o incompleto puede considerarse *khandit*.

NAVRATRI: Festival hindú de nueve noches dedicado a la adoración de las diferentes formas de la diosa Durga. Es un periodo sagrado para la comunidad Vaghri y otros devotos de la diosa. Los templos textiles de *mata-ni-pachedi* son construidos durante su duración.

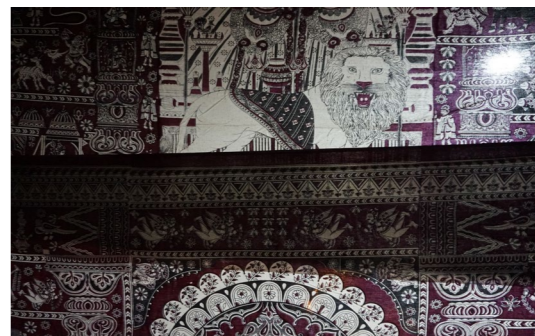
CHAITRA: Uno de los meses del calendario hindú (marzo-abril), considerado sagrado para festivales y rituales dedicados a las diosas. Los templos textiles de *mata-ni-pachedi* son construidos durante su duración.

KHADI: Tela de algodón hilada y tejida a mano usada en la producción de mata-ni-pachedi.

KALAM: Literalmente significa “pluma” en persa. En el contexto de los textiles, se refiere a una herramienta utilizada para dibujar patrones y detalles en los *mata-ni-pachedi* de rama de babul.

CHARPAI: Cama tradicional india hecha de un marco de madera y un entramado de cuerdas, utilizada tanto en interiores como exteriores.

imaginario







[Fig. 3] Catálogo fotográfico del desarrollo de la investigación en la ciudad de Ahmedabad. Elaboración propia.

conceptos

El textil

[1] GALEANO, Eduardo. El libro de los Abrazos, 1989.



“Quien escribe, teje. Con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo. Los textos son como nosotros: tejidos que andan”^[1]

La necesidad básica de cubrir y proteger el cuerpo llevó a los primeros humanos a utilizar materiales naturales que, más tarde, se convertirían en tejidos más complejos. Las técnicas de hilado transformaron fibras en hilos y, a su vez, en tejidos, abriendo nuevas posibilidades que iban más allá de la supervivencia y trascendiendo de su función primaria para adquirir un valor social, económico, cultural y espiritual.

Históricamente, han servido como marcadores de identidad, diferenciando grupos sociales, géneros y jerarquías. Han adoptado formas de ropa y adorno para vestir a reyes y campesinos, cubierto escrituras religiosas y envuelto y encarnado deidades. Han sido refugio y hogar.

“El inicio de la construcción coincide con el inicio de los textiles”^[2]

En su obra *Los cuatro elementos de la construcción*, Semper analizó la cabaña primitiva e identificó en ella cuatro elementos esenciales que permanecían intactos en su forma original: el hogar, considerado el más fundamental de todos, y al que se relacionó con el fuego y se atribuyó la cerámica como materialidad; la plataforma o terraza de tierra; el techo, sostenido por carpinterías; y, por último, la envolvente, confeccionada con textiles.

“Al mito de una estructura constructiva ennoblecida en orden arquitectónico, se contraponen el de una envoltura delimitadora del espacio, cuya característica es la ligereza y respecto a la cual la estructura se encuentra subordinada y es tan sólo soporte.”^[3]

Así, el textil y la arquitectura conforman una relación simbiótica, donde el tejido no embellece el espacio, sino que lo construye, define y humaniza. Al igual que una pared o un techo, un tejido delimita, sostiene y transforma el habitar. Su maleabilidad permite que la arquitectura no sea estática, sino que respire y responda al paso del tiempo, al clima y a las necesidades de quienes la ocupan.

En *Una cortina del Siglo XXI. Teoría de arquitectura fluida*, Toyo Ito cuenta sobre su propia experiencia:

“En Japón, cuando florecen los cerezos, nos reunimos bajo sus ramas para festejarlo. Por medio de unas cortinas alargadas separamos el espacio que, de ese modo, se transforma en un lugar de celebración durante la ceremonia, para volver tras ella a formar parte de la naturaleza. En mi opinión, no hay otra arquitectura mejor.”^[4]

Podríamos decir que el textil contiene la esencia de la arquitectura: delimita y, por lo tanto, crea el espacio.

[2] SEMPER, Gottfried. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde. (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica)

[3] FANELLI Giovanni, GARGIANI Roberto. El principio del revestimiento.

[4] ITO Toyo. Escritos. Capítulo: Una cortina del Siglo XXI

La tienda

“¿No es sorprendente que los nómadas, aunque construyen refugios temporales, tengan una tradición constructiva más duradera que la nuestra? Los diseños de las tiendas nómadas han sobrevivido a los siglos en los que grandes monumentos de piedra se convirtieron en polvo. Si estas tiendas han protegido tan bien a una parte de la humanidad en el pasado, ¿no podrían ser útiles en el futuro?”^[5]

Si hablamos de la arquitectura textil, resulta inevitable no hablar de la arquitectura nómada, una no es sin la otra. En ella, el textil no es una extensión de la arquitectura, sino la arquitectura misma. Tiendas y pabellones se levantaron y se siguen levantando con tejidos como componente estructural esencial, permitiendo crear espacios habitables capaces de responder a la movilidad y a las condiciones del entorno.

Es interesante cómo muchas de las innovaciones reivindicadas en la arquitectura contemporánea, pueden ser directamente vinculadas con las arquitecturas utilizadas por los nómadas durante milenios: el Pao I de Toyo Ito, concebido como una cabaña urbana desmontable, se basa en la yurta nómada original; las estructuras tensadas de Frei Otto, utilizadas en los Juegos Olímpicos de Munich y en la Expo de Montreal, guardan un gran parecido con las tiendas negras de Oriente Medio; las células habitables de la ‘Maison Saharienne’ de Jean Prouvé se disponen bajo una cubierta siguiendo el esquema tradicional beduino de las jaimas...

Este diálogo entre la arquitectura contemporánea y las tradiciones nómadas no es casual. Los arquitectos modernos han encontrado en estas estructuras un modelo de eficiencia, sostenibilidad y belleza. En *Architecture Without Architects*, Rudofsky habla de las tiendas y los pabellones como:

“Las magníficas estructuras que han sido el orgullo de los monarcas del Asia occidental durante miles de años (...) aunque no permanentes, a menudo de una belleza extraordinaria.”^[6]

Esta cita se ve reforzada por el concepto de belleza que plantea Le Corbusier en su obra *El Modulor*, donde expone que “Todo producto del espíritu o de las manos lleva la impronta, la marca, el sello de un concepto de belleza” ¿No convertiría esta afirmación a la tienda en el objeto arquitectónico más bello?

Nuestra palabra arquitecto proviene del griego *archi* —el que dirige— y *tektos* —el tejido—^[7]. Esta raíz lingüística conecta de manera directa con la práctica de levantar estructuras a partir de materiales textiles, situando a las tiendas en el núcleo mismo de la arquitectura como disciplina. En este sentido, no es exagerado afirmar que las primeras arquitecturas fueron tejidas, no construidas, y que el acto de tejer es, en sí mismo, un acto arquitectónico. Así, como “directores del tejido”, cuesta no identificar la importancia de la tienda, ya no sólo como elemento clave en la historia de la arquitectura, sino también por el mantenimiento de su utilidad a lo largo de los siglos.

[5] FAEFRE Torvald (1979) Tents: Architecture of the Nomads. Lugar de publicación: Anchor Press/Doubleday

[6] RUDOFSKY Bernard (1964) Architecture Without Architects

[7] MANN A.T (2002) Sacred Architecture: The Convergence of Heaven and Earth. Vega Books

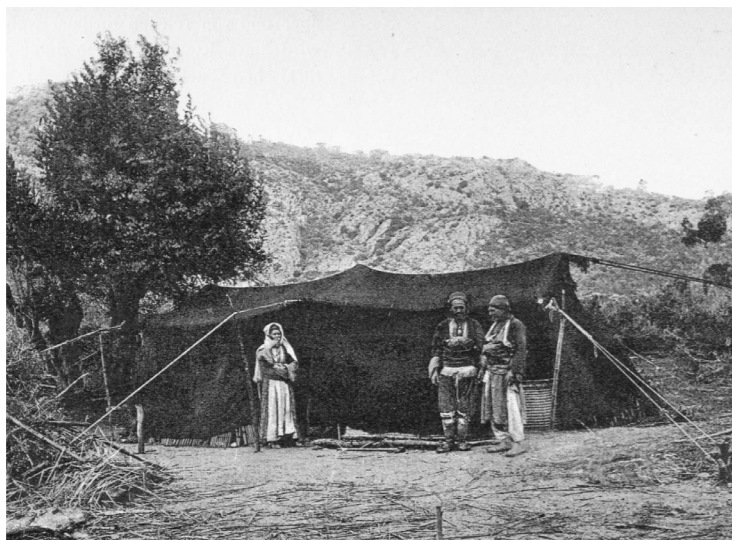
[Fig. 4] Nomadas de Ouled en jaima en Algeria. Fotografia registrada por Adel Hafsi



[Fig. 5] Interior de una tienda de yurtta kirguisa. 1865. En Turkestanskii al'bom, chast promyslovaia, 1871-1872/Biblioteca del Congreso



[Fig. 6] Yörü frente a Tienda Negra en la parte baja de Koca Çayı
Felix von Luschan 1889, en: Eugen Petersen & Felix von Luschan (eds.): "Viajes por Lycia Milyas y Kibyrtis", Sohn de Carl Gerold, Viena 1889, p. 215, figura 99



[Fig. 7] Maison saharienne, 1957 (CIMT-Jean Prouvé). Exposition, Salon des Artistes Décorateurs, Paris, mars 1958. © Fonds Jean Prouvé. Centre Pompidou - MNAM/CCI-Bibliothèque Kandinsky-Dist. RMN-Grand Palais.



[Fig. 8] Pao, or Dwellings for a Tokyo Nomad Woman, 1985



[Fig. 9] The German Pavilion, Expo '67, Montreal, Canada (Rolf Gutbrod, Frei Otto and Fritz Leonhardt)

Lo sagrado

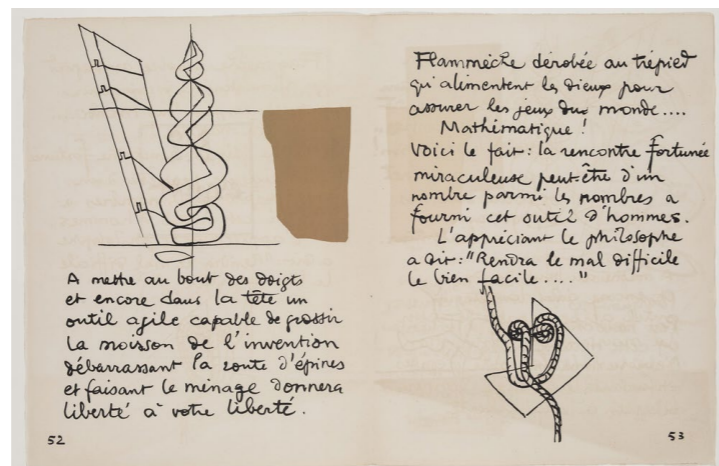
[8] PALLASMAA Juhani (1996) Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Lugar de publicación: Gustavo Gili

“Entiendo que la tarea fundamental de la arquitectura es mediar entre nosotros y el mundo, entre el individuo y las instituciones humanas pasadas, presentes y futuras, y entre lo material y lo espiritual. Esto no es sino una llamada poética. Cuando los escenarios en los que se desarrollan nuestras vidas están perdiendo su significado humano, el arte y la arquitectura tienen el deber de remitificar, resensualizar y reerotizar nuestra relación con el mundo. La cuestión se centra, una vez más, en la dimensión poética de la vida. No creo que la búsqueda de la esencia poética de la arquitectura sea un empeño romántico o poco realista, sino una absoluta necesidad. La humanidad se encuentra sencillamente perdida cuando la vida pierde su resonancia en la profunda historicidad y espiritualidad de la existencia.” [8]

Comencemos por definir el significado de la palabra. Según la RAE, lo sagrado es algo “digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad”, pero ¿y en la arquitectura?, ¿qué es lo que hace a un espacio adecuado para rendir culto?

Si nos remontamos a tiempos pasados, antes de haber edificios, la humanidad adoraba como dioses a los cuatro elementos, las estrellas, planetas, animales... Existía una profunda relación entre lo divino y el entorno. Para las culturas arcaicas, ciertos elementos naturales, como árboles, montañas, ríos o cuevas, eran considerados sagrados porque simbolizaban una conexión entre el cielo —lo divino— y la tierra —lo humano—. Es decir, la naturaleza misma fue el primer espacio sagrado. Más tarde, las civilizaciones del Antiguo Oriente tratarían de establecer esa relación cósmica con construcciones como las de los zigurats en Mesopotamia, las pirámides de Egipto o templos hindúes tempranos que buscaban ser la representación terrenal del cosmos. Más tarde, en la Edad Media, los teutones adorarían el árbol como templo universal.

Ya en el mundo contemporáneo, en *Le poème de l'angle droit*, Le Corbusier buscó una constante común en el acto fundacional y de definición del espacio sagrado, que permitiese leer con continuidad desde el Templo Primitivo hasta el Partenón, Santa Sofía o San Pedro. Él lo encontró en el ángulo recto, pero ¿es un espacio sagrado únicamente un conjunto de formas que están en armonía con las prácticas religiosas?



[Fig. 10] LE CORBUSIER (Charles-Edouard JEANNERET, dit) Poème de l'angle droit 1955

“Una yurta es como un templo de Dios” - proverbio kirguí

Para los pueblos nómadas, la tienda no es solo un refugio temporal, sino también la vivienda de la divinidad misma. Pueblos como los kirguises, mongoles, bereberes y tuareg han utilizado las tiendas no solo como hogares, sino también como espacios sagrados móviles. La jaima bereber y tuareg, por ejemplo, está rodeada por un perímetro de palos o tela que actúa como un umbral entre lo sagrado y lo profano. Al mismo tiempo, la estructura circular de la yurta mongola simboliza la perfección y la eternidad, con su orificio superior —el ojo central— actuando como un canal directo de comunicación con lo divino. Este orificio no es solo una salida para el humo del hogar, sino también una ventana simbólica al cosmos, una abertura que conecta el espacio terrestre con el cielo.

En su obra *Lo Sagrado y lo Profano*, Eliade Mircea escribe sobre la relación casa-Cosmos-cuerpo humano, donde dice “El templo o la casa se consideran como un cuerpo humano. El «ojo» de la cúpula es un término frecuente en varias tradiciones arquitectónicas. Pero importa subrayar un hecho: cada una de estas imágenes equivalentes — Cosmos, casa, cuerpo humano— presenta o es susceptible de recibir una «abertura» superior que haga posible el tránsito al otro mundo.”

La tienda, al difuminar esos límites entre interior y exterior, crea una conexión directa con el cosmos que nos hace volver al espacio sagrado original, a la naturaleza, y es capaz de convertirse en un templo itinerante no ligado a la permanencia física.

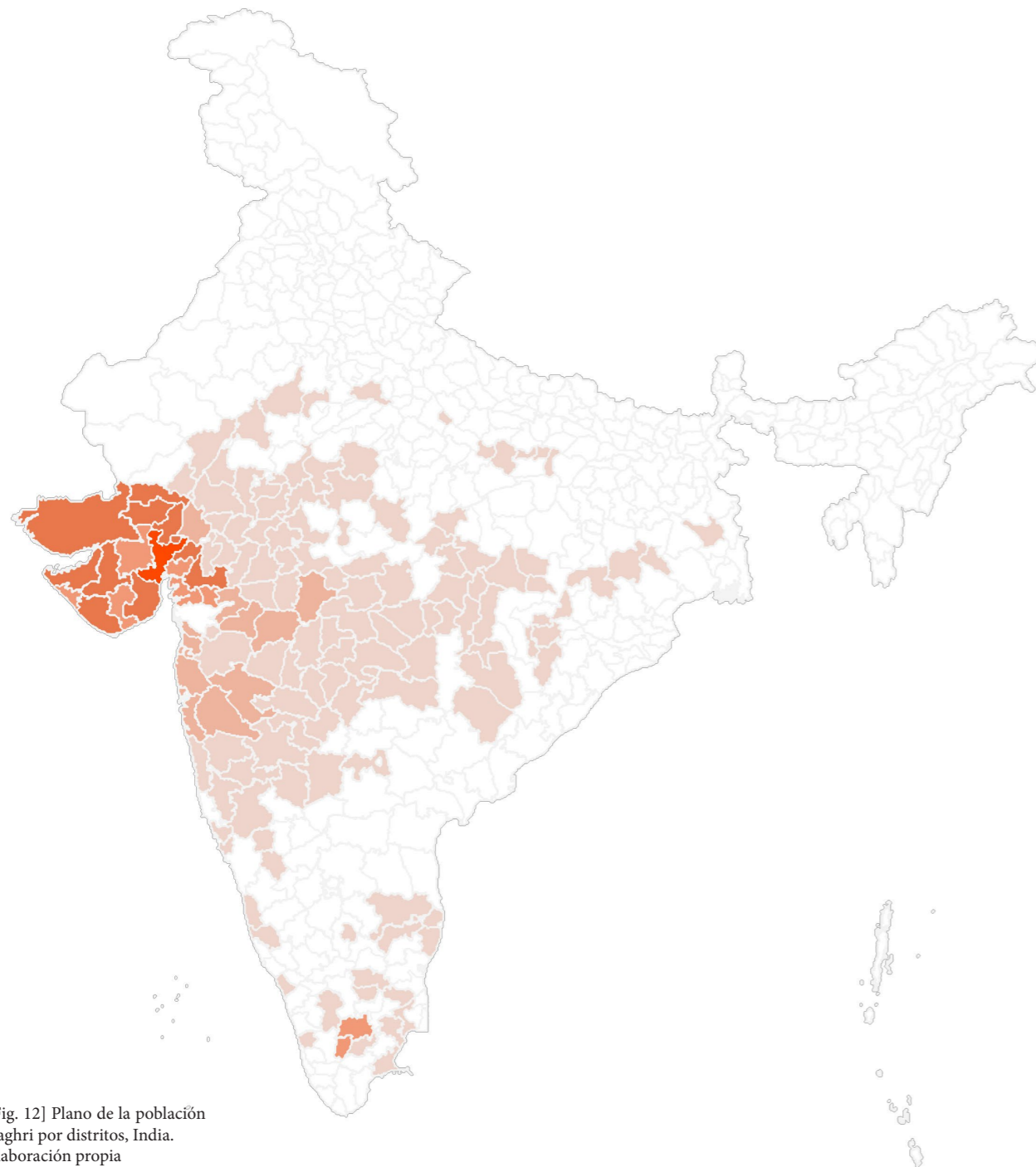
“Algunas formas se razonaron partiendo del edificio hacia el mundo, y a la inversa, ciertos pensamientos del universo se expresaron en una estructura creada como un pequeño mundo para la casa de Dios: un templo.”[9]

[9] MANN A.T (2002) Sacred Architecture: The Convergence of Heaven and Earth. Vega Books

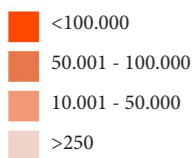
La arquitectura temprana de los templos reflejaba la gloria de estos lugares simples. Con el tiempo, el simbolismo se volvió más complejo, y solo ciertas construcciones serían seleccionadas con un propósito simbólico, pero, si volvemos al origen, el espacio sagrado no depende únicamente de la forma, el material o la permanencia de la estructura. Lo sagrado emerge de la relación que los seres humanos establecen con el espacio, de los rituales que lo consagran y de las historias que se entrelazan en sus tejidos, sus piedras o sus techos abiertos al cielo.



[Fig. 11] Unknown artist, untitled illustration of a Khitan nobleman's camp. Circa 1100 CE. Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture (1964) Bernard Rudofsky by NYC MoMA



[Fig. 12] Plano de la población Vaghri por distritos, India. Elaboración propia

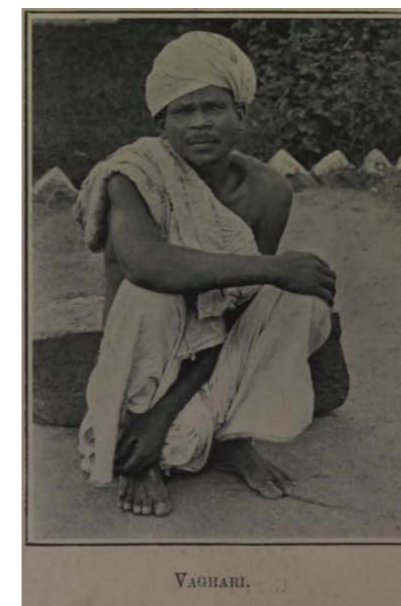


Una vez presentados los conceptos de la tienda, el textil, y, finalmente, el espacio sagrado, es en el *mata-ni-pachedi* donde encontramos la convergencia de todos ellos. Pero primero, para poder comprender la herencia cultural y espiritual de este textil, es imprescindible referirnos al contexto histórico en el que surge, es imprescindible hablar del nómada.

El nómada. Los Vaghri

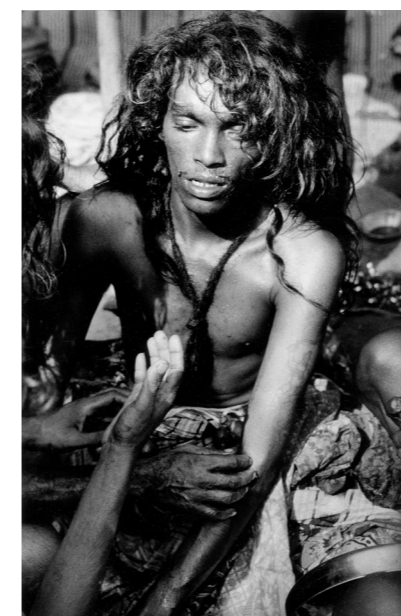
“Más no encontré hogar en parte alguna: soy un nómada por todas las ciudades, un adiós frente a todas las puertas.” [10]

[10] NIETZSCHE, Friedrich. Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)



Vaghri es el término utilizado para identificar a las tribus nómadas originarias de la región de Gujarat, India. En su estudio “*Vagharis of Gujarat: An Ancient Tribe Facing Crucial Change and Anti-Historical Process*”, el investigador J. M. Malkan afirma que los orígenes de esta comunidad pueden rastrearse hasta el período védico, donde eran identificados como *Mrigaya* o *Vyadha*, es decir, cazadores. Posteriormente, ni siquiera se los consideraba parte de la casta Shudra —la última de las cuatro varnas— sino que fueron clasificados como Antyajja —los intocables—.

[Fig. 13] Fotografía de un hombre Vaghri, 1911. Govindbhai Desai - Census of India, 1911, Vol. XVI; Baroda; Part I.- Report



Esta categorización dentro del sistema social hindú implicó, durante siglos, su exclusión y la prohibición de su entrada a los templos tradicionales. Privados del acceso a espacios sagrados y condicionados por su carácter nómada, fue hace unos 300 años[11] cuando comenzaron a pintar imágenes de la Mata —la Diosa Madre— en telas, creando así templos itinerantes que podían erigirse en espacios abiertos, proporcionando a los devotos un refugio sagrado donde realizar rituales y ofrendas. Sin embargo, si nos basamos en la tradición oral de la comunidad, en una conversación con el artesano Jagdish Chitara, este afirmó que el origen se remonta a hace 700 años, cuando los mogoles atacaban sus asentamientos y destruían las imágenes de sus ídolos, dejándolas “*khandit*” —imposibilitadas para el culto—. Estos ataques obligaron a la comunidad a desplazarse y buscar nuevos territorios donde asentarse. Como respuesta a la destrucción de sus ídolos, comenzaron a crear textiles que pudieran representar a sus deidades, permitiéndoles así continuar con sus prácticas devocionales.

[Fig. 14] BECHTLÖFF Bárbara. Fotografía de un hombre Vaghri, 1995.

[11] FISCHER Ebergard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku (2014) Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India. Lugar de publicación: Niyogi Books

mata-ni-pachedi



Los textiles devocionales empleados en los templos Vaghri se conocen en gujarati —la lengua de la región— como *mata-ni-pachedi*, el telón de la Diosa Madre y *mata-no-chandarvo*, el dosel de la Diosa Madre “utilizados para santuarios improvisados o tiendas de campaña (a la manera de los *qanats mogoles*)” [12].

[12] EDWARDS Eiluned.
Block printed textiles of India.
Imprints of culture

Anteriormente se producían en varios lugares de Gujarat (así como en Agar, Madhya Pradesh). Sin embargo, en la actualidad, su elaboración se concentra únicamente en los distritos de Kheda y Ahmedabad por Vaghri que utilizan una combinación de técnicas de dibujo, pintura, impresión y teñido.

En los *chandarvos* se representa a la *Mata*, la Diosa Madre venerada por numerosas comunidades marginadas del oeste de la India, incluida la propia comunidad Vaghri. En Gujarat, se rinde culto a siete formas diferentes de esta diosa, adorando los devotos cada forma particular dependiendo de su casta y afiliaciones de clan. Estas representaciones no actúan como meros ornamentos, sino como lenguajes visuales cargados de significado. Cada línea, figura o motivo tiene una función específica dentro de la narrativa ritual. Algunos patrones están destinados a proteger el espacio, mientras que otros invocan la presencia de determinadas deidades. En este sentido, el textil no es solo un objeto físico, sino también un soporte de conocimiento ancestral, un texto silencioso que comunica significados complejos a través de sus formas y colores.

Además, estos textiles no solo definen el espacio, sino que también lo transforman. Un terreno vacío, una esquina de una casa o un pequeño espacio en un mercado pueden convertirse, gracias al despliegue de un *mata-ni-pachedi*, en un templo sagrado itinerante, cargado de una atmósfera de recogimiento y devoción.

Existen tres momentos significativos para la construcción con *mata-ni-pachedis*: en forma de ofrenda a la diosa como agradecimiento por bendiciones recibidas o como petición de protección y guía en momentos difíciles; durante el *Chaitra* —el primer mes del calendario hindú—; y durante *Navratri*, que significa literalmente “nueve noches” y es el hito más importante, siendo este el festival hindú dedicado a la adoración de la diosa *Durga*. Durante estas nueve noches y diez días, el *mata-ni-pachedi* se convierte en el corazón visual y espiritual de los templos temporales. Los textiles son cuidadosamente desplegados para formar santuarios efímeros donde los rituales, las danzas (*garba* y *dandiya raas*) y las oraciones transforman el espacio en un microcosmos sagrado.

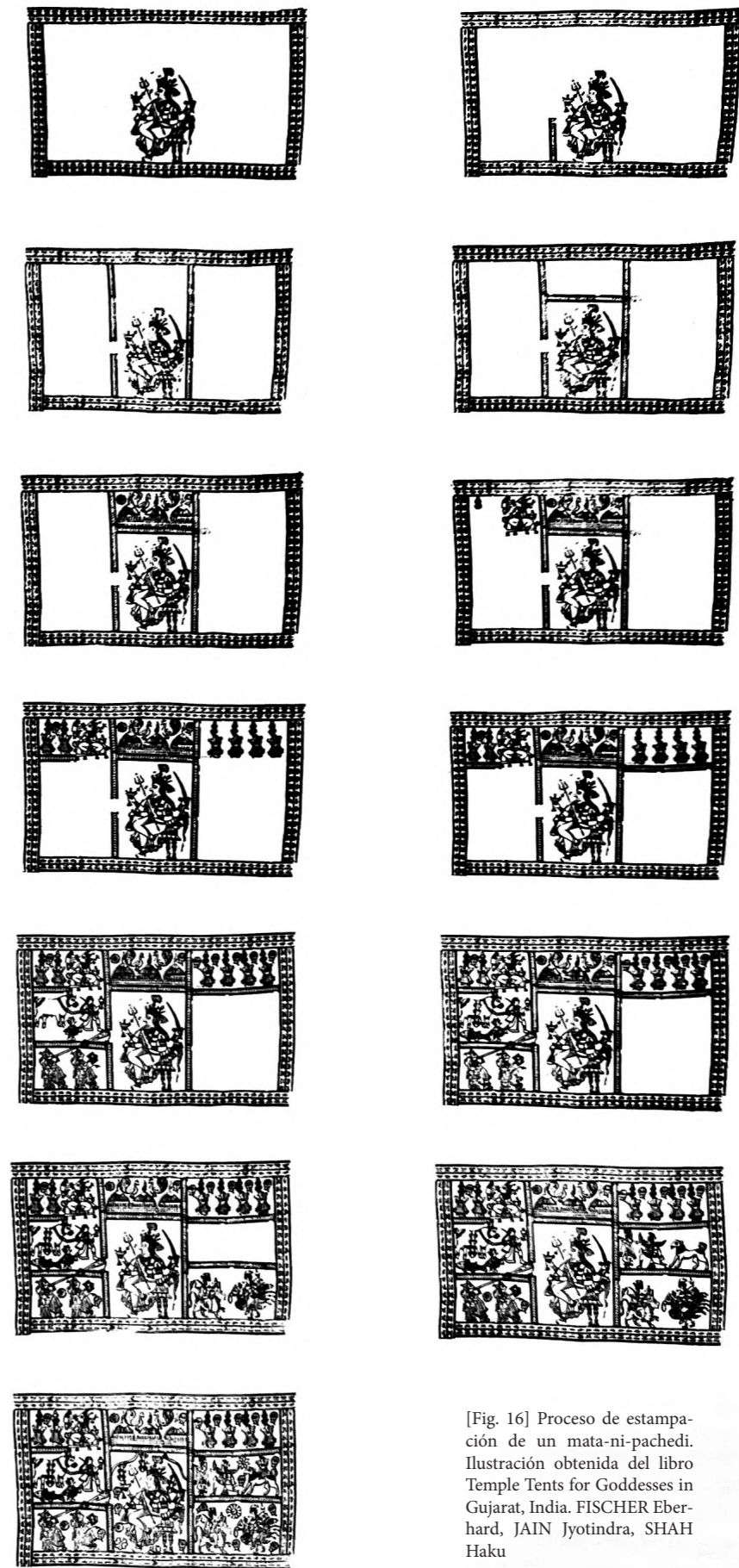
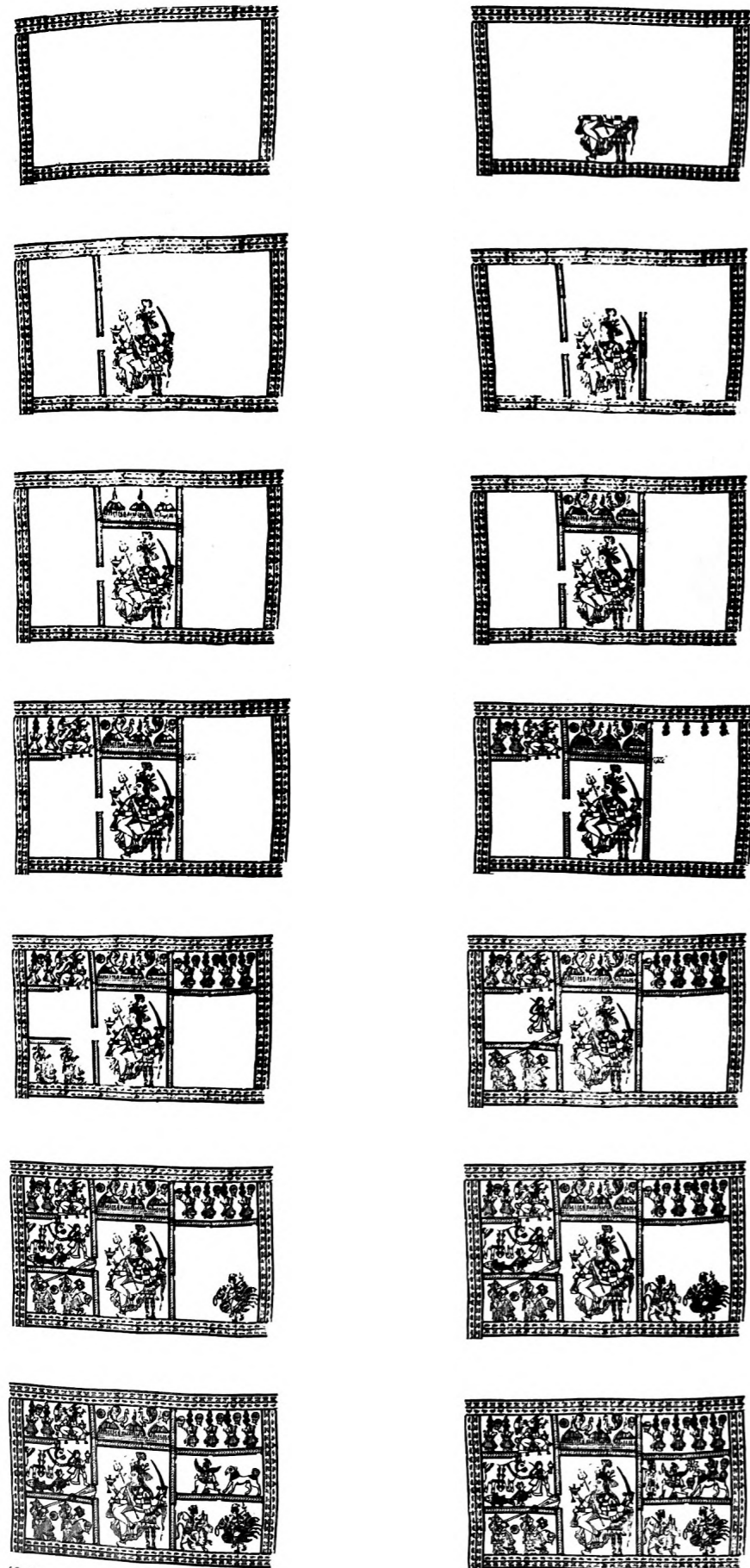
“La invocación de la *mata* tiene lugar principalmente durante el mes de *Chaitra* (mediados de marzo a mediados de abril) y el festival de *Navratri* (lit. ‘nueve noches’)” [13]

[13] EDWARDS Eiluned.
Block printed textiles of India.
Imprints of culture

Los *mata-ni-pachedi* y los *mata-no-chandarvo* representan una forma de arquitectura efímera donde el textil no solo es un elemento decorativo o simbólico, sino también una estructura espacial activa. Estos textiles no simplemente “visten” un espacio, sino que lo construyen y lo definen, creando límites visuales y simbólicos que transforman un entorno cotidiano en un espacio sagrado temporal. Al desplegarse, los textiles crean umbrales simbólicos que indican el paso de lo mundano a lo sagrado.



[Fig. 15] 12 de octubre 2024.
Templo textil durante el festival Navratri en Golana, Gujarat
Elaboración propia



[Fig. 16] Proceso de estampación de un mata-ni-pachedi. Ilustración obtenida del libro Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 17] Meladi Mata no Chandarvo, late 20th century. Artist Unidentified. Cotton Cloth hand and block painted with natural dyes H: 332 cm x W: 362 cm



[Fig. 18] Templo del Sol, Modhera, Gujarat. Elaboración propia.



El templo. El templo textil y el templo tradicional

“El simbolismo de los templos es similar. El pináculo de la cúpula está coronado por paraguas, que simbolizan el paso del alma a través de las capas de la conciencia (...) Una forma de mandala describe cada uno de los planos requeridos del templo. Los cuadrados corresponden a funciones mayores y menores del templo, estando el cuadrado central situado simbólicamente fuera del orden cósmico como el lugar donde habita Brahma. Sobre éste se erige un cubo que simboliza la divinidad.” [14]

[14] MANN A.T (2002) Sacred Architecture: The Convergence of Heaven and Earth. Vega Books

Existe una relación directa entre el templo hinduista tradicional y los templos textiles de los Vaghri. En la cita superior, A. T Mann escribe sobre el pináculo del templo hindú como culminación del eje vertical del templo, que representa el punto máximo de conexión entre la tierra y el cosmos, entre lo humano y lo divino. Este eje no es solo un símbolo visual, sino también un dispositivo arquitectónico que organiza y jerarquiza el espacio.

El *chandarvo*, como se ha mencionado anteriormente, es un dosel de tela que actúa como un techo simbólico sobre el espacio sagrado, donde los círculos concéntricos representan los diferentes niveles o capas del cosmos. En el centro de estos círculos se encuentra la deidad, que es la fuente de energía divina en el templo temporal. Sirve para proteger y sacralizar el espacio bajo él, de manera similar a cómo la cúpula de un templo hindú lo hace en un entorno más permanente.

Los templos hindúes están diseñados con un eje central que se extiende horizontalmente en una disposición radial. Tanto el pináculo como el *chandarvo* cumplen la función de destacar el centro sagrado, donde reside la divinidad, y definen el eje vertical que conecta la deidad con los devotos. En ambos casos, la organización del espacio sigue un principio de jerarquía vertical: tanto el pináculo como el *chandarvo* marcan la cúspide de la estructura, y el espacio centralizado está reservado para la deidad. Además, ambos funcionan como elementos que atraen la mirada hacia arriba, guiando al devoto en una experiencia ascendente de conexión espiritual. Esta disposición no es solo simbólica, sino también funcional, ya que establece el flujo del espacio alrededor de un centro sagrado. Alrededor de este centro, el espacio se estructura de forma que todo, desde la arquitectura hasta el movimiento de los devotos, converge hacia la deidad.

En el templo tradicional hindú, la relación entre la deidad y los devotos consiste en la circulación de los devotos alrededor del santuario en sentido de las agujas del reloj, participando en un ritual de *pradakshina* —circunvalación— que sigue el patrón del mandala cósmico que organiza el espacio del templo. En los templos Vaghri, la disposición circular del *mata-no-chandarvo* y los *mata-ni-pachedi* sigue un principio similar: el dosel y los textiles se organizan alrededor de la deidad, creando un espacio donde la circulación ritual también puede tener lugar de manera radial.

La comparación entre estos dos tipos de templos revela que lo sagrado no está definido por la permanencia de los materiales, sino por la intencionalidad del espacio y el acto ritual que lo consagra. Ya sea en piedra o en tela, en permanencia o en efimeridad, el espacio sagrado se convierte en un puente entre lo terrenal y lo divino.



Lo técnico

Los templos *mata-ni-pachedi* son un ejemplo de arquitectura efímera que combina eficiencia estructural, técnica artesanal y simbolismo. Estas estructuras, levantadas con postes de bambú y textiles pintados a mano, reflejan una profunda comprensión de los principios básicos de la construcción: estabilidad, flexibilidad y adaptabilidad, permitiendo una dinámica interacción entre sus componentes. El sistema responde a las necesidades específicas de cada comunidad más que a un sistema constructivo estático, y es que estos templos itinerantes cuentan con una capacidad de adaptación al contexto en el que se dispongan que muestra la intensa relación simbiótica entre el ser humano, el material y el entorno.

“En términos de conexiones y elementos estructurales, los postes de bambú suelen atarse entre sí con cuerdas o nudos simples para crear un armazón, similar al de los pabellones temporales o tiendas de campaña. La tela se coloca o se ata alrededor de la estructura para formar paredes, doseles o fondos, dependiendo del ritual o uso específico. La tela en sí desempeña un papel esencial, ya que sus motivos pintados de la diosa, junto con las deidades circundantes, aportan un significado espiritual a la estructura. El diseño de estos templos de tela es práctico para su fácil montaje, desmontaje y transporte por parte de la comunidad.”^[15]

Tradicionalmente, el bambú ha sido el principal componente estructural. Con propiedades mecánicas comparables al acero en términos de tracción, este material permite crear construcciones verticales y horizontales que absorben cargas estáticas y dinámicas, dotando de rigidez contra fuerzas laterales, especialmente el viento. A día de hoy, también encontramos templos compuestos por otros materiales, como postes metálicos, que en ocasiones sustituyen al bambú como pilares que transfieren la carga al terreno.

La tela, es decir, el *mata-ni-pachedi*, actúa como envolvente no sólo simbólica sino también funcional, siendo un elemento arquitectónico clave al actuar como una piel protectora que resguarda el interior del templo de los elementos climáticos, ofreciendo sombra y creando un microclima más fresco en el interior del recinto; y al delimitar el espacio de forma clara definiendo áreas sagradas y creando un límite físico y simbólico con las profanas.

Los nudos son el elemento fundamental que garantiza la estabilidad y flexibilidad de la estructura. Permiten la transmisión eficiente de cargas entre los elementos de bambú y facilitan la absorción de movimientos, respondiendo cada tipología de nudo a una necesidad estructural específica

El proceso de construcción de un templo *mata-ni-pachedi* no es meramente técnico, sino también ritual. Cada fase, desde la selección del bambú y la pintura de los textiles hasta el ensamblaje final, está acompañada de oraciones y pequeños rituales que consagran el espacio incluso antes de que el templo esté terminado. Esta dimensión espiritual no solo refuerza el carácter sagrado del espacio, sino que también fortalece los lazos comunitarios, ya que la construcción suele ser un esfuerzo colaborativo en el que participan múltiples miembros de la comunidad.

[Fig. 19] Nudo ensamblaje templo 3 de octubre 2024. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad
Elaboración propia

[Fig. 20] Nudo atado textil 12 de octubre 2024. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad
Elaboración propia

[15] OGALE Gaurav, KOPARIHA Kuhu (2022) River of Faith

El ritual

[16] DHAMIJA, Jasleen (2014) Sacred Textiles of India

[17] ARORA, Rati (2024) Textiles, Deities and Religious Practices

“Los tejidos siguen desempeñando un papel importante en los rituales y ceremonias que marcan cada etapa de la vida religiosa, cultural y social. Los textiles son una forma de lenguaje no verbal que expresa conceptos filosóficos y socio-religiosos de la India, así como la historia cultural de un pueblo desde los tiempos más remotos.” [16]

[Fig. 21] Ilustración ‘Transformaciones del textil’. Elaboración propia

y con el textil una me
sa se convirtió en al
tar,
un paño en pa
red, una tien
da se transformó en templo.

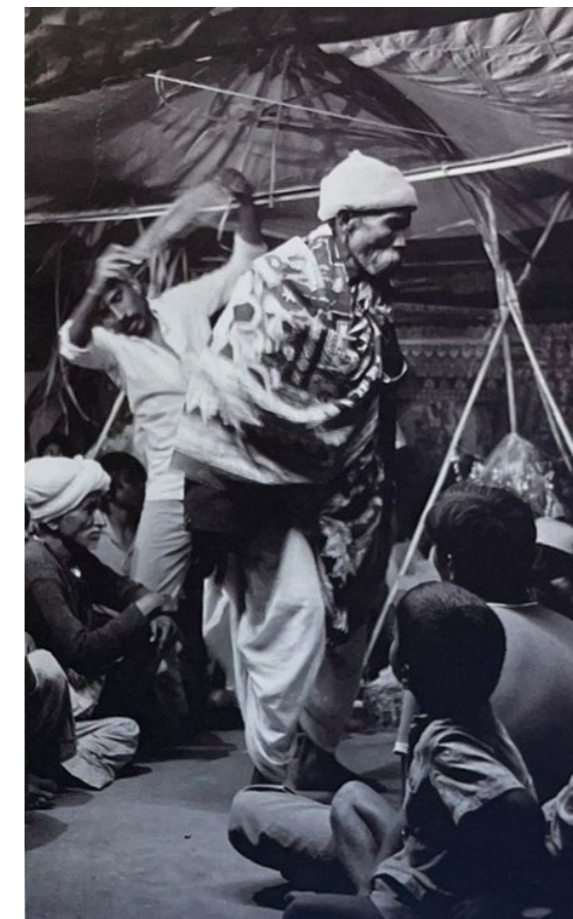
El *mata-ni-pachedi* interactúa con el espacio y toma diferentes dimensiones, desafiando límites tanto físicos como simbólicos, y convirtiéndose en necesidad como medio que materializa la presencia de la deidad. No solo delimita el espacio sino que también santifica y purifica el suelo y sirve como manto para que los miembros del culto encarnen deidades durante “*rituales que implican sacrificios de animales y que son dirigidos por un bhuvo o chamán, para solicitar alivio de enfermedades o desgracias para los devotos.*” [17]

Cada grupo social celebra el Navratri de diferentes formas. Joan Erikson, etnógrafa y la autora de la obra *Mata ni Pachedi. A book on the Temple cloth of the Mother Goddess* (2015), narra, basándose en el trabajo de investigación de campo de Haku Shah, el proceso de una ceremonia:

“Por la tarde, los participantes de la ceremonia se reúnen en el santuario de la diosa y en su interior se tocan tambores, tubas largas y se cantan canciones. Los diversos sacerdotes *bhüvo* entran en trance. A los poseídos se les hacen primeras preguntas sin importancia que deben responder correctamente con la ayuda de la diosa. Después, se les hacen preguntas como: “Mi hijo tiene edad suficiente para hablar, pero no habla. ¿Qué le pasa?” o “Mi esposa, ¿cuándo se curará?” o “Me robaron la cabra, ¿quién es el ladrón?”. El sacerdote en trance da consejos y suele sugerir que el devoto satisfaga a la diosa con un sacrificio, quien luego promete delante de la comunidad cumplir el voto en un plazo determinado. **Se extiende un trozo de chandarvo en el suelo.** Se colocan nueve montoncitos de sacrificio de igual tamaño (pan de trigo *chapati*, arroz cocido y lámparas de aceite) como *palli bha-ravi* delante del santuario. Más tarde, por la noche, también se lleva una cabra negra al frente del santuario. Los *bhuvo* beben alcohol una vez más, dejan que el macho cabrío coma la cebada recién germinada, luego empujan su cabeza hacia abajo y esperan hasta que tiemble, una señal de que la diosa ha aceptado el animal sacrificatorio. Luego matan a la cabra en una esquina usando un cuchillo grande. La diosa bebe la sangre fresca

a través de la boca. El corazón de la cabra se extrae, se cuece y se corta en trozos pequeños, que luego se dan a las diosas y a los sacerdotes para que coman. El cuchillo del sacrificio y la cabeza de la cabra se colocan en el santuario. A la mañana siguiente, la zona del pueblo que rodea el templo se decora con todo tipo de telas de colores y guirnaldas de flores. Las ofrendas sacrificiales, que ya están cocidas, se colocan en ollas y sartenes cerradas frente al santuario, y los iconos se riegan, se pintan y se decoran. La cebada germinada se desentierra y se coloca en mesas pequeñas junto con las ollas de barro. A las muchachas solteras se les permite colocarlas sobre sus cabezas. Las ofrendas, las ollas llenas de agua y las lámparas encendidas son llevadas por ellas en procesión desde el templo hasta el río. Toda la comunidad las sigue. Los sacerdotes *bhuvo* llevan tejidos *chandarvo* colgados de los hombros y la cabeza, se tocan tambores y también se lleva un tridente, una espada de sacrificio y un matamoscas. Se canta la siguiente canción en las orillas del río: “El regalo de bienvenida de hoy, ¿de quién es la música que lo trae aquí? Estábamos en camino a la madre *Jo-gani* para entregarle nuestras ofrendas. En nuestro camino a casa desde el festival estamos llenos de deseos. Estábamos en camino a la madre *Jo-gani* para entregarle nuestras ofrendas”. Los *parafernalia* que se trajeron se colocan luego en el suelo junto a la orilla del río y las mujeres bailan alrededor de ellos. Después, la olla de barro con el grano que brota y las ofrendas se sumergen en el agua. Luego, la gente se va a sus casas donde continúa la celebración.” [18]

[18] ERIKSON, Joan (2015) *Mata ni Pachedi. A book on the Temple cloth of the Mother Goddess.*



[Fig. 22] *Bhuvo* o chamán encarnando a una deidad durante una ceremonia en el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 23] Paño de algodón actuando como pantalla entre dos altares durante el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 24] Bhuvo o chamán dirigiendo una ceremonia durante el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

Cuando le mostré a Jagdish Chitara —un artesano de *mata-ni-pachedi* y miembro de la comunidad Vaghri— esta fotografía encontrada en la obra *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India* de Eberhard Fischer, la primera pregunta planteada fue ¿qué papel toma el textil?. Observamos el trascurso de una ceremonia en la que los sacerdotes *bhuvo* se encuentran sentados frente al altar mientras una gran tela de algodón blanco separa dos santuarios pero, ¿qué está sucediendo realmente en esa imagen? Su respuesta fue simple: el paño sirve de pantalla entre las dos diosas, encarnadas por los sacerdotes en ese punto del ritual.

Esta respuesta, aunque aparentemente directa, revela capas de significado más complejas sobre el rol del textil en el contexto ritual. El paño no es solo una barrera física o un elemento decorativo; es un dispositivo simbólico y performativo que media entre lo visible y lo invisible, lo sagrado y lo profano, lo material y lo espiritual. Al separar los dos santuarios, el textil no solo establece un límite espacial, sino que también define una frontera entre dos estados de existencia: el mundo terrenal representado por los sacerdotes *bhuvo* y el mundo divino encarnado por las diosas.

El textil toma una nueva dimensión delimitando un espacio no sólo efímero sino siempre cambiante, adaptándose a las demandas específicas de cada momento del ritual. Su rol no es estático; fluctúa según la necesidad ceremonial. En un instante puede actuar como una barrera, protegiendo la santidad de un espacio sagrado; al siguiente, puede ser levantado, retirado o reubicado para señalar un cambio en la dinámica del ritual. Esta versatilidad convierte al textil en una arquitectura viva, una estructura que no está determinada por elementos fijos, sino por la coreografía ritual que se despliega a su alrededor.

Pero su función va más allá de la mera partición de espacios. En muchas ocasiones, el textil cumple una labor de purificación del suelo, cubriendo la superficie terrenal y preparándola para ser habitada temporalmente por lo divino. Este acto no solo es físico, sino también simbólico: la tela purifica el espacio a través de su materialidad, creando una superficie limpia, sagrada y receptiva para la presencia de las deidades.

Asimismo, en ciertos momentos del ritual, el textil se convierte en un canal de encarnación divina. Cuando se eleva, se mueve o es tocado por los sacerdotes, el paño adquiere una presencia activa dentro de la ceremonia, como si fuera un intermediario que facilita la manifestación de lo sagrado. Aquí, el textil deja de ser un objeto pasivo y se convierte en un actor ritual, con un papel tan significativo como el de los propios sacerdotes.





[Fig. 25] Sunita Vikrambhai
Chitara. Proceso de coloreado
21 de noviembre 2024
Elaboración propia

La técnica

El *Khadi* es una tela hilada y tejida a mano, principalmente de algodón, con un proceso de producción meticuloso que comienza a orillas del río Sabarmati —el cuál atraviese la ciudad de Ahmedabad— donde la tela se lava, estira y bate antes de ser enviada a los lavadores de la casta *Saragda* y a los tintoreros con mordiente, ambos asentados en Ahmedabad. Como siguiente paso, el tejido se rigidiza y tiñe ligeramente mediante una preparación a base de polvo de mirobálano harda y cáscaras trituradas de nueces de mirobálano, combinadas con agua para formar una pasta. A esta mezcla se le añade aceite de ricino y soda. Las telas serán sumergidas en esta solución, que actuará como agente fijador para el tinte rojo de alizarina que posteriormene se utilizará.

Como se ha expuesto anteriormente, las representaciones de *mata-ni-pachedi* están en manos de los artesanos Vaghri, que “Comienzan con los bordes, luego imprimen el área central del santuario y luego pasan a los paneles horizontales, imprimiendo de izquierda a derecha.” [19] Para dichos bordes, utilizan bloques de barro y madera, mientras que la figura central de la diosa es pintada a mano.

[19] OGALE Gaurav, KOPARIHA Kuhu. River of Faith

Para crear un *mata-ni-pachedi* de tamaño completo, hasta setenta piezas diferentes pueden ser utilizadas en el proceso de estampación por bloque. Esto hace imprescindible el uso de una almohadilla de tinta, que es colocada en una caja de madera con un tamiz hecho de varas de bambú y cubierto por una almohadilla de tela, lo que permite la distribución uniforme de la tinta cuando se presiona el bloque sobre la tela.

Tras el secado inicial, los artesanos rellenan los detalles con la ayuda de un *kalam*, un instrumento artesanal hecho de una ramita de babul (*Acacia arabica*), y dibujan el icono principal de la deidad, situado en el centro de la composición y cuyo rostro siempre se representa de perfil.

Tradicionalmente, en el textil sólo se utilizaban los colores rojo y negro, considerados los favoritos de las diosas. Para la creación de la pasta de hierro que produce el negro en el diseño final, los artesanos recurren a métodos tradicionales: recogen chatarra de hierro, como clavos y utensilios, y los colocan en un barril con una mezcla de azúcar moreno y agua. Tras un periodo de fermentación, la solución se hierve con harina de semillas de tamarindo hasta lograr una textura espesa. Luego, esta mezcla se combina con una solución de polvo de hirakasi (acetato de hierro) y aceite de ricino, resultando en una tinta negra intensa.

“Los colores son significativos: se cree que el negro repele a los espíritus malignos e intensifica la energía espiritual... el blanco se consideraba el color de la pureza y el contacto con los espíritus ancestrales y otras entidades espirituales desconocidas (DCH 2003: 6); el rojo intenso, que generalmente se considera auspicioso, se asocia con la sangre, la fuerza vital, pero también con el sacrificio, que está en el corazón del culto a Mata.” [20]

[20] EDWARDS Eiluned. Block printed textiles of India. Imprints of culture

Para fijar los colores, una mezcla de alumbre y harina de tamarindo se aplica en las áreas coloreadas. Más tarde se sumerge la tela en una solución hirviendo de flores de dhavdha —madera de eje— y alizarina, donde el alumbre reacciona químicamente, tiñendo la tela de un rojo vibrante. Posteriormente la tela se lava nuevamente en el río Sabarmati y se seca bajo el sol.



[Fig. 26] 5 de octubre 2024. Miembro de la familia de artesanos Chunilal lavando el textil en las orillas del Río Sabarmati, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 27] Secuencia ilustraciones de narrativas del folklore gujarati. Taller del artesano Jagdish Chitara. 25 de septiembre 2024. Elaboración propia



[21] MAP Academy Encyclopedia of Art. (2022) Mata ni Pachedi.

[Fig. 28] Ganesha, el dios con cabeza de elefante, considerado auspicioso para todos los comienzos, suele aparecer representado a la izquierda de la imagen de la Mata. Los devotos de la Madre, que acuden a rezar, son representados evocando las ceremonias rituales asociadas con esta fe.

[Fig. 29] Los devotos de la Madre, que acuden a rezar, son representados evocando las ceremonias rituales asociadas con esta fe.

[Fig. 30] El sol y la luna suelen representarse en las dos esquinas superiores de un mata-ni-pachedi.

[Fig. 31] A la diosa Momai Mata se la representa montada en un camello, con cuatro manos. Sostiene una espada y un tridente en la mano superior derecha e izquierda, respectivamente, y en las manos inferiores derecha e izquierda, tiene un loto y una armadura.

La narrativa

“El Mata ni Pachedi captura diversos símbolos y creencias de gran valor. Rompe las barreras de exclusión que impiden el acceso al templo. De hecho, va más allá del templo al encapsular muchos de los aspectos considerados sagrados para las comunidades que se unen en su fe hacia la Madre Diosa” [21]

El *mata-ni-pachedi* se realiza generalmente sobre una tela rectangular, que se divide en siete a nueve compartimentos para crear una cuadrícula donde se despliega la narrativa. Esta cuadrícula está estructurada mediante inserciones que recuerdan a elementos arquitectónicos, como ventanas, puertas y arcos, y que acogen a figuras humanas de los *purvaj* —ancestros—.

En el centro de la composición se aparecen múltiples formas de la diosa. Entre ellas destacan las Diosas *Durga* y *Amba*, y deidades provenientes de las tradiciones folklóricas locales de Gujarat, como *Vishat Mata*, una de las diosas más importantes de los Vaghri, de quien consideran descender. Estas figuras centrales simbolizan la *shakti* —un concepto ampliamente definido como poder o fuerza— y son situadas dentro de un recinto que delimita un templo. A ambos lados se encuentra una imaginería que simboliza a sus devotos y también contiene referencias a epopeyas religiosas y al folklore.

En el hinduismo, cada deidad suele estar asociada a un animal que actúa como su vehículo sagrado, facilitando, entre otras cosas, su reconocimiento iconográfico. Sin embargo, en estas telas narrativas los animales representados no son los típicos de la iconografía hindú convencional: en ellas encontramos gallos, perros, cabras, camellos, búfalos, etc, lo que refleja una marcada diferencia respecto a las representaciones más comunes dentro del hinduismo tradicional y que posiblemente hagan referencia a la naturaleza originalmente nómada de la comunidad.

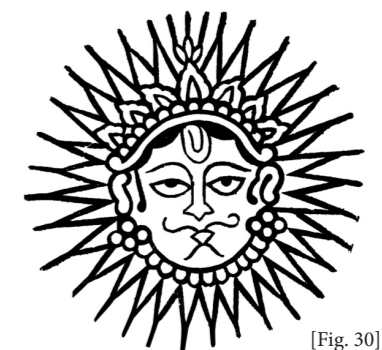
Se tomarán tres casos de estudio donde se analizará, mediante la geometrización de *mata-ni-pachedis*, las diferentes narrativas desarrolladas en el textil, intentando establecer una estructura común que permita “leer” las diferentes figuras y motivos como un mapa que comunica significados complejos a través de sus formas y colores. Cada uno de los casos a desarrollar fue encontrado en diferentes momentos y lugares durante los tres meses de estancia: el primero, en el taller de Ahmedabad del previamente mencionado artesano Jagdish Chitara; el segundo, en un puesto callejero de venta de ofrendas religiosas en la ciudad de Khambhat, al sur de la región de Gujarat; el tercero, actuando como templo efímero durante la celebración del *Navratri* en el asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad.



[Fig. 28]



[Fig. 29]



[Fig. 30]



[Fig. 31]



[Fig. 32] Textil para la diosa Durga. Dimensiones 300x150cm. Estudio de Jagdish Chitara 25 de septiembre 2024. Elaboración propia.

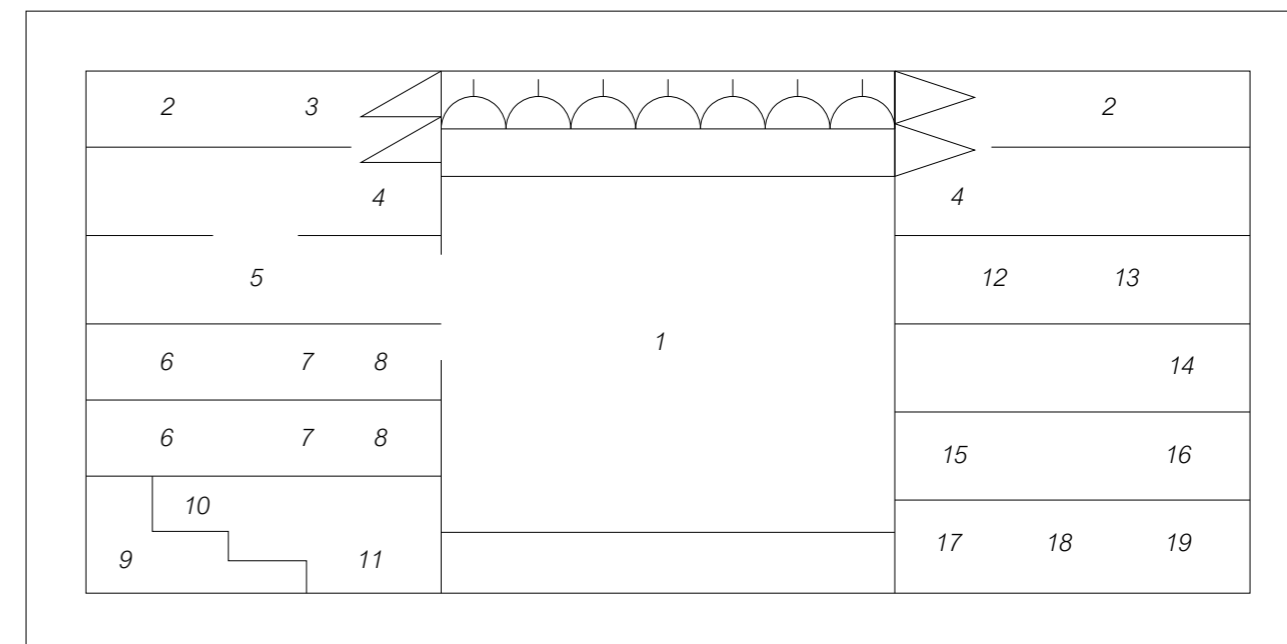
C01

El altar de la diosa *Durga* (1), sentada sobre un camello que camina en lo alto de una colina —lo cuál es indicado por los motivos curvos de la base del templo— se sitúa en el centro del textil, una vez más enmarcado por dos bordes y dividido en seis paneles. El espacio del templo es delimitado por finos muros, contrastando con el caso anterior, pero sin restar monumentalidad gracias a las siete cúpulas que lo coronan. Una vez más encontramos decoraciones florales y dos pares de banderas dobles a sendos lados de la estructura. Similar al primer panel del caso de estudio anterior, mujeres lecheras (2) transportan vasijas, probablemente ofrendas. Llama la atención su posicionamiento, de espaldas al templo. El dios *Ganesha* (3) se encuentra sentado junto a ellas.

Bajo las banderas decorativas se sitúan los emblemas del sol y la luna (4) representados por dos caras idénticas de un hombre con bigote y una marca en forma de U en la frente. Conformando la transición al tercer panel, en el lado izquierdo encontramos mujeres con guirnaldas de flores (5) mientras que seis músicos (6) tocan en los siguientes dos paneles izquierdos inferiores. Se encuentran sentados tras dos búfalos de agua negros (7) dirigidos a la entrada del templo por dos sacerdotes con espadas (8). Inmediatamente debajo un estanque con siete peces (9) es representado con agua negra. Junto a él, un antílope blanco (10) está siendo atacado por un hombre a caballo (11).

En el tercer panel derecho *Shravana* carga a sus ancianos padres (12) y *Sagalsha* está metido en un mortero (13). Bajo ellos, un sacerdote camina hacia una diosa sentada (14). *Bahuchara* está sentada sobre un gallo (15) y *Krishna* baila sobre *Kaliya* (16) en el panel inferior. Una escena del texto épico *Ramayana* tiene lugar en el quinto panel derecho: *Rama* y *Lakshmana* cazan un ciervo de dos cabezas (17), mientras que *Ravana*, disfrazado de mendigo, secuestra a *Sita*, a la que carga en sus hombros mientras huye (18). A su lado, *Hanuman* carga con la montaña *Sanjeevani* (19).

[Fig. 33] Diagrama geométrico Textil para la diosa Durga. Elaboración propia





[Fig. 34] Textil para la diosa Durga. Dimensiones 250x110cm. Encontrado en un puesto de venta de ofrendas de flores en Khambhat, Gujarat. 11 de octubre 2024. Elaboración propia

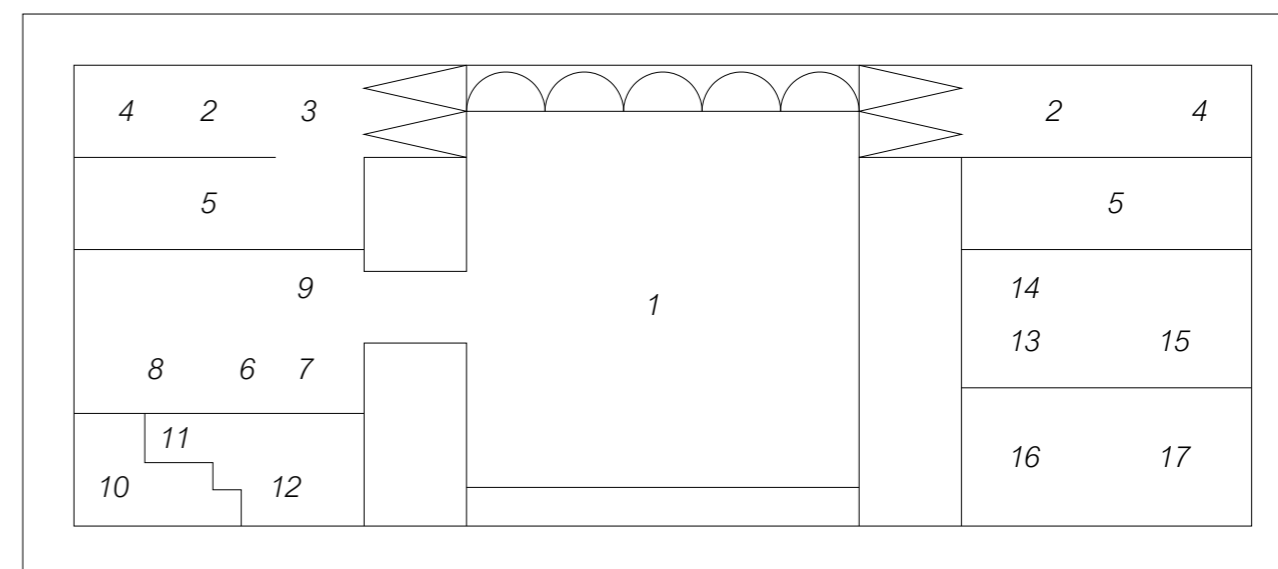
C02

La diosa *Durga* (1) sobre una cabra dentro de un templo rectangular ocupa el centro del textil, mientras que el resto del espacio es dividido en cuatro paneles, todo ello enmarcado por dos bordes, el interno con motivos de triángulos *tumpal*. Motivos curvos nos indican que el templo se sitúa sobre una colina. Su estructura es rotunda, con una apertura en una de sus paredes, un tejado compuesto por cinco cúpulas y adornado por dos pares de banderas dobles que, junto con una serie de guirnaldas florales, decoran el espacio. En el primer panel encontramos lecheras (2) que cargan con vasijas de leche o agua. En la izquierda junto al altar vemos a *Ganesha* (3) y en los extremos, simétricos, a los emblemas del sol y la luna (4). El segundo panel está ocupado por mujeres devotas que cargan flores hacia el altar (5).

En el lado izquierdo del tercer panel un búfalo (6) está siendo dirigido por un sacerdote (7) a la entrada del templo para ser sacrificado. A su lado, dos músicos (8) tocan diferentes instrumentos y, justo debajo, en el cuarto panel izquierdo, un pequeño estanque de siete peces (10) es representado con fondo negro mientras un ciervo (11) es cazado por un hombre a caballo (12).

En el lado derecho, en el tercer panel observamos una escena de *Ramayana*: *Rama* y *Lakshmana* cazan un ciervo de dos cabezas (13) mientras que *Ravana* secuestra a *Sita*, que se encuentra cargada a sus hombros (15). Encima, *Hanuman* carga con la montaña *Sanjivini* (14). Por último en el cuarto panel *Bahuchara* monta sobre un gallo (16) junto a una diosa sentada (17).

[Fig. 35] Diagrama geométrico Textil para la diosa Durga. Elaboración propia





[Fig. 36] Textil para las diosas Durga y Kali. Asentamiento informal Hollywood Basti. 4 octubre 2024
Elaboración propia

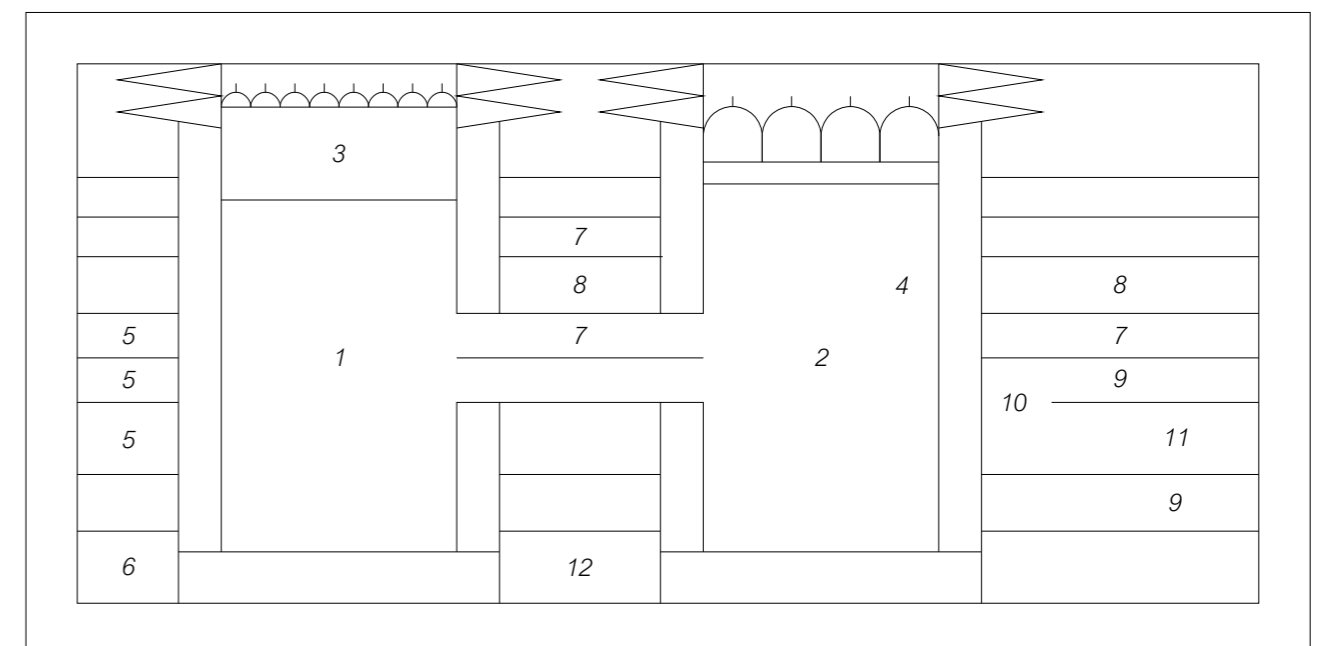
C03

Este textil no es completamente visible, especialmente una porción del extremo izquierdo, pero partiendo de las bases establecidas en los casos anteriores, desarrollamos el diagrama.

La característica más significativa del textil a analizar es la aparición descentrada de dos diosas, *Durga* (1) y *Kali* (2), con sus respectivos altares, ambos de estructura rectangular de gruesos muros decorados con adornos florales. A la izquierda encontramos a *Durga* a caballo sobre una colina en un templo coronado con ocho cúpulas (3), mientras que el de *Kali* cuenta únicamente con cuatro. En este último observamos también dos figuras femeninas que atienden a la diosa (4). Aunque no existe ninguna separación física que divida las diferentes situaciones, se diferencian un total de nueve paneles correspondientes a los nueve días de celebración del festival *Navratri*. En la sección izquierda, en los paneles cinco, seis y siete, tres búfalos de agua son dirigidos por tres sacerdotes (5) hacia la entrada del templo para sacrificio, mientras que en el panel nueve podemos discernir entre los pliegues de la tela a un hombre a caballo con una lanza (6) con la que podemos suponer caza a un antílope blanco no visible.

Repartidas por toda la tela pero con especial énfasis en la separación entre las diosas y en los paneles superiores del lado derecho, observamos a niñas (7) y mujeres (8) cargando ofrendas florales para rendir culto en el templo. Debajo de esta sección derecha, en el sexto y octavo panel, pequeñas diosas coronadas (9) se sientan direccionadas hacia el templo mientras sujetan quemadores de incienso. Flores aparecen entre ellas. Como transición al siguiente panel se encontramos a *Krishna*, bailando, como en los casos anteriores, sobre *Kaliya* (10). A su lado se repite la escena del célebre texto *Ramayana*, esta con únicamente *Rama* y *Lakshmana* cazando a un ciervo de dos cabezas (11). Por último, en la parte inferior del espacio entre *Durga* y *Kali*, un sacerdote camina hacia *Bahuchara*, sentada sobre un gallo (12).

[Fig. 37] Diagrama geométrico Textil para las diosas Durga y Kali. Elaboración propia



Lo dinámico

[22] RAPAPORT Amos,
House Form and Culture

[23] Conversación con el autor

“Casi todas las culturas, salvo algunas excepciones, tienen edificios con un significado religioso o social, o ambos a la vez, que poseen un contenido y un valor simbólico mayor que las viviendas normales. Esto se advierte en su mayor escala, en su decoración más elaborada y en el método de construcción, pero también pueden distinguirse por ser más pequeños; en todo caso, son diferentes. Estos son los edificios monumentales de una cultura que tienden a simbolizar algo más que la vivienda, la cual, como intentaré demostrar, también representa algo más de lo que generalmente se supone.” [22]

¿Qué pasaría si la vida religiosa, doméstica y social tuviese lugar en el mismo espacio? Anteriormente se ha presentado el templo textil como un templo itinerante adaptado a la naturaleza nómada de la comunidad Vaghri, que surge como respuesta a la prohibición de su entrada a templos tradicionales. Estas restricciones comenzaron a levantarse gradualmente a partir de mediados del siglo XX, especialmente después de la independencia de India en 1947 y de la promulgación de la Constitución de la India en 1950. Entonces, ¿qué ha pasado con estos lugares de culto al perder su carácter clandestino y, por lo tanto, su naturaleza inicial?

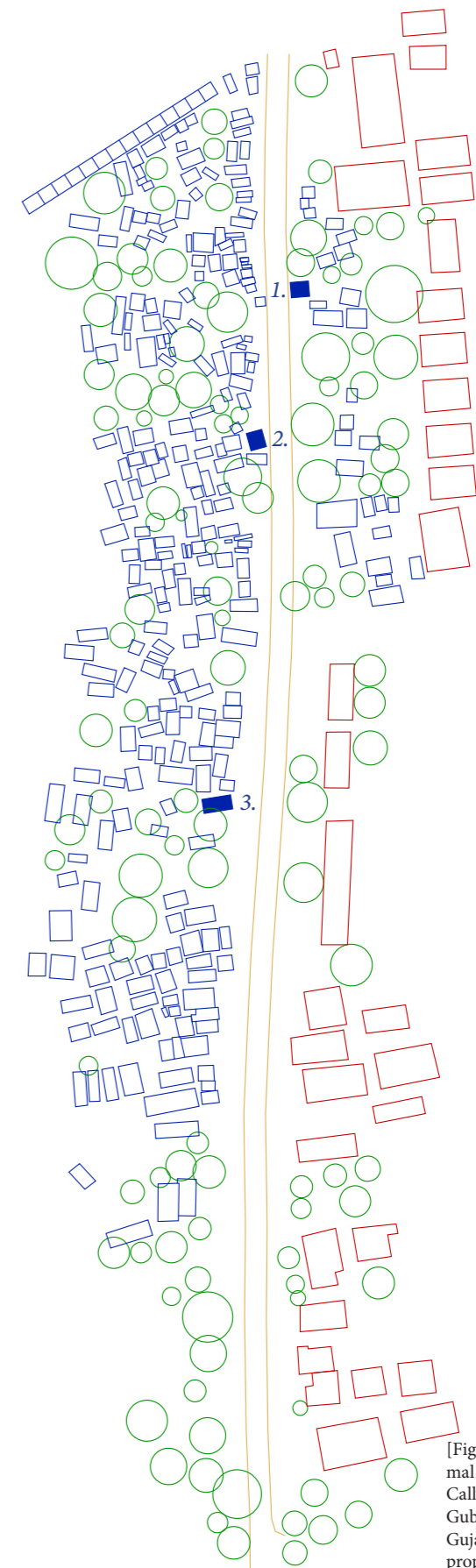
[Fig. 38] Ritual funerario en el asentamiento informal “slum” Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia



En una conversación con Jay Thakkar [23], profesor en la Facultad de Diseño en la Universidad CEPT, Ahmedabad, este me invitó a explorar la intensidad del espacio comunitario en los templos hindúes. Durante nuestra conversación, Thakkar destacó cómo los templos no son meramente estructuras religiosas, sino que funcionan como nodos sociales activos, donde la comunidad no solo se congrega para realizar rituales. Además, mencionó que estos espacios son testigos de una dualidad interesante: por un lado, actúan como refugio espiritual y, por otro, son plataformas donde se desarrollan actividades laicas que mantienen la cohesión social.

Comencé a comprobar que de la misma manera en que la vivienda india desafiaba los límites entre lo público y lo privado, los templos se convertían en híbridos que actuaban como epicentro de la vida social y religiosa de los vecindarios. Los límites arquitectónicos entre el templo y su entorno inmediato son fluidos; un espacio que por la mañana puede ser un mercado improvisado, por la tarde se convierte en un aula abierta para la enseñanza de cantos religiosos y, por la noche, en un lugar de encuentro intergeneracional. Esta flexibilidad funcional rompe con la percepción occidental del templo como un espacio exclusivamente sacro y estático.

Esta observación se vio magnificada con la llegada del festival hindú *Navratri*, cuando las viviendas de Hollywood Basti, un “slum” —asentamiento informal— con gran presencia de la comunidad Vaghri de Ahmedabad, se convirtieron en templos efímeros durante 9 noches mediante la partición del espacio con *mata-ni-pachedis*. Se toman tres casos de estudio en una de las vías principales del asentamiento, donde se buscará analizar el dinamismo de los espacios en dos marcos temporales: durante y post festival.



[Fig. 39] Asentamiento informal “slum” Hollywood Basti. Calle Kokilaben Vyas Marg, Gubai Tekra, Ahmedabad, Gujarat, India. Elaboración propia.

C01



[Fig. 40] 4 de octubre 2024,
18:14pm. Asentamiento infor-
mal Hollywood Basti
Elaboración propia



[Fig. 41] 23 de noviembre 2024,
13:09pm. Asentamiento infor-
mal Hollywood Basti
Elaboración propia

El primer contacto con la familia Bati fue un 4 de octubre, segundo día del *Navratri*. En el interior de su vivienda habían creado un espacio de culto con tres paneles textiles. Estos textiles no eran meros elementos decorativos, sino que cumplían una función espacial y simbólica fundamental: el primero delimitaba el espacio privado con la vivienda colindante, preservando la intimidad de la familia; el segundo dividía la estancia en dos ambientes independientes, generando un frontera entre las actividades domésticas y las rituales; un tercero colgaba del único muro de ladrillo, el soporte estructural principal de la vivienda, sobre el que apoyaba una cubierta compuesta por una retícula de palos y una lona impermeable.

La figura [40] captura la disposición con una fotografía tomada ese mismo día a las 18.14pm: un joven duerme sobre una cama trenzada o *charpai* frente al templo textil, donde un hombre rinde culto ante dos altares donde pequeñas figuras de dioses, lámparas de aceite —*diyas*— y ofrendas de flores y alimentos componen un pequeño cosmos devocional. Al otro lado del textil derecho, la hija menor de la familia se dispone a cocinar la cena, rodeada de sartenes y vasijas. Las acciones de dormir, rezar y cocinar parecen desarrollarse en apenas 4m² y, sin embargo, los espacios se encuentran diferenciados.

Esta organización no parece accidental; más bien, refleja una intencionalidad estética y funcional muy clara. Un cambio sutil en el color del muro de ladrillo, utilizado como fondo del templo efímero, establece una separación visual y simbólica entre lo sagrado y lo mundano. Esta observación se contrapondría a la idea planteada por Amos Rapaport en su obra *House Form and Culture* donde, “*la forma se ajusta a unos problemas dados y a los medios disponibles sin esfuerzos estéticos conscientes o intereses estilísticos. Estos edificios se basan en la idea de que una tarea común debe ejecutarse del modo más simple, directo y menos molesto posible.*” [24] Sin embargo, lo que observamos en la vivienda de la familia Bati sugiere lo contrario: hay un cuidado deliberado en la disposición espacial y una búsqueda de equilibrio entre funcionalidad y significado simbólico.

[24] RAPAPORT Amos, *House Form and Culture*

[Fig. 42] Ilustración interior vivienda en asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

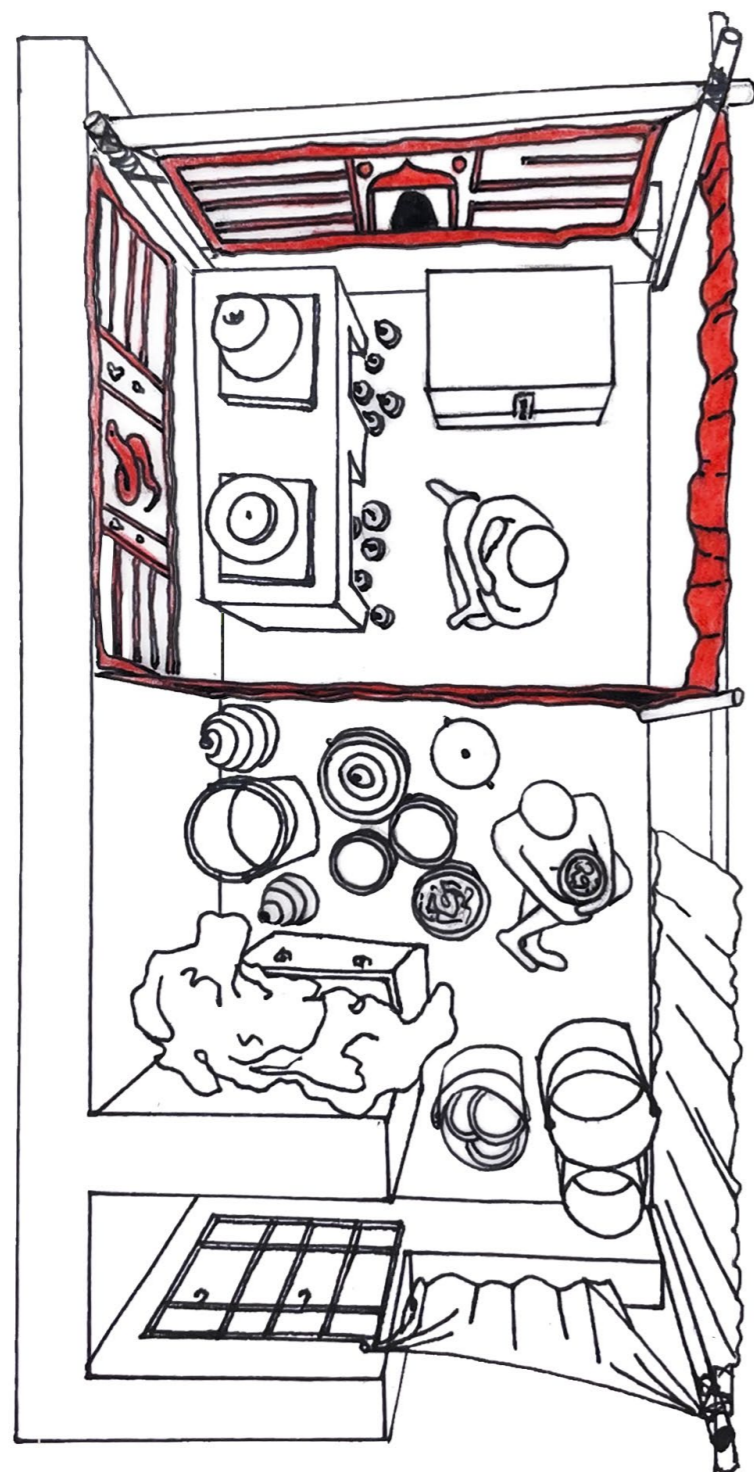


Entre los días 3 y 12 de octubre —la duración completa del *Navratri*— los tres paneles textiles no solo configuraron un espacio físico, construyen un mundo de divinidad: lo que antes era una extensión más del espacio doméstico, un lugar para cocinar, dormir y socializar, se transformó en un espacio santificado, un templo efímero donde lo sagrado y lo cotidiano coexistían sin conflicto que, aún con la pérdida de su condición nómada, será desmantelado llegado el fin del festival, liberando el suelo y devolviéndole su condición mundana.

La siguiente visita tuvo lugar el 17 de octubre. Al entrar en la vivienda, el cambio era evidente. Los altares de mampostería, que días atrás habían sido el epicentro de las prácticas devocionales, ahora servían de respaldo para aquellos que se sentaban en el suelo y la actividad de cocina había recuperado su dominio sobre el espacio central. Madre, padre y hermanas se encontraban sentados en círculo cortando y pelando hortalizas.



[Fig. 43] 4 de octubre 2024, 18:17pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia



[Fig. 44] Ilustración de vivienda durante y tras la finalización del festival hindú Navratri. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

C02



[Fig. 45] 3 de octubre 2024, 23:41pm. Asentamiento informal Hollywood Basti
Elaboración propia



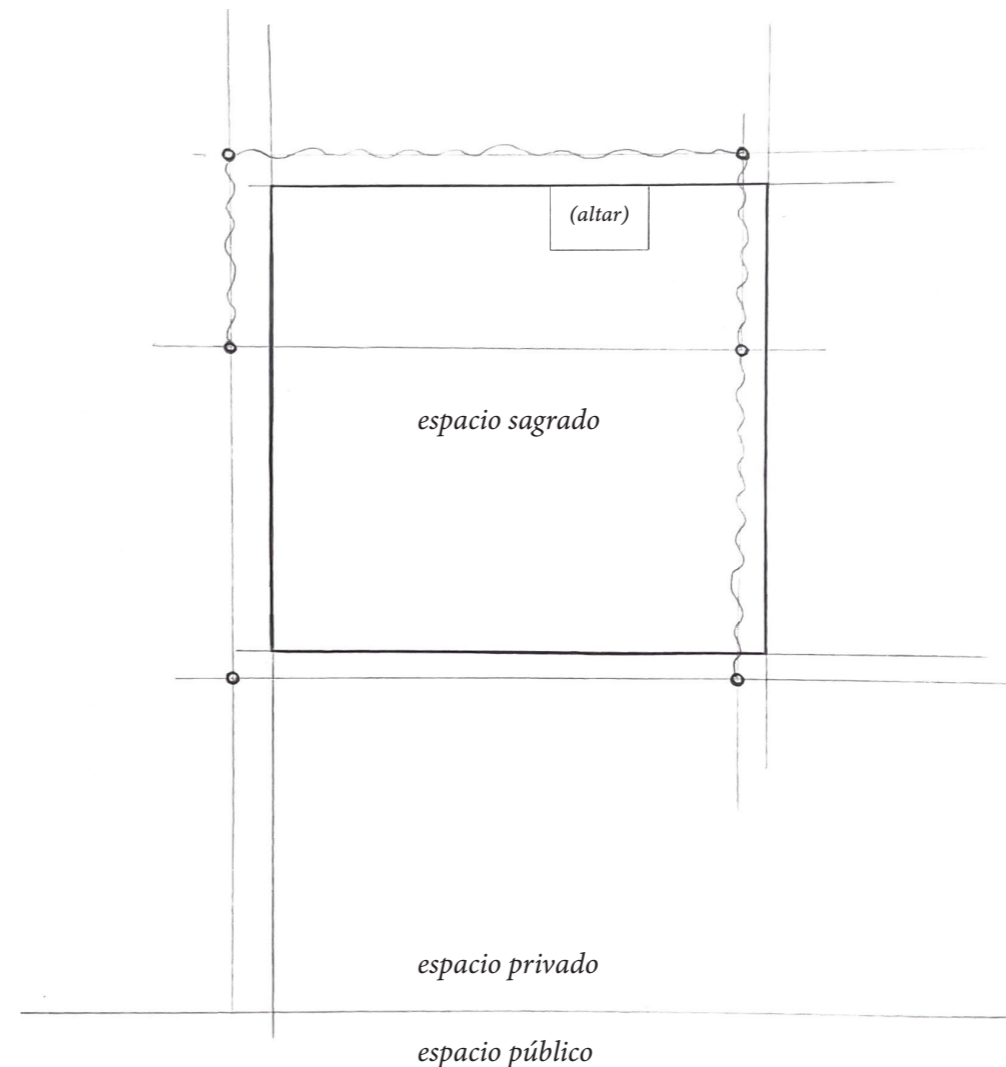
[Fig. 46] 23 de noviembre 2024, 13:09pm. Asentamiento informal Hollywood Basti
Elaboración propia



En el caso de la familia Kori Pariwar, su vivienda se desarrolla en un espacio diáfano bajo una cubierta extensa en sistema de pórtico. Habían creado un lugar de culto muy claramente diferenciado con una estructura metálica con chapa de zinc. Bajo esta, un puzzle de *charpais* —camas trenzadas—, sillas y miembros de la familia sentados en el suelo se organizaban entorno a dos altares iluminados por velas de aceite. Cinco *mata-ni-pachedi* de grandes dimensiones delimitaban tres planos cuyos límites aún así aparecían difusos, en un espacio que albergaba una actividad social tan intensa como la desarrollada en el espacio “público”.

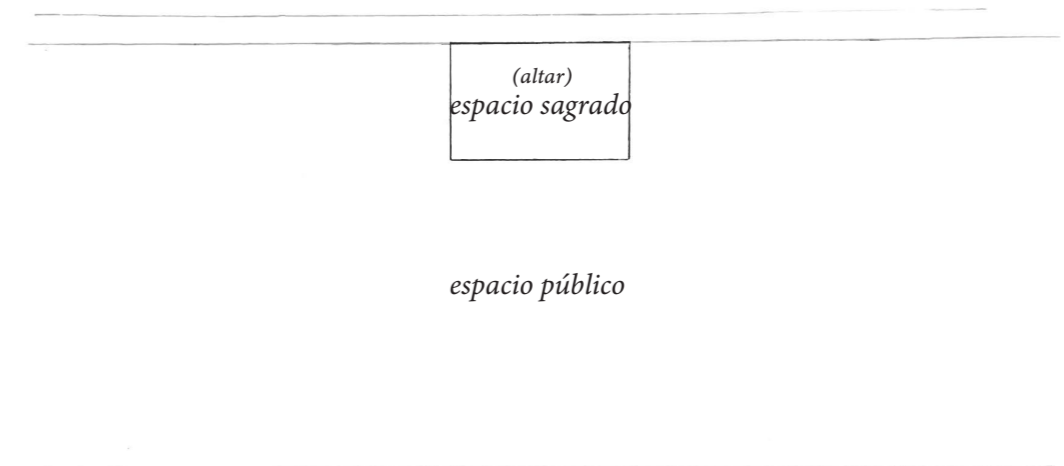
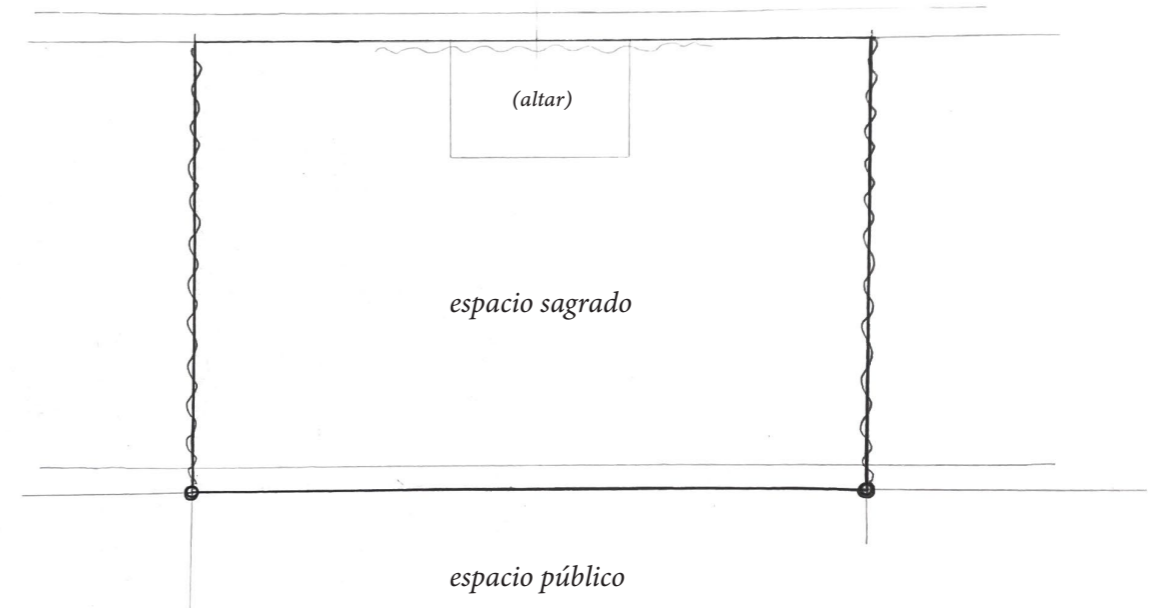
[Fig. 47] 3 de octubre 2024, 23:37pm. Asentamiento informal Hollywood Basti
Elaboración propia

Se les visitó en un total de cuatro ocasiones: los días 3 y 4 de octubre, durante dos jornadas consecutivas en el *Navratri*, y más tarde el 20 de octubre y 23 de noviembre, una vez el festival había finalizado. El cambio en el pavimento, junto con la permanencia del marco metálico destinado a colgar los textiles, refuerza la idea de un espacio autónomo dentro de la unidad habitacional familiar. Estos elementos son factores clave para comprender que, incluso tras la retirada de las telas votivas, el espacio sigue siendo un hito en la vida doméstica, un lugar de reunión cuya intensidad social no cesa.



[Fig. 48] Croquis espacios en caso de estudio familia Kori Pariwar
Elaboración propia

C03



[Fig. 49] Croquis espacios
Elaboración propia

[Fig. 50] 4 de octubre 2024,
18:14pm. Asentamiento informal
Hollywood Basti
Elaboración propia

[Fig. 51] 20 de octubre 2024,
13:16pm. Asentamiento informal
Hollywood Basti
Elaboración propia

los Chitara

*Entrevista a Om Chitara en su taller de Ahmedabad
3 de octubre 2024*

Árbol genealógico familia Chunilal — Kiran Chitara

Kanchanlal Chunilal	Jayantibhai Chunilal Kokilaben Jayantibhai Ashokbhai Chunilal Rekhaben Ashokbhai	Kiritbhai Jayantibhai Ushaben Jayantibhai Vishal Jayantibhai Kajalben Vishalbhai Rohanbhai Jayantibhai Manishbhai Ashokbhai	Shivambhai Kiritbhai
Bhulabhai Chunilal	Chandrakantbhai Bhulabhai Lataben Chandrakantbhai Kiranbhai Bhulabhai Sumanben Kiranbhai Vikrambhai Bhulabhai Sunitaben Vikrambhai Vinodbhai Bhulabhai Arunaben Vinodbhai	Karanbhai Chandrakantbhai Ombhai Kiranbhai Krishbhai Kiranbhai Siddharthbhai Vikrambhai	
Sanatbhai Chunilal	Rajeshbhai Sanatbhai Ramilaben Rajeshbhai Dineshbhai Sanatbhai Anitaben Dineshbhai Vijaybhai Sanatbhai Basantiben Sanatbhai Sureshbhai Sanatbhai Hetaben Sureshbhai	Avonbhai Rajeshbhai Roshanbhai Rajeshbhai Rushabbhai Dineshbhai Dhavalbhai Dineshbhai Krishnabhai Vijaybhai Jay-Krishnabhai Vijaybhai	
Manubhai Chunilal	Vasantbhai Manubhai Anitaben Vasantbhai Sanjaybhai Manubhai Kailashben Sanjaybhau	Sohambhai Vasantbhai Rajbhai Vasantbhai Sumitbhai Sanjaybhai Vivekbhai Sanjaybhau	
Bhanubhai Chunilal	Maheshbhau Bhanubhai Rekhaben Maheshbhai Sudhirbhai Bhanubhai Ranjanbhai Sudhirbhai Satishbhai Bhanubhai Ashaben Satishbhai	Ajaybhai Maheshbhau Princebhai Maheshbhai	

LOS CHITARA. Entrevista al artesano

Los artesanos. Entrevista a Om Chitara

La palabra *Chitara* deriva del gujarati “*chitrakar*”, que significa “pintor”. Entre los practicantes de la técnica que quedan en Ahmedabad, destacan los miembros de la comunidad Vaghri de Vasna, a orillas del río Sabarmati, que producen *mata-ni-pachedis* y prefieren ser conocidos por este término. A lo largo de la estancia tuve la oportunidad de reunirme en varias ocasiones con dos familias de artesanos, las de Kiran y Jagdish Chitara.

El pasado 3 de octubre grabé una de las tantas conversaciones que mantuve con Om Chitara, hijo de Kiran —uno de los artesanos de *mata-ni-pachedi* con mayor actividad de Ahmedabad— y aprendiz de la técnica. [25]

[25] Entrevista originalmente realizada en inglés. Ha sido traducida al castellano mediante el uso de inteligencia artificial, procurando preservar la fidelidad y el sentido del discurso original.



[Fig. 52] 3 de octubre 2024, 11:11am. Taller de Kiran y Om Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

—¿Puedes contarme por qué y cómo surgió el mata-ni-pachedi?

Antes de que creáramos el Mata-ni-Pachedi, nuestra gente de la comunidad solía rezar mucho a las diosas. Creían profundamente en las diosas, y aún ahora nuestra comunidad cree mucho en ellas. Verás, no muchas personas son devotas de las diosas, pero nuestra comunidad sigue estando muy unida a las diosas y todavía rezan mucho. Durante aquella época era lo mismo: la gente rezaba mucho a las diosas. Así que se les ocurrió la idea de cómo podrían proteger a las diosas. Entonces hicieron el Mata-ni-Pachedi. Nuestra gente de la comunidad ya no realiza esta forma de arte, pero nuestra familia todavía la conserva. Yo soy la novena generación de artistas.

—Eso es increíble. ¿Quiénes eran los encargados de construir la estructura de los templos?

Hay un bhuvu, que es como un sacerdote, y otro que se llama padhya. Ambos están muy cerca de las diosas, y son ellas quienes los eligen para ser padhya, y ellos están obligados a rezarles. Sin ellos, no podemos orar. Cada aldea tiene a estas personas.

—Entonces, ¿ellos son los responsables de construir el templo?

Sí. También hay personas más jóvenes, como nosotros, que los ayudamos. Ellos simplemente nos dicen qué hacer y cómo hacerlo.

—¿Durante cuánto tiempo se mantenían estas estructuras temporales? Por ejemplo, en Navratri son nueve días, pero en otros rituales, ¿cuánto duraban?

Hoy en día hay templos por todas partes, así que no es necesario. Esa estructura se construía cuando ocurrían los ataques. Ahora todos tenemos templos y rezamos en ellos.

—Pero antes, cuando tenían que construirlos porque no se les permitía entrar en los templos, ¿durante cuánto tiempo se mantenían? ¿Solo durante el ritual?

Sí, cada vez que querían rezar a las diosas, abrían el Mata-ni-Pachedi. Las personas que no podían entrar a los templos rezaban en sus casas utilizando el pachedi. Colocaban el Mata-ni-Pachedi detrás de las diosas, comenzaban a orar y, cuando terminaba la puja, simplemente doblaban el pachedi y lo guardaban en una vasija.

—De acuerdo, ¿y guardaban las estructuras de palos?

Los palos se desmontaban y todo se arrojaba al río.

—Dentro del templo, a parte de los cuatro mata-ni-pachedi utilizados como paredes ¿Cumplen alguna otra función? He visto una fotos de un bhuvu usándolos como manto

Hay un ritual que ocurre allí. Es un ritual muy importante sobre cómo rezar a las diosas. Las diosas vienen para la ceremonia sacrificial, y hay astrólogos que hablan con ellas. Revisan los pecados de las personas del pueblo o de quienes están rezando. Si tienen pecados graves, no pueden rezar a las diosas; deben purificarse.

—Y durante la ceremonia, además de que el bhuvu lleva el Mata-ni-Pachedi, ¿hay algún otro momento en que el textil tenga otro papel? He visto una foto donde colocan un paño de algodón, que creo que es para separar a dos diosas.

Sí, es cierto. Colocan el paño porque no podemos ver la forma de las diosas con nuestros ojos. El bhuvu está allí, coloca el paño y entonces las diosas nos hablan.

—De acuerdo, entonces cuando el bhuvu encarna a la diosa no se puede ver. ¿Y este es solo un paño de algodón blanco, o también lo hacen con Mata-ni-Pachedis?

No, no, es con cualquier paño.

—Perfecto. Entonces, toman el Mata-ni-Pachedi y los palos. ¿Sabes cómo atan el Mata-ni-Pachedi a la estructura?

Son cuatro palos, hacemos correas y lo cosemos antes de colocarlo en los palos.

—¿Tienes fotos de eso?

No, no tengo. Solo tengo esa foto. Pero solo hacemos esto cuando no tenemos un templo adecuado. Si tenemos un templo, colocamos el Mata-ni-Pachedi como una pared. Hoy en día todos tienen un templo o un espacio adecuado, así que esto es algo más del pasado.

—¿Cuál es el tamaño y la estructura del espacio donde se muestra el Mata-ni-Pachedi?

Hay tamaños específicos para el Mata-ni-Pachedi que hacemos: dos metros por un metro, dos metros y medio por setenta y dos pulgadas... Si es de tres metros, sesenta y dos pulgadas. Las personas del pueblo vienen y lo compran según sus necesidades.

—¿Y dependiendo del tamaño colocan las nueve columnas para los nueve días o menos?

Podemos hacerlo con menos, pero principalmente las personas del pueblo requieren nueve paneles que muestran las diferentes historias de las diosas. Cada historia de las diosas, los dioses, los humanos y los reyes está representada allí.

—Y cuando terminan, ¿cómo se guarda el Mata-ni-Pachedi?

Se dobla de una manera especial, de modo que el rostro de la diosa quede al frente. Luego se guarda en una vasija hecha de cinco materiales: hierro, bronce, punch...

—¿Representa los cinco elementos de la tierra?

Sí, los representa.

—Oh, eso es muy hermoso. Entonces, lo doblan, lo guardan en la vasija y, ¿llevan la vasija a algún lugar?

Esto lo llamamos “maria” en nuestro idioma, así que lo ponemos allí.

—Y durante la ceremonia, además de que el bhuva lleva el Mata-ni-Pachedi, ¿hay algún otro momento en que el textil tenga otro papel? He visto una foto donde colocan un paño de algodón, que creo que es para separar a dos diosas.

Sí, es cierto. Colocan el paño porque no podemos ver la forma de las diosas con nuestros ojos. El bhuva está allí, coloca el paño y entonces las diosas nos hablan.

—De acuerdo, entonces cuando el bhuva encarna a la diosa no se puede ver. ¿Y este es solo un paño de algodón blanco, o también lo hacen con Mata-ni-Pachedis?

No, no, es con cualquier paño.

—Perfecto. Entonces, toman el Mata-ni-Pachedi y los palos. ¿Sabes cómo atan el Mata-ni-Pachedi a la estructura?

Son cuatro palos, hacemos correas y lo cosemos antes de colocarlo en los palos.

—¿Tienes fotos de eso?

No, no tengo. Solo tengo esa foto. Pero solo hacemos esto cuando no tenemos un templo adecuado. Si tenemos un templo, colocamos el Mata-ni-Pachedi como una pared. Hoy en día todos tienen un templo o un espacio adecuado, así que esto es algo más del pasado.

—¿Cuál es el tamaño y la estructura del espacio donde se muestra el Mata-ni-Pachedi?

Hay tamaños específicos para el Mata-ni-Pachedi que hacemos: dos metros por un metro, dos metros y medio por setenta y dos pulgadas... Si es de tres metros, sesenta y dos pulgadas. Las personas del pueblo vienen y lo compran según sus necesidades.

—¿Y dependiendo del tamaño colocan las nueve columnas para los nueve días o menos?

Podemos hacerlo con menos, pero principalmente las personas del pueblo requieren nueve paneles que muestran las diferentes historias de las diosas. Cada historia de las diosas, los dioses, los humanos y los reyes está representada allí.

—Y cuando terminan, ¿cómo se guarda el Mata-ni-Pachedi?

Se dobla de una manera especial, de modo que el rostro de la diosa quede al frente. Luego se guarda en una vasija hecha de cinco materiales: hierro, bronce, punch...

—¿Representa los cinco elementos de la tierra?

Sí, los representa.

—Oh, eso es muy hermoso. Entonces, lo doblan, lo guardan en la vasija y, ¿llevan la vasija a algún lugar?

Esto lo llamamos “maria” en nuestro idioma, así que lo ponemos allí.

—¿Sabes aproximadamente cuántos bloques tienen?

Tenemos muchos bloques. Te los mostraré. Estos son los bloques.

—Oh, ¡vaya! Tienen muchísimos aquí.

Estos son muy antiguos, algunos tienen más de 50 años y fueron hechos por mi abuelo y mi padre. Esto también es una forma de arte. El Mata-ni-Pachedi es un trabajo muy detallado, y es difícil de aprender. Tienes que empezar desde la infancia. Si no lo aprendes desde pequeño, no dominarás esta forma de arte.

—¿Hay personas específicas que puedan aprender y otras que no, o si alguien encuentra a un maestro, puede aprender?

Cualquiera puede aprender, pero es muy difícil. Por eso esta tradición permanece en nuestra familia.

—¿Hay muchos chitaras (artesanos) en la comunidad?

Sí, hay una familia de unas 50 personas aquí. No hay muchos, solo quedan pocos maestros artesanos que siguen trabajando. Todos los demás están aprendiendo ahora.

—¿Estaría bien si hiciera un árbol genealógico de su familia?

Sí, tengo un árbol genealógico. Te lo mostraré.

—Perfecto, eso es increíble. (...) Las mujeres que estaban pintando afuera, ¿también son de su familia?

Sí, también lo son. Pero los Pachedis que están haciendo son para fines religiosos, así que se enviarán a la aldea y no podemos tomar fotografías.

—Entiendo. Hoy empieza Navratri, ¿sabes si hay algún templo donde pueda ver los Mata-ni-Pachedis colgados?

Sí, hay un templo donde hay un Pachedi. Puedo llevarte allí.

—¡Oh, eso sería increíble! Muchas gracias.



[Fig. 53] 25 de septiembre 2024, 10:23am. Taller de Jagdish y Sunil Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia



[Fig. 54] 25 de septiembre 2024, 10:37am. Taller de Jagdish y Sunil Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

conclusión



Esta investigación ha sido un viaje de retorno al origen, tanto por la inmersión en el territorio físico de Ahmedabad y sus comunidades, como por la comprensión más profunda de lo que significa la arquitectura. Desde las primeras interacciones con la comunidad en Hollywood Basti, hasta las conversaciones con los artesanos *Chitara*, cada encuentro ha revelado que la arquitectura no siempre necesita cimientos para ser monumental, sino que puede residir en la ligereza del textil, en lo efímero del templo itinerante y en la intensidad de un espacio que se sacraliza a través del ritual y del uso colectivo.

En los templos textiles de los Vaghri, conformados por los *mata-ni-pachedi* y los *mata-no-chandarvo*, se manifiesta una arquitectura viva, dinámica, sagrada. Estos textiles no son meros complementos estéticos sino estructuras que delimitan, construyen y transforman el entorno, convirtiendo cualquier espacio pagano en un santuario efímero, pero profundamente espiritual. El textil, por tanto, no solo define el espacio, sino que lo protege y lo sacraliza.

El paralelismo estudiado entre los templos tradicionales hindúes y los templos textiles Vaghri ha demostrado que, aunque sus materiales y escalas difieren radicalmente, ambos siguen unas pautas espaciales, simbólicas y rituales similares: El eje central, que en el templo tradicional se encuentra representado por el pináculo, y por el *chandarvo* en el templo textil, actúa como conector vertical entre lo terrenal y lo divino, mientras que la disposición radial organiza en ambos casos el flujo ritual alrededor de la deidad. Estas estructuras, ya sean de piedra o de tela, responden a una búsqueda universal: la creación de un espacio donde lo humano y lo divino puedan convivir.

El ritual ha sido otro aspecto clave en este estudio. Desde los sacrificios durante el *Navratri* hasta los actos cotidianos de plegar y desplegar un *mata-ni-pachedi*, todo ello refuerza el carácter sagrado del textil y del espacio siempre cambiante que construye: los textiles se adaptan, se pliegan y se transforman, mostrando una flexibilidad que desafía las nociones arquitectónicas tradicionales de permanencia y monumentalidad.

En última instancia, esta investigación no solo ha sido un estudio sobre arquitectura textil o sobre los templos efímeros de los Vaghri; ha sido una reflexión sobre el significado del espacio sagrado en su forma más rudimentaria. Me ha permitido comprender que lo sagrado no depende de la pervivencia de los materiales ni de la monumentalidad de la forma, sino de la intencionalidad en cada acto de construcción, ritual y ocupación del espacio.

El templo textil Vaghri no es simplemente un refugio temporal, tampoco una estructura improvisada. Es una arquitectura viva, adaptable y profundamente resiliente, que nos recuerda que la esencia del espacio sagrado no está en su durabilidad física, sino en su capacidad para transformar lo cotidiano en extraordinario, lo pagano en sagrado.

La piel del templo es el templo

La piel de la investigación

Entre los días 18 y 24 de noviembre trabajé junto a Kiran Chitara en en el diseño de la portada de esta investigación. Siguiendo las pautas de configuración espacial de los *chandarvos*, se proyecta la arquitectura de un templo habitado por la diosa *Mamai Mata*. En la contraportada encontramos escrito મંદિરની ત્વચા “*La piel del templo*” en gujarati, y la firma del propio Kiran, en la esquina inferior derecha.



[Fig. 55] 21 de noviembre, 12:36pm. Proceso de hervido en la casa de Kiran Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia



[Fig. 56] 21 de noviembre, 12:52pm. Tendido de la portada en la casa de Kiran Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

La portada



[Fig. 57] Catálogo fotográfico del desarrollo de la portada. Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AHMED Monisha (2003) *Living Fabric*. Lugar de publicación: Weatherhill

BACHELARD Gaston (1957) *The poetics of space*. Lugar de publicación: Penguin Classics

DHAMIJA, Jasleen (2014) *Sacred Textiles of India*. Lugar de publicación: The Marg Foundation

EDWARDS Eiluned (2011) *Textiles and Dress of Gujarat*. Lugar de publicación: Grantha Corporation

EDWARDS Eiluned (2015) *Block printed textiles of India. Imprints of culture*. Lugar de publicación: Niyogi Books

ERIKSON Joan (2015) *Mata ni Pachedi. A book on the Temple cloth of the Mother Goddess*. Lugar de publicación: Tara Books

FAEFRE Torvald (1979) *Tents: Architecture of the Nomads*. Lugar de publicación: Anchor Press/Doubleday

FANELLI Giovanni, GARGIANI Roberto (1994) *El principio del revestimiento*. Lugar de publicación: Akal, Madrid

FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku (2014) *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. Lugar de publicación: Niyogi Books

ITO, Toyo (2000) *Escritos. Capítulo: Una cortina del Siglo XXI. Teoría de arquitectura fluida*. Lugar de publicación: COAAT Murcia

LE CORBUSIER (1955) *Le poème de l'angle droit (El poema del ángulo recto)*

MALKAN J. M. (1993) "Vagharis of Gujarat: An Ancient Tribe Facing Crucial Change and Anti-Historical Process". Lugar de publicación: Sheth Bholabhai Jesingbhai Inst. of Learning & Research

MANN A.T (2002) *Sacred Architecture: The Convergence of Heaven and Earth*. Lugar de publicación: Vega Books

MIRZA Viloo, MALLYA Vinutha (2012) *Handloom and Handicrafts of Gujarat*. Lugar de publicación: Grantha Corporation

OLIVER Paul (1969) *Shelter and Society*. Lugar de publicación: Barrie & Rockliff, Londres.

PALLASMAA Juhani (1996) *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Lugar de publicación: Gustavo Gili

RAPOPORT Amos (1969) *House form and culture*. Lugar de publicación: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs

RUDOFISKY Bernard (1964) *Architecture Without Architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Lugar de publicación: The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y.

SCHNEIDER Jane, B. WEINER Anette (1991) *Cloth and Human Experience*. Lugar de publicación: Smithsonian Books

SEMPER, Gottfried (1851) *Die vier Elemente der Baukunst (Los cuatro elementos de la arquitectura)*

SEMPER, Gottfried (2013) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde. (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica)*. Lugar de publicación: Azpiazu Ediciones, Buenos Aires

SHAH Archana (2021) *Crafting a Future. Stories of Indian Textiles and Sustainable Practices*. Lugar de publicación: Niyogi Books

ZUMTHOR Peter (2006) *Atmospheres : Architectural Environments. Surrounding Objects*. Lugar de publicación: Birkhauser Boston

Documentos online

ARORA Rati (2024) "Textiles, Deities and Religious Practices." Parul University, Vadodara, Gujarat.

BOULLOSA, Nicolás. "Arquitectura nómada: el mínimo común denominador habitable". Fair Companies. 30 October 2012. <https://faircompanies.com/articles/arquitectura-nomada-el-minimo-comun-denominador-habitable/>

DASTKARI Haat Samiti. "How Mata ni Pachedi is Created." Google Arts and Culture. Accessed August 6, 2021. https://artsandculture.google.com/exhibit/how-mata-ni-pachedi-is-created-dastkari-haat-samiti/MAKY_aQVxaGXJQ?hl=en.

DHAMIJA, Jasleen. "Sacred Textiles of India". The Marg Foundation. Junio 2014. <https://marg-art.org/product/UHJvZHVjdDoyNzIz>

FERNANDO Benita (2023) *The cloth of the River*. Serendipity Arts

JOHNSON, Donald Clay. "Challenging Tradition in Religious Textiles: The Mata Ni Pachedi of India." Textile Society of America Symposium Proceedings for 14th Biennial Symposium, Los Angeles, September 10–14, 2014. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/909/>.

JOSHI, Sandeep. "Kalamkari of Gujarat: Mata ni Pachhedi." Sahapedia, April 17, 2017. <https://www.sahapedia.org/kalamkari-of-gujarat-mata-ni-pachhedi>.

PATHAK Pragya (2023) *Representation of female deities in mata-ne-pachhedi and contemporary changes in craft*. Mehr Chand Mahajan DAV College for Women, Chandigarh.

SARMAYA. "A Mata-Ni-Pachedi Guide to Riding Like a Goddess". Spotlight. June 26, 2019. <https://sarmaya.in/spotlight/a-mata-ni-pachedi-guide-to-riding-like-a-goddess/>.

SHULTMAN, Johanne. "Nomadic architecture – mobility, gender, ritual". Spatial Experiments. 3 Febrero 2016. <https://spatialexperiments.wordpress.com/2016/02/03/nomadic-architecture-mobility-gender-ritual/>

MAP Academy Encyclopedia of Art. (2022) *Mata ni Pachedi*. Abril 2022. <https://mapacademy.io/article/mata-ni-pachedi/>.

ARCHIVO GRÁFICO

[Fig. 1] Personas rindiendo culto. Fotografías compradas por la autora en el mercado Ravivari, Ahmedabad. Autores desconocidos.

[Fig. 2] 25 de septiembre 2024. Artesano Sunil Chitara pintando en su taller de Ahmedabad. Elaboración propia.

[Fig. 3] Catálogo fotográfico del desarrollo de la investigación en la ciudad de Ahmedabad. Elaboración propia.

[Fig. 4] Nomadas de Ouled en jaima en Algeria. Fotografía por Adel Hafsi

[Fig. 5] Interior de una tienda de yurta kirguisa. 1865. En *Turkestanskii al'bom, chast promyslovaia, 1871-1872/Biblioteca del Congreso*

[Fig. 6] Yörü frente a Tienda Negra en la parte baja de Koca Çayı Felix von Luschan 1889, en: Eugen Petersen & Felix von Luschan (eds.): "Viajes por Lycia Milyas y Kibyrtis", Sohn de Carl Gerold, Viena 1889, p. 215, figura 99

[Fig. 7] Maison saharienne, 1957 (CIMT-Jean Prouvé). Exposition, Salon des Artistes Décorateurs, Paris, mars 1958. Fonds Jean Prouvé. Centre Pompidou - MNAM/CCI-Bibliothèque Kandinsky-Dist. RMN-Grand Palais.

[Fig. 8] Pao, or Dwellings for a Tokyo Nomad Woman, 1985

[Fig. 9] The German Pavilion, Expo '67, Montreal, Canada (Rolf Gutbrod, Frei Otto and Fritz Leonhardt)

[Fig. 10] LE CORBUSIER (Charles-Edouard JEANNERET, dit) Poème de l'angle droit 1955

[Fig. 11] Unknown artist, untitled illustration of a Khitan nobleman's camp. Circa 1100 CE. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture (1964) Bernard Rudofsky by NYC MoMA*

[Fig. 12] Plano de la población Vaghri por distritos, India. Elaboración propia

[Fig. 13] Fotografía de un hombre Vaghri, 1911. Govindbhai Desai - Census of India, 1911, Vol. XVI; Baroda

[Fig. 14] BECHTLOFF Bárbara. Fotografía de un hombre Vaghri, 1995.

[Fig. 15] 12 de octubre 2024. Templo textil durante el festival Navratri en Golana, Gujarat. Elaboración propia

[Fig. 16] Proceso de estampación de un mata-ni-pachedi. Ilustración obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 17] Meladi Mata no Chandarvo. late 20th century. Artist Unidentified. Cotton Cloth hand and block painted with natural dyes H: 332 cm x W: 362 cm

[Fig. 18] Templo del Sol, Modhera, Gujarat. Elaboración propia.

[Fig. 19] Nudo ensamblaje templo 3 de octubre 2024. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 20] Nudo atado textil 12 de octubre 2024. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 21] Ilustración 'Transformaciones del textil'. Elaboración propia

[Fig. 22] Bhuvo o chamán encarnando a una deidad durante una ceremonia en el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 23] Paño de algodón actuando como pantalla entre dos altares durante el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 24] Bhuvo o chamán dirigiendo una ceremonia durante el festival Navratri. Fotografía obtenida del libro *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*. FISCHER Eberhard, JAIN Jyotindra, SHAH Haku

[Fig. 25] Sunita Vikrambhai Chitara (azul), Madhuri Vijaybhai Chitara (amarillo) y la autora. Proceso de coloreado 21 de noviembre 2024. Fotografía por Om Chitara

[Fig. 26] Miembro de la familia de artesanos Chunilal lavando el textil en las orillas del Río Sabarmati, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 27] Secuencia ilustraciones de narrativas del folklore gujarati. Taller del artesano Jagdish Chitara. 25 de septiembre 2024. Elaboración propia

[Fig. 28] *Ganesha*, el dios con cabeza de elefante, considerado auspicioso para todos los comienzos, suele aparecer representado a la izquierda de la imagen de la *Mata*. Los devotos de la Madre, que acuden a rezar, son representados evocando las ceremonias rituales asociadas con esta fe.

[Fig. 29] Los devotos de la Madre, que acuden a rezar, son representados evocando las ceremonias rituales asociadas con esta fe.

[Fig. 30] El sol y la luna suelen representarse en las dos esquinas superiores de un *mata-ni-pachedi*.

[Fig. 31] A la diosa *Momai Mata* se la representa montada en un camello, con cuatro manos. Sostiene una espada y un tridente en la mano superior derecha e izquierda, respectivamente, y en las manos inferiores derecha e izquierda, tiene un loto y una armadura.

[Fig. 32] Textil para la diosa Durga. Dimensiones 300x150cm. Estudio de Jagdish Chitara 25 de septiembre 2024. Elaboración propia

[Fig. 33] Diagrama geométrico Textil para la diosa Durga. Elaboración propia

[Fig. 34] Textil para la diosa Durga. Dimensiones 250x110cm. Encontrado en un puesto de venta de ofrendas de flores en Khambhat, Gujarat. 11 de octubre 2024. Elaboración propia

[Fig. 35] Diagrama geométrico Textil para la diosa Durga. Elaboración propia

[Fig. 36] Textil para las diosas Durga y Kali. Asentamiento informal Hollywood Basti. 4 octubre 2024. Elaboración propia

[Fig. 37] Diagrama geométrico Textil para las diosas Durga y Kali. Elaboración propia

[Fig. 38] Ritual funerario en el asentamiento informal "slum" Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 39] Asentamiento informal "slum" Hollywood Basti. Calle Kokilaben Vyas Marg, Gubai Tekra, Ahmedabad, Gujarat, India. Elaboración propia.

[Fig. 40] 4 de octubre 2024, 18:14pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 41] 23 de noviembre 2024, 13:09pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 42] Ilustración interior vivienda en asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 43] 4 de octubre 2024, 18:17pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 44] Ilustración de vivienda durante y tras la finalización del festival hindú Navratri. Asentamiento informal Hollywood Basti, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 45] 3 de octubre 2024, 23:41pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 46] 23 de noviembre 2024, 13:09pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 47] 3 de octubre 2024, 23:37pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 48] Croquis espacios en caso de estudio familia Kori Pariwar. Elaboración propia

[Fig. 49] Croquis espacios. Elaboración propia

[Fig. 50] 4 de octubre 2024, 18:14pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 51] 20 de octubre 2024, 13:16pm. Asentamiento informal Hollywood Basti. Elaboración propia

[Fig. 52] 3 de octubre 2024, 11:11am. Taller de Kiran y Om Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 53] 25 de septiembre 2024, 10:23am. Taller de Jagdish y Sunil Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 54] 25 de septiembre 2024, 10:37am. Taller de Jagdish y Sunil Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 55] 21 de noviembre, 12:36pm. Proceso de hervido en la casa de Kiran Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 56] 21 de noviembre, 12:52pm. Tendido de la portada en la casa de Kiran Chitara, Ahmedabad. Elaboración propia

[Fig. 57] Catálogo fotográfico del desarrollo de la estampación de la portada. Elaboración propia

[Fig. 58] 25 de septiembre 2024. Artesano Sunil Chitara pintando en su taller de Ahmedabad. Elaboración propia.

[Fig. 59] Sunita Vikrambhai Chitara (azul), Madhuri Vijaybhai Chitara (amarillo) y la autora. Proceso de coloreado 21 de noviembre 2024. Fotografía por Om Chitara

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un tejido colectivo en el que muchas han sido las personas que, ya sea con su guía o con su apoyo incondicional, han hecho que sea posible:

A mis tutores Ricardo Montoro y Franca Sonntag, vuestra confianza, orientación y compromiso han sido clave para el desarrollo de este trabajo, gracias por vivir el proceso con la misma ilusión que yo. Seguido, a Jagdish y Kiran Chitara y a sus hijos Sunil y Om, quienes me abrieron las puertas no sólo de sus casas sino de su cultura e identidad. El textil tomó una nueva dimensión gracias a vuestras enseñanzas. Gracias a la familia Bati y demás miembros de la comunidad Vaghri, así como al Profesor Hamid Raj, por su generosidad y su disponibilidad. Me habéis mostrado un Ahmedabad que no creí posible conocer y me habéis enseñado que la comunicación va mucho más allá del lenguaje.

A mis amigos, por todos estos años de pasión e intensidad compartida, y en especial a Jacobo, gracias por ser el mejor compañero de aventura.

A mis padres y a mi hermana, nunca podré expresar con palabras la enorme gratitud que siento por todas las oportunidades, por todo el apoyo.

Simplemente, gracias.

[Fig. 59] Sunita Vikrambhai Chitara (azul), Madhuri Vijaybhai Chitara (amarillo) y la autora. Proceso de coloreado 21 de noviembre 2024
Fotografía por Om Chitara

