

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
La síntesis poética de Satyajit Ray

Autor/es:
Font, Ramon

Citar como:
Font, R. (1997). La síntesis poética de Satyajit Ray. La madriguera. (1):54-55.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41604>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



La síntesis poética de Satyajit Ray

Ramon Font

En cierta ocasión, Orson Welles -cuya afición por dibujar en los manteles será recordada por los espectadores de aquel *Retrato de Orson Welles*- propuso un diagrama de las familias cinematográficas, que dividió en inventores -donde se situó él, en la línea de Méliès, Griffith y Eisenstein-, entretenedores, poetas, narradores y cineastas (*filmmakers*). En la línea de los poetas, encabezada por un Chaplin que abarcaba las cuatro primeras categorías, situó a Murnau, Renoir, Flaherty y de Sica. Y hubiera podido añadir a quien heredó y quiso continuar el talante de aquellos: el bengalí Satyajit Ray.

La personalidad creativa de Ray se forjó en una lenta armonía entre el aprendizaje de la cultura occidental y la valoración de las tradiciones indias. En el caso de las artes que le ocuparon -el grafismo, el cine, la música, la literatu-

ra-, la influencia de los maestros occidentales tomó un avance luego sobradamente compensado por su implicación en la cultura autóctona. En la introducción a su libro *Our Films, Their Films*, recopilación de artículos sobre dos mundos habitualmente considerados distantes e impermeables, Satyajit Ray recuerda que tras los años de estudiante en Calcuta, en los que su alimento espiritual era el cine americano y la música alemana, pasó tres años en Santiniketan, la universidad india fundada por Rabindranath Tagore, donde se le "abrieron ojos y oídos a nuestra herencia artística y musical". La creación del primer cineclub de Calcuta en el año de la independencia de la India, el encuentro en 1949 con Jean Renoir -que preparaba su película india, *El río*- y la estancia en Londres durante unos meses de 1950 por cuenta de la empresa inglesa de publi-

El mundo de Apsu, 1959



cidad en la que trabajó durante años –allí vio los films neorrealistas que le orientaron, en particular *Ladrón de bicicletas*–, son otras etapas de un mestizaje cultural que culminó en una obra poética universal, aunque por su misma génesis fuera a veces atacada en oriente por occidental y evitada en occidente por oriental (incluso en Francia, antaño paraíso de la cinefilia, los films de Ray tardaron en lograr buena distribución, que finalmente resultó rentable: uno de los espectadores agradecidos, el actor Gérard Depardieu, se convirtió en su coproductor).

La inteligencia sintética de Ray, que luego evidenciarán sus films, se manifiesta ya en sus escritos juveniles. En el primero de ellos –¿*Qué va mal en el cine indio?* (1948)– apunta que el cine, además de combinar en distinta medida las funciones de las demás artes, “también combina la fría lógica de la ciencia con las más sutiles abstracciones de la imaginación humana”. Considerando la realidad de su cinematografía nacional en relación con los modelos foráneos, se desmarca del mimetismo hollywoodiano (como después lo hará con cualquier otro mimetismo), pero asume las ventajas del clasicismo, desde la buena organización (que él desarrollará de modo artesanal) hasta la simplicidad narrativa, aplicadas a sus singularidades (particularmente el rodaje en exteriores en un país que todo él es paisaje y en un momento en que en otras latitudes miran al documental como fuente de inspiración).

El azar de la cronología en la obra de Ray influyó excesivamente en su aceptación pública, dominada por la fuerte impronta de su eclosión con una trilogía que no fue concebida como tal (el gran éxito de *La canción del camino* propició *El invencible*, el fracaso de éste retrasó *El mundo de Apu*) y que ni siquiera fue pensada como exordio, pues el primer proyecto de Ray fue la adaptación de *La casa y el mundo*. Aún hoy persiste la etiqueta de neorrealismo indio (a menudo en una acepción ya reductora de neorrealismo como cine pobre o aun “el cine de los pobres”), contradicha por una obra que vista transversalmente posee un gran carácter orgánico, con elementos que perduran y se transforman, adquiriendo distinta vida de film en film y alcanzando armonía y consonancia, con una relación entre el cineasta y el mundo tamizadas tanto por la sincronía como por la distancia y con un claro objetivo: “el cine es básicamente la expresión de un concepto o conceptos en términos estéticos”. El propio Ray recuerda en su artículo *Film Making* (1965) sus dificultades por desmarcarse de una influencia por otra parte verdadera –Flaherty, Renoir, Donskoi– y por convencer (incluso a la Sra. Flaherty, quien creía inge-

nuamente que los intérpretes de *La canción del camino* eran aldeanos) de que lo esencial es la actitud del realizador, la congruencia entre sus medios y sus fines y el resultado final en la pantalla.

La piedra angular de Satyajit Ray es el personaje y su mundo, la mirada del primero sobre el segundo, la tensión o la transparencia entre ambos, la proyección o identificación del uno en el otro. “Creo que el personaje principal siempre dicta el estilo de un film”. Si la forma de sus films se presenta tan diversa a pesar de sus constantes y variantes es precisamente porque el personaje principal así la modela. La estructura de la trilogía como relato iniciático responde al itinerario de aprendizaje vital de Apu a lo largo de casi tres décadas (desde 1910 hasta entrados los 1930), los círculos concéntricos que se cierran en *El salón de música* son la figura de la agónica decadencia del *zamindar* (noble rural) y con él del mundo feudal en los años 20, el enclaustramiento de *Charulata* o de *El mundo de Bimala* es la metáfora de la mujer india, incluso una estructura tan original y desmesurada como la de *Los jugadores de ajedrez* surge del personaje del rey poeta y de los *nawabs* (señores feudales del norte), herederos de la cultura Mughal sometida en 1856 por la East India Company y luego por la corona británica, en un doble relato de arte y política que se refleja y comenta a sí mismo. El cambio sustancial en el proyecto de *El salón de música*, inicialmente pensado en tono ligero y popular, nacido en realidad de una decisión comercial, deriva de la evolución del personaje al profundizar el guión de Ray en el original literario y adquirir acentos trágicos. Los matices diferenciales entre *Charulata* y *El mundo de Bimala* surgen de sus personajes femeninos y su tímida emancipación en circunstancias históricas precisas: 1880 y el Renacimiento bengalí en la primera, 1905 y el movimiento nacionalista *swadeshi* contra la partición de Bengala decretada por el virrey Lord Curzon en la segunda. Y el universo urbano contemporáneo de *La gran ciudad* y *El intermediario* es modelado según las particularidades de sus protagonistas, de su sexo, edad, situación familiar y social, y del respectivo momento político, mucho más agitado en 1975 que en 1963. En general, el título original de *El mundo de Bimala*, que era *La casa y el mundo*, expresa la matriz dualista del cine de Satyajit Ray, una tensión entre individuo y sociedad, percepción y vivencia, impresión y expresión, Oriente y Occidente, vida y muerte, que se traduce filmicamente en la dialéctica espacial y temporal entre personaje y situación, interior y exterior, campo y ciudad, infancia y edad adulta, observación y acción, silencio y voz.

El tratamiento que Ray da a estos elementos, sobre todo en la primera parte de su filmografía, es un prodigio de equilibrio. Con una gran economía de medios, retrata a sus personajes y describe su mundo, los conflictos existenciales y sociales, las relaciones entre culturas que se superponen, y sugiere más allá de lo factual la dimensión secreta de los seres, el peso de lo no dicho, el paso del tiempo. Es un poeta lírico que no abusa de los recursos melodramáticos; su fuerza reside en la estructura rítmica que imprime al relato, y también en lo que otro poeta, Narcís Comadira, llama con resonancias ignacianas "la composición de lugar": la visión que redimensiona lo visto, la mirada que transfigura el espacio físico según la experiencia interior. Valga como ejemplo de su simplicidad, eficacia y elegancia expresiva la secuencia de la llegada a Calcuta de la pareja en *El mundo de Apu*: aunque recién casados, son dos seres completamente extraños; llegan sigilosamente, sin ser advertidos al subir la escalera por la madre que cose y su hijo; al llegar a la precaria habitación de Apu, la novia se acerca a la ventana mientras él se ausenta, y —con el contraste sonoro de las notas de Shankar y el silbido cercano del tren— Ray la toma en primer plano de espaldas, apoyada contra la cortina agujereada mientras llora y la cámara retrocede en lento y breve *travelling* hasta un plano medio, pasa a un primerísimo plano de su rostro desde el exterior, de donde llega el quejido del bebé antes visto, cambiando la tristeza en aceptación, finalmente rubricada por una coda con el descendimiento de la novia por la escalera y su admiración por la vecindad, y prolongada con la apertura de la siguiente secuencia con un despertar de la pareja presidido por una nueva cortina —en un plano simétrico al que sigue a los títulos de crédito, una de esas imágenes emblemáticas con que a veces Ray define de entrada su tema, como la araña de *El salón de música* que sirve de metáfora a un mundo que se apaga o el extremo del trole que abre *La gran ciudad*, film que se cierra con otra imagen energética: una bombilla (de dos que hay en una lámpara) del alumbrado público que se enciende.

Sus recursos estilísticos proceden del clasicismo americano, aplicados con un criterio muy personal, integrador de

la canción del camino, 1955



la contemplación de las cosas y la narración de los hechos, distintamente presentados según el entorno y el punto de vista de cada personaje. Así, una situación análoga como la búsqueda del primer trabajo tras los estudios es objeto de un ritmo y una planificación muy distinta en *El mundo de Apu*, cuyo protagonista ha llegado del campo a la Calcuta de 1930, y en *El intermediario*: aquí, la dilatación del tiempo muerto que corresponde a la actitud dubitativa del protagonista urbano es seguida por una condensación de tiempo iterativo correlativa a la masificación del mercado laboral. Y el mismo conflicto de valores con la familia se presenta en este film desde una situación de convivencia, con un padre encerrado en casa mientras el hijo explora el mundo; en *El invicto* está afectada por otra dualidad rayana, la de la presencia/ausencia, que encontrará su forma radical como vida/muerte en *El mundo de Apu*: en un film que narra el proceso de conocimiento de un hombre por el amor encontrado y perdido, la parte amorosa ocupa el centro; separado Apu de su mujer, que ha vuelto a su pueblo para tener a su hijo, la presencia benéfica de ella se prolonga en la ensañación de él (a quien vemos en la oficina abstraído, pensando en ella) y en diálogo epistolar (la voz de ella ocupa varios espacios urbanos mientras él lee su carta de regreso a casa), para cerrarse con la separación definitiva introducida por la noticia de su muerte al llegar a casa (anticipada por el traqueteo del tren tratado como un redoble fúnebre).

Esta sobriedad expresiva se empareja en Ray con una

mentalidad pragmática. Según él, su elección de un cine intimista no es un rechazo del espectáculo sino fruto de asumir las limitaciones del cine bengalí, es decir, de una lengua y de una industria minoritarias en el subcontinente. Su variedad en la elección de temas y épocas, casi siempre valorizando la literatura autóctona, se corresponde con su flexibilidad estética, que no duda en injertar nuevos recursos técnicos a su lenguaje clásico (ya en 1966 se pronunciaba a favor del zoom en *Some Aspects of My Craft*) ni en adoptar cuando le conviene sistemas mixtos en la interpretación (actores naturales y profesionales), el rodaje (exteriores naturales e interiores de estudio) o el montaje (recurre a técnicas de ficción cuando no dispone de documentos sobre Tagore).

Cabe preguntarse por qué la obra de Satyajit Ray nos interpela desde su aparente localismo, más allá de la fascinación exótica y de la autenticidad etnográfica. Probablemente porque, a caballo entre dos culturas, su enfoque de los temas (como la religión en *La diosa*, en *Trueno lejano*, en *Liberación*) se acerca a nuestro racionalismo. Sin duda por su arte, que es revelador desde su misma contención, sin necesidad de efectos subrayados, y que parte de la territorialidad vital para construir un espacio filmico en el que el yo del autor, del personaje y del espectador dialogan con el mundo, captando al tiempo la acción, la sensación y el pensamiento. En la trilogía, por ejemplo, el tema de la ausencia (del padre por su trabajo, de los familiares

fallecidos) se intensifica en *El invicto*, cuya segunda mitad, tras la muerte del padre y la partida de Apu a la universidad de Calcuta, trata de la separación entre él y su madre. Ello da pie a varias secuencias construidas sobre dos espacios, en las que se manifiesta la sutileza de Ray para hacer visibles relaciones secretas: la llegada de Apu, su falsa partida, el pensamiento en la distancia (una correspondencia simplemente establecida por los árboles en que ambos se apoyan y que se resolverá tras la muerte de ella con el llanto de Apu ante el árbol seco).

El estilo de Ray pronto encontró su madurez. Sin embargo, evolucionó con los años. Se interesó por los géneros (aventuras, musical, policíaco). La situación política de los años 70 estimuló un cambio de registro para tratar temas contemporáneos. Luego la enfermedad cardíaca aportó una urgencia a su última etapa, que junto a las limitaciones de la enfermedad le llevaron a centrarse más en el decir que en el mostrar. En *Las ramas del árbol* vuelve al tema de la corrupción de *El intermediario*, pero es menos interesante su discurso que las relaciones de personajes y situaciones con los de films anteriores. Podría decirse que, paradójicamente, cuando a partir de *El mundo de Bimala* se produce esa inflexión y tiende a desaparecer aquella dimensión secreta para exponer sus temas en un teatro de ideas verbalizadas, es decir, cuando más se acerca a nuestra convención, es precisamente cuando menos cerca nos sentimos de su mundo ♦

Notas:

1. Ray cita con ironía al cronista americano para quien "han brotado estudios de cine hasta en países tan improbables como la India y la China".
2. "En 1901 creó, en Santiniketan, a 100 kilómetros de Calcuta, una escuela con el fin de poner en práctica sus ideales pedagógicos: los alumnos vivían libremente, en inmediato contacto con la naturaleza, y las lecciones consistían en conversaciones al aire libre, a la manera de la antigua India. Él mismo dio conferencias de naturaleza filosófico-religiosa en esta escuela, de las cuales publicó una selección en *Sadhana. La realización de la vida* (1913)" (Enciclopedia de la literatura Grzanti, p. 973). La relación entre Tagore y Ray se remonta a las afinidades artísticas y personales entre sus familias, prosigue en las adaptaciones cinematográficas de *Tres mujeres*, *Charulata* y *El mundo de Bimala* (incluso indirectamente de *La diosa*) y culmina en el documental *Rabindranath Tagore*.
3. Y que le llevó, después de la colaboración inicial de Ravi Shankar para la trilogía de Apu, de Ustad Vilayat Khan para *El salón de música* y de Ali Akbar Khan para *La diosa*, a componer él mismo sus bandas sonoras, para encontrar la música más afín a la tonalidad, a la respiración de la

- escena narrada. De esos virtuosos de la música clásica india, el espectador occidental ya conoce a Ravi Shankar. Puede hallar el CD de *El salón de música* en la colección Ocora distribuida por Harmonia Mundi (1989).
4. En uno de sus documentales, significativamente titulado *The inner Eye*, retrata al pintor ciego que fue su maestro en Santiniketan y que proyecta su visión de dentro a fuera. Su tema estético lo explicaba con la imagen del monte Fuji en la pintura japonesa: calma exterior, fuego interior.
 5. Títulos de Satyajit Ray citados en el artículo: *La canción del camino* (*Pather Panchali*, 1955), *El invicto* (*Aparajito*, 1956), *El salón de música* (*Jalsaghar*, 1958), *El mundo de Apu* (*Apur Sansar*, 1959), *La diosa* (*Devi*, 1960), *Tres mujeres* (*Teen Kanya*, 1961), *Rabindranath Tagore* (1961), *La gran ciudad* (*Mahanagar*, 1963), *Charulata* (1964), *The Inner Eye* (1972), *El intermediario* (*Juana Aranya*, 1975), *Los jugadores de ajedrez* (*Shatranj Ke Khilari*, 1977), *Liberación* (*Sadgati*, 1981), *El mundo de Bimala* (*Ghare Baire*, 1984), *Las ramas del árbol* (*Shaka Proshaka*, 1990). La filmografía completa de Ray la componen 28 largometrajes, un medimetroaje para TV, dos cortometrajes (uno de ellos para TV) y cinco documentales de corto o medio metroaje.