

El cinema de l'Índia, el gran desconegut



Amb l'estrena de 'Siddhartha' i els treballs de directores com Mira Nair o Deepa Mehta, sembla que el cinema indi comenci a obrir-se fronteres. No és estrany: un mercat capaç de fer anualment més de vuit-cents films no podia restar en l'anonimat.

És impossible d'entendre la situació actual del cinema a l'Índia sense fer memòria del seu passat més recent. Després d'una llarga època en què la producció cinematogràfica, seguint les passes de Hollywood, es va limitar a llançar productes d'evasió, enlluernada per un folclorisme o un relat històric i social molt artificiosos, la producció cinematogràfica adquirí una nova dimensió i féu que el sentit de la creació fílmica prengués consciència directa de la veritable situació humana del país. A aquesta nova realitat, va ajudar-hi l'encertada visió de l'anomenat "Trio de Calcuta": Ritwik Ghatak, Mrinal Sen i, molt especialment, Satyajit Ray.

El cinema d'aquests creadors cercava molt més l'art que no l'espectacle de masses. Influït per les tendències del cinema europeu, nord-americà i japonès posteriors a la Segona Guerra Mundial, aquests cineastes, més cinèfils que no firaires, defugien els productes de masses de Bombai i Madràs, molt més comercials. Aquest cinema basava els arguments en la importància dels actors estrella, de rostres sempre somrients i perfectes, que omplien enormes cartells de colors esclatants i títols gegantins. Els arguments repartien, al llarg de dues hores i mitja, moments dramàtics sempre esmorteïts per escenes còmiques fora de to; la música hi tenia una especial importància: almenys hi eren obligades tres danses, que reforçaven

les possibles actituds sexuals dels protagonistes sense haver d'abordar directament la qüestió; les cançons d'aquests films s'emeten per ràdio i eren èxits fins i tot abans que els films no s'estrenessin comercialment. Un tipus de cinema de molt bona rebuda, especialment entre les classes baixes (la majoria de la població, amb un índex d'analfabetisme

Després d'una època de films d'evasió, molts creadors indis han pres consciència de la situació humana del país.

d'un 80% i una diversitat enorme de llengües autòctones), que no més busquen en el cinema una font de diversió, una escapada. No volen veure reflectida a la pantalla la seva pròpia misèria ni volen que els mostrin la crua realitat.

Les primeres passes. El primer canvi evident cap a una nova narració cinematogràfica va ser obra del director Bimal Roy, que el 1952 realitzà *Do bigha zameen* (Dues hectàrees de terra), presentada al Festival Internacional de

Cinema de l'Índia i que, sota una visió més "neorealista", volia mostrar l'èxode d'una família camperola a la gran ciutat. El film, que va competir aquell mateix any a Canes, va ser un gran èxit, i és la primera vegada que es parla d'aquesta cinematografia i que s'observa sense buscar-hi exotismes.

L'altre pilar sobre el qual se sustenta la nova cinematografia índia és Satyajit Ray (Calcuta, 1921-1992). Procedent d'una família burgesa de gran cultura, refusà des del començament els convencionalismes que havien imperat en el cinema (cançons, danses) i es decidí a adaptar grans obres literàries, com les de Tagore. En la seva extensa producció es destaca la denominada "Trilogia d'Apu", formada per *Pather panchali* (La cançó del camí, 1955), *Aparajito* (L'invencible, 1956) i *Apur Sansar* (El món d'Apu, 1959), en què narra la vida d'una petita família al llarg de tres generacions. Els protagonistes comparteixen les emocions, la por i les alegries de la majoria de les famílies rurals de la baixa classe mitjana. La vida i la mort hi van de bracet, i fins i tot les esperances més modestes acaben ofegant-s'hi. Ray va voler trencar motlles amb la seva producció, a més de revolucionar i qüestionar la figura de la dona dins la jerarquitzada societat índia. En alguns films com *Kanchanjungha* (1962) va fer que les dones refermessin la seva independència respecte al món masculí. En unes al-



ARXIU



La rivalitat entre dues noies, l'una princesa i l'altra esclava, a 'Kama Sutra' (1997), serveix per descriure totes les facetes de l'amor. La directora índia Mira Nair tornà als seus orígens amb aquest film inspirat en l'immortal llibre.

tres com *Mahanagar* (La gran ciutat, 1963), la dona no solament lluita contra el convencionalisme de la reclusió a la llar, ans es converteix en el suport econòmic de tota la família.

El futur té nom de dona. Una nova onada de cinema de prestigi va arribar a la fi dels 80, precisament de la mà de dues dones: Mira Nair i Deepa Mehta. Nascudes a l'Índia, la seva formació ha estat eminentment occidental, als Estats Units la primera, i al Canadà la segona. Però la seva carrera, lluny d'aclimatar-se a una cultura que els era aliena, han optat per tornar als orígens a fi de capgirar la realitat, tot i dos hàndicaps ben difícils: ser dones i directores.

Mira Nair nasqué a Bhubaneswar, la capital de l'estat d'Orissa, el 1957, on va viure fins els quinze anys. Després de seguir estudis a la Universitat de Delhi, on va actuar d'actriu en algun muntatge teatral, se'n va anar als EUA i es llicencià a Harvard. Aquí va descobrir el cinema, i el 1979 ja va filmar el primer documental, *Jama Masjid Street Journal*, un estudi sobre una comunitat musulmana tradicional. Després va continuar amb *So Far from India*, *India Cabaret* i *Children of a Desired Sex. Salaam Bombay* (1988) va ser el seu primer film de ficció. Sense mostrar res de nou, abordava la vida de la mainada del carrer que treballen del que sigui per sobreviure, i alhora ofería

una galeria d'éssers marginals al darrer esglaó de la cadena social. Va obtenir la Camera d'Or al millor director jove del Festival de Cinema de Canes aquest mateix any, i això li va obrir les portes del cinema nord-americà, on va acceptar el primer producte d'encàrrec, *Mississippi Masala* (1991). En aquest film narrava les complexes relacions entre una noia índia, pertanyent a una de les moltes famílies asiàtiques que Idi Amin Dada havia expulsat d'Uganda una vegada arribat al poder, i un home de raça negra en el marc violent i racista del sud dels Estats Units. El film fou seguit de *The Perez Family* (1996), sobre l'èxode dels cubans emigrats als EUA, i el 1997 decidia de tornar



A finals dels 80, amb cineastes com Mira Nair, arribava una onada de cinema de qualitat. La seva producció comença a ésser coneguda fora de l'Índia.

als orígens més tradicionals amb *Kama Sutra*, film excessivament preciosista que, ambientat el segle XVI, descriu totes les facetes de l'amor: apassionat, no correspost, egoista o etern, a través de la rivalitat de dues noies, l'una princesa i l'altra esclava.

Deepa Mehta (Amritsar, 1949)

va estudiar filosofia a la Universitat de Nova Delhi. Filla d'un distribuïdor cinematogràfic i familiar del director d'orquestra Zubin Mehta, va entrar en el món del cinema de guionista de pel·lícules infantils. El 1973 emigra al Canadà, on cofunda la productora cinematogràfica Sunrise Films.

Després d'uns anys de feina a la televisió, roda el primer llarg-metratge, *Sam and Me*, la conflictiva relació entre dos rodamons, que havia d'obtenir la Càmera d'Or al Festival de Canes del 1991. Mehta ha començat ara la seva particular trilogia dels elements: *Fire* (Foc) és la primera, a la qual seguiran *Earth* (Terra), basada en la novel·la de Bapsi Sidhwa, *Cracking India*, situada al nord del país, mostra el procés de la divisió del subcontinent indi després d'anar-se'n els anglesos des d'una família de classe alta; una història que se centrarà en la divisió de la terra i en la destrucció de la innocència. Amb *Water* (Aigua) es tancarà la trilogia. Ambientada els anys 20, a la vall del Ganges, contarà la història d'una noia educada entre vídues.

La darrera producció d'estrena recent que ens porta a l'univers de l'Índia és *Siddhartha*. Encara que dirigida pel nord-americà Conrad Rooks, ha tingut el beneplàcit del govern indi i adapta la prestigiosa novel·la homònima del premi Nobel de literatura Hermann Hesse. Lluny de la visió que, d'aquest mateix tema, n'oferia Bernardo Bertolucci a *El petit Buda*, Rooks, amb l'ajuda dels principals actors de l'Índia (Sashi Kapoor o Sami Garewal), plasma la vida d'un noble ric que cerca el sentit de la seva vida.

Guillem Medina

Política i planificació lingüística

Toni Mollà (edició)

Les transformacions socials, polítiques, culturals i comunicatives obliguen a una revisió permanent de les estratègies de política i planificació lingüístiques.

264 pàgs. 1.900 ptes.



Bromera
"Graella", 11

IV Col·loqui d'Onomàstica Valenciana XXI Col·loqui de la Societat d'Onomàstica

Actes del XXI Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica (IV d'Onomàstica Valenciana) celebrat, sota els auspicis de la Mancomunitat de Municipis de la Vall d'Albaida, a Ontinyent entre el 29 de setembre i l'1 d'octubre de 1995.



Denes 10 Editorial

La mona i la palmera cocotera

Llorenç i Paco Giménez

En el cor de la selva africana, per les terres de la Caputxeta Negra, va créixer una palmera cocotera tan alta que les girafes semblaven formigues. Passà una elefanta i desitjà menjar cocos i amb la trompa sacsejà la palmera...



Edicions del Bullent
"Cavallet de Mar", 8