

S

EL CINE MUDO EN LA INDIA

YVES THORAVAL

1. LA PREHISTORIA DEL CINE INDIO

Tan pronto como hubieron presentado su *cinematógrafo* en Europa, los hermanos Lumière enviaron a sus agentes por todo el mundo y, de manera muy particular, a Asia. En la India fue Bombay, la metrópoli de las élites indias anglófonas y de numerosos residentes británicos la que recibió los primeros *missi dominici* de

la nueva invención, inmediatamente saludada por el *Times of India* como «la maravilla del siglo». Fue en Bombay, pues, el 7 de julio de 1896 (el mismo día en que el zar de Rusia asistía en privado a la primera sesión en San Petersburgo), donde el operador Maurice Sestier, de camino hacia Australia, presentaría ante un público congregado en el Hotel Watson e integrado por indios occidentalizados y británicos —para quienes también el cine era una novedad— las primeras películas jamás rodadas, *L'arrivée d'un train* [La llegada de un tren] (1895) y *La sortie de l'usine* [La salida de la fábrica] (1895), tan sólo seis meses después de las primeras proyecciones públicas en el 'Salón Indio' del Hotel Scribe parisiense. Una semana más tarde el prestigioso Novelty Theatre comenzará a exhibir, con acompañamiento orquestal, el amplio repertorio de films cortos del catálogo Lumière: ofreciendo una amplia gama de precios y contando con localidades separadas para hombres y mujeres, la sala conocería llenos absolutos.

Rápidamente los muy populares prestidigitadores ambulantes incluirán también cortometrajes en sus espectáculos. Este éxito se vería de inmediato secundado por las exhibiciones del Vitagraph de Stewart (1897), del Moto-Photoscope de Hughes, etc. Tales espectáculos se proyectan a veces en prestigiosas salas teatrales, pero en otras ocasiones lo hacen en carpas o incluso en los *maidans* (terrenos de juego o explanadas públicas). Las otras dos grandes metrópolis de la India colonial, Calcuta —la capital del Raj o imperio británico hasta 1911— y Madrás —el gran núcleo urbano del sur— imitarán en seguida dicho proceso (Madrás, por ejemplo, cuenta ya con su primera sala de exhibición cinematográfica en 1900). A partir de 1897-1898 ven la luz *actualidades* filmadas sobre el terreno por los operadores europeos, como *Poona Races '98* [La carreras de Puna de 1898] o *Train Arriving at Bombay Station* [La llegada de un tren a la estación de Bombay], o *vistas* exóticas de bazares, procesiones religiosas, monumentos o espectáculos teatrales, básicamente promovidas por británicos como Stephens y Hudson, cuyas filmaciones despiertan en Calcuta el entusiasmo tanto de sus compatriotas como de las élites indias anglófilas. Estas primeras escenas locales circulan rápidamente por todo el país. Los indios no tardan en apasionarse por esta sensacional novedad y un fotógrafo de Maharashtra (el futuro estado al que pertenecerá Bombay), Sakharam Bhatvedekar —más conocido como Save Dada— importará de Inglaterra un tomavistas para filmar *escenas típicas*, adquiriendo

poco después una cámara/proyector de la casa Lumière. Será él quien ruede en 1901 las primeras *actualidades* indias, en perfecta sintonía con el desarrollo del nacionalismo indio: *Return of Wrangler Parandjpye* [El regreso del graduado Parandjpye] presenta a un matemático local merecedor de las más altas distinciones conferidas por la Universidad de Cambridge. Ya desde 1899 el bengalí Hiralal Sen venía filmando con su Royal Bioscope fragmentos de piezas del teatro popular bengalí en el Classic Theatre de Calcuta, que se proyectaban paralelamente a su representación en el escenario. Otro pionero, F.B. Thanawalla, ofrecería en su Grand Kinetoscope *Splendid News of Bombay* [Espléndidas noticias de Bombay] y una ceremonia musulma-

na. A partir de 1900 la India importa películas de 23 metros (aproximadamente un minuto), para ir poco a poco aumentando la duración de las bobinas. Desde finales de siglo exhibidores itinerantes van de ciudad en ciudad mostrando sus programas, aventurándose incluso en zonas rurales —a pesar de la frecuente carencia de electricidad— tras la estela de las compañías ambulantes de teatro popular. La India constituye así uno de los raros casos en los que, en un contexto extraeuropeo, el cine penetra desde un primer momento en el medio rural: la lección ya no se olvidará, puesto que todavía hoy el público indio, tanto urbano como rural, sigue siendo el más *cinéfilo* del mundo. Armado de un proyector y una pantalla móviles, bajo una carpa que podía albergar hasta un millar de personas, el exhibidor indio Abdullahy Esoofally iniciará en 1908 las proyecciones del *bioscopio* (1) en Singapur, otra colonia británica, y en distintos puntos del sudeste asiático antes de instalarse definitivamente en la India en 1914, inaugurando varias salas permanentes en Bombay. También en Bombay Jamshedji Framji Madan, un acaudalado empresario *parsi* (2), adquiere en los últimos años del siglo diversos teatros *parsis* (con sus compañías, su repertorio y sus autores en hindi y urdu) antes de establecerse en Calcuta en 1902. Será en esta ciudad en la que cree en 1905 un primer embrión de la industria cinematográfica con su Elphinstone Bioscope Company, dedicándose básicamente a la distribución de películas extranjeras y a su proyección regular, comenzando su carrera en un carpa instalada en un parque público. A partir de 1906-1907 aparecen los *picture palaces* o salas cinematográficas permanentes, fruto de la inversión de las principales *majors* europeas y norteamericanas: primero es Pathé la que abre una sucursal en Bombay en 1907 (orientada tanto a la producción de películas como a la venta de material de proyección), pero no tarda en ser imitada por Gaumont, Eclair, Vitagraph, American Bioscope, Nordisk, etc. Paralelamente Madan y sus hijos inauguran una cadena de cines, los Madan Theatres, que ya en 1909 cuenta con más de una treintena de salas en todo el país. Es la época, a partir de 1904-1905, en que comienzan a llegar a la India las películas norteamericanas y europeas (sobre todo francesas), *films d'art* (incluyendo los de Méliès) o cintas cómicas, así como

(1) En la India, y hasta la llegada del sonoro, el cine será generalmente conocido por el nombre de *bioscopio* (*bioscope*, en inglés).

(2) *Parsi*, en lengua hindi, hace referencia a los descendientes de los zoroastrianos persas expulsados de su país a raíz de la conquista

musulmana durante los siglos VII y VIII. Hoy en día cerca de 200.000, los *parsis* indios se encuentran establecidos fundamentalmente en Bombay y la costa occidental de la India y, por lo general, están dedicados al comercio o practican profesiones liberales.



El Dr. Bilimoria,
héroe popular del
cine mudo y sonoro

las *actualidades* nacionales e internacionales, que alcanzan un gran éxito y contribuyen a familiarizar al público con las salas oscuras: los funerales de la Reina Victoria (1901), la guerra de los Boers en África del Sur (terminada en 1902) y la guerra ruso-japonesa (que por vez primera muestra la derrota, en 1905, de una potencia europea, Rusia, ante una nación asiática, Japón)...

La existencia de esta nueva red de salas, unida al creciente cansancio que los espectadores indios experimentan frente a esas imágenes rodadas por extranjeros y alejadas de sus preocupaciones más inmediatas y de su cultura, animará a los cineastas indios a incrementar la filmación de *actualidades* basadas en acontecimientos políticos relacionados con la ocupación británica, como el *Durbar* de Delhi (audiencia de príncipes y dignatarios con ocasión de la visita de Eduardo VII en 1903, una tradición heredada del imperio mogol) filmado por Bhatwadekar, o en temas políticos e históricos *locales*, todas las cuales constituyen hoy en día un auténtico filón para conocer numerosos aspectos de la India del período colonial. Durante la primera década del siglo, espectáculos filmados (que pueden ser proyectados a voluntad) y representados directamente en el escenario coexisten en un

mismo programa, si bien estos últimos van perdiendo progresivamente su papel a medida que se multiplican las salas y crece la pasión del público por el cine. Algunos profesionales del mundo del espectáculo de corte tradicional y de la naciente industria del entretenimiento considerarán llegado el momento de sustituir las imágenes y los temas importados del mundo occidental —manifiestamente ajenos a la mayor parte de los espectadores indios— por otras películas de ficción basadas en un sustrato cultural compartido (al margen de las lógicas variantes regionales) por la inmensa mayoría de una población nutrida de una milenaria cultura visual (escultura, pintura), teatral, literaria (leyendas, textos religiosos, etc.), paralelamente a la afirmación de un imperioso sentimiento nacionalista frente al colonialismo.

2. EL FENÓMENO PHALKE Y EL NACIMIENTO DE LOS GÉNEROS

La Filmoteca de la India (National Film Archive of India) ha catalogado hasta la fecha 1.313 películas mudas realizadas en aquel país a lo largo de un período de 22 años (1912-1934). Aunque lamentablemente sólo una quincena de ellas se conserva —por lo general en un estado fragmentario—, tales cifras revelan con todo una de las más fecundas producciones del mundo en ese período. Desde un primer momento, tal y como ocurriera en otros lugares, las películas mudas, tanto extranjeras como indias, se proyectaban con acompañamiento musical: la primeras, por un pianista, que generalmente era un intérprete anglo-indio; las segundas, por un conjunto de músicos locales provistos de los tradicionales instrumentos indios (*tabla*, *sarangi*, *harmonium*...). Cronológicamente, el primer film de ficción indio es un film religioso, *Pundalik* (1912), realizado por N.G. Chitre, P.R. Tipnis y R.G. Torney a partir de una conocida pieza del teatro marathi centrada en la vida de un santo hindú de Maharashtra, el cual constituiría un gran éxito.

Pero será Dhundiraj Govind Phalke, afectuosamente conocido como Dadasaheb Phalke —un *pionero* extraordinario desde múltiples puntos de vista— quien vendrá a ser unánimemente considerado como el *padre* del Séptimo Arte indio, es decir, como su primer auténtico profesional, culto, técnicamente bien dotado y políticamente consciente. Dotado de una sólida cultura clásica (nacido en el seno de una familia de brahmanes ortodoxos de Maharashtra, había estudiado el sánscrito, lengua tradicional del hinduismo), Phalke cursaría estudios de arte y arquitectura en las mejores instituciones educativas indias antes de comenzar a trabajar en un taller de fotografía, iniciándose en la edición de obras artísticas, la fotolitografía, el grabado, la cerámica y... la magia. Trabajó, entre otras cosas, sobre la obra de Ravi Varma, un célebre pintor recientemente fallecido (1906) que ejercería una gran influencia sobre la pintura popular y religiosa india *modernizándola* en la dirección del naturalismo europeo, contribuyendo a su difusión masiva gracias al empleo de la prensa tipográfica en color. Phalke se adscribe al movimiento nacionalista *swadeshi* (autóctono, autosuficiente) que reivindica el control de la economía india por los indios de cara a la ansiada independencia, elemento éste que se revelará central en su carrera como cineasta. Impactado en 1910 ó 1911 por el visionado de una de las numerosas versiones que circulaban de *La Vie du Christ* [La vida de Cristo] (¿acaso la de Alice Guy, colaboradora de Gaumont y primera realizadora de la historia del cine?), Phalke decide servirse de las posibilidades ofrecidas por la técnica de las imágenes animadas para narrar las historias que tanto a él como a sus compatriotas —educados o no— les gustaban: si Jesucristo era la figura central

de numerosas películas occidentales, las incontables aventuras (y aun avatares) de los dioses indios también podían proporcionar un filón inagotable de temas. Tras viajar a Londres para comprar el material necesario y familiarizarse con la técnica cinematográfica, realizará de forma completamente artesanal —ocupándose de todos los aspectos de la producción del film— su primer largometraje de ficción, *Raja Harishchandra* [El rey Harishchandra] (1913), que ha quedado también en la historia como la primera película india de ficción.

Raja Harishchandra es un film de una importancia capital, ya que inaugura el género mitológico (sin duda el más adecuado para el cine mudo al ser suficientemente conocidas por el público las historias y no requerir por ello mayores explicaciones) y confiere así el tono que durante largo tiempo será característico del cine indio, insuflándole una dimensión cultural en sintonía con el espíritu del renacimiento cultural promovido por las élites nacionalistas y anti-colonialistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, representado de manera muy particular por el bengalí Rabindranath Tagore. Los films mitológicos, en virtud de su atmósfera fantástica y sacra al mismo tiempo, atraerán durante décadas a las masas indias y no será raro que los espectadores realicen sus plegarias en las propias salas cinematográficas al aparecer los actores que interpretan a una de sus deidades, cuya foto por lo demás terminará engrosando su particular panteón doméstico. Y, sobre todo, esta rápida y profunda indianización del cine indio al poco de su nacimiento le permitirá eludir por algún tiempo el mimetismo con respecto al cine norteamericano, que sigue siendo hasta después de la Segunda Guerra Mundial prácticamente la única fuente de películas importadas... a pesar de los reparos de las autoridades coloniales británicas y de un buen número de indios, que las juzgaban inmorales.

Es muy significativo que Phalke no se interese por el sector anglófilo de la sociedad india: lo que él busca es crear un Séptimo Arte autóctono y convertirlo en una industria nacional rentable. El cine religioso se erigirá en uno de los más prolíficos géneros del cine indio, renovado a partir de los años cuarenta por la vena devocional, que todavía es objeto de numerosos tratamientos sobre todo en las películas realizadas en los estados del sur. El estreno de *Raja Harishchandra* en Bombay el 21 de abril de 1913 (ante el desprecio de indios occidentalizados y británicos, por más que contara con rótulos en inglés y hindi) constituye un gran éxito para esta historia extraída de una de las grandes epopeyas mítico-religiosas de la cultura hindú, conocida por todos los indios, el *Mahabharata*. A juzgar por las dos bobinas que han llegado hasta nosotros, Phalke presenta a un buen rey que lo sacrifica todo —reino, esposa e hijos— en aras de la justicia hasta que finalmente los dioses, impresionados por su abnegación y su humildad le restituyen todos sus derechos. Los papeles femeninos son representados por hombres (como el célebre Salunke, cocinero en un restaurante antes de convertirse en actor junto a Phalke), puesto que todavía se consideraba inconveniente para una mujer aparecer en los escenarios o en la pantalla. Sin embargo, ese mismo año Phalke hará que por vez primera una actriz interprete un papel en el cine en su película *Bhasmasur Mohini* [La leyenda de Bhasmasur] (1913). En vez de adoptar el estilo declamatorio de los dramas en sánscrito clásico, Phalke prefiere recurrir al más sencillo del *nataka*, piezas de entre cinco y diez actos que presentaban sobre los escenarios episodios de las vidas de dioses o héroes nobles.

Una nueva prueba de la conciencia *swadeshi* de Phalke, así como

de su fe en el cine, viene dada por su insólita iniciativa de realizar ese mismo año —aunque no viera la luz hasta 1917— un cortometraje pedagógico, *Chitrapat Kase Tayar Kartat* [Cómo se hacen las películas], tomando como punto de partida el rodaje de *Raja Harishchandra*. Gracias al recurso a imágenes legendarias conocidas por todos los indios, *Raja Harishchandra* no encontró ninguna dificultad para llegar a un público mayoritariamente analfabeto y obtuvo un éxito extraordinario: no sólo conocería después más de veinte versiones en ocho lenguas indias, sino que determina el curso de la carrera del propio Phalke, quien se especializaría en películas mitológicas, recibiendo en ocasiones el sobrenombre del 'Méliès indio' por su gran inventiva, sus cualidades plásticas y sus maravillosos trucajes. Todos estos elementos brillan a gran altura, por ejemplo, en *Lanka Dahan* [El incendio de Lanka] (1917), una historia extraída del *Ramayana* que presenta el triunfo de Rama contra el demonio Ravana, que ha raptado a su esposa (y en la que Salunke interpreta dos papeles distintos). Ese mismo año la hija del cineasta interpreta, a los seis años, el papel del dios Krishna niño en *Shri Krishna Janma* [El nacimiento de Krishna] (1917), papel que repetirá en *Kalya Mardan* [La muerte de la serpiente] (1919), nuevamente centrada en la infancia de Krishna, pero situada en un marco contemporáneo y en la que la historia está continuamente puntuada por acontecimientos sobrenaturales —creíbles para la mayor parte de los espectadores indios—, un evidente sentido del humor y una aparente irreverencia. En 1918 Phalke se establece en Nasik, en su región natal, a unos 240 kilómetros de Bombay, en virtud de la mayor disponibilidad de los paisajes y templos que sus películas mitológicas requerían, pero también para fundar la productora Phalke and Co., inmediatamente reconvertida en una nueva compañía de producción, la Hindustan Cinema Films Co. Esta es, de hecho, la primera verdadera productora india con sus propios estudios y oficinas en Bombay y Madrás (otras compañías mencionadas más arriba, como la de Madan, se dedicaban sobre todo a la distribución). Hasta su primera película sonora —que es también la última de su filmografía—, *Gangavataram* [El descenso del Ganges] (1937), Phalke realizará más de un centenar de films (firmando él mismo cuarenta de los noventa y tres títulos producidos por la Hindustan), incluyendo cortometrajes, documentales y obras de carácter social e histórico. En el momento de su fallecimiento, en 1944, Phalke había sin embargo caído en el olvido y la pobreza, víctima del extraordinario éxito del cine sonoro.

La obra pionera de Phalke animó a otros muchos a entrar en el mundo de la producción cinematográfica. En 1917 aparece ya el primer film de ficción rodado en los estados del sur, *Keechaka Vadham* [La destrucción de Keechaka], un film mitológico tamil inspirado en el *Mahabharata* que realiza Nataraja Mudaliar, fundador del primer estudio cinematográfico en Madrás. Ese mismo año se estrena la primera película bengalí de ficción, un *remake* de *Raja Harishchandra* realizado por Rustomji Dotiwala y producido por J.F. Madan en Calcuta. En 1918 *Ram Vanvas* [El exilio de Rama], del operador, productor y realizador Nath Patenkar inaugura el melodrama indio, cuyo impacto será considerado tan determinante como el de los propios films de Phalke. La herencia de éste en el ámbito de los films mitológicos se apreciará sobre todo en el sur de la India, Madrás en particular, donde en 1929, de regreso de Hollywood, A. Narayanan funda la General Pictures Corporation, que confiere una auténtica dimensión industrial al cine (mudo) de la región con títulos como *The Lament of Gandhari*



Shiraz, Franz Osten,
1928

[El lamento de Gandhari] (1930) de R. Prakash, *Pandav Agnyathavas* (1930) y *Pandav Nirvan* (1930) de Y.V. Rao, o el film histórico (en malayalam) *Marthanda Varma* (1931) de P.V. Rao, centrado en la figura del rey Marthanda, legendario fundador del estado de Travancore (Kerala) en el siglo XVIII y a la sazón uno de los símbolos del espíritu *swadeshi* del momento.

3. LOS AÑOS VEINTE: NUEVOS TALENTOS Y PRIMEROS ESTUDIOS (BOMBAY-CALCUTA)

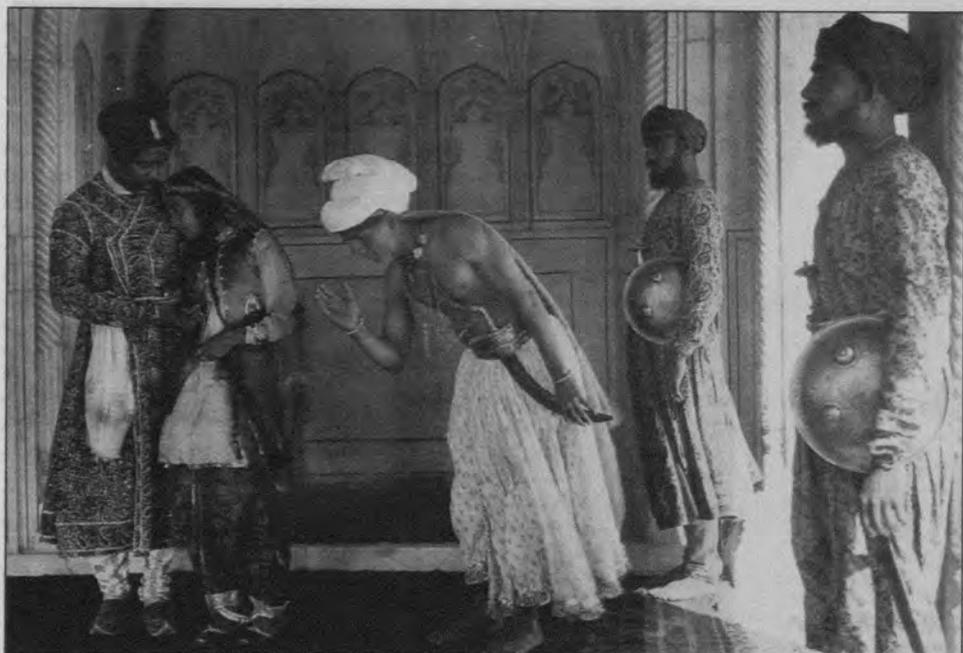
La era artesanal del cine indio conoce su final en la década de los veinte, período caracterizado por la eclosión de nuevos talentos (algunos de los cuales cultivan la comedia, las películas históricas de acción y los temas *sociales*, anticipando así los grandes géneros del cine indio posterior) y por una incipiente concentración de la industria, que por vez primera alcanza un nivel técnico satisfactorio. Desde ese momento, y hasta los años cuarenta, el sistema de estudios dominará la producción.

El más brillante realizador de este período es sin lugar a dudas Baburao Painter (sobrenombre inglés que refleja justamente su profesión originaria), fundador en 1917 de la Maharashtra Film Co. en Kolhapur, en el extremo occidental de la península homónima, quien será saludado como un maestro por su capacidad de evocación poética, su refinada técnica fotográfica, su dominio de la luz, los grandes decorados y los movimientos de masas de sus films, habitualmente de carácter histórico (o, lo que es lo mismo, patriótico) y mitológico, inspirados en episodios del teatro y de la historia marathi. En *Sairandhri* (1920) las alusiones contemporáneas despuntan continuamente bajo un argumento extraído del *Mahabharata* mientras que *Sinhagad* (1923),

primera película histórica india de gran espectáculo, está concebida como un himno a Shivaji, héroe popular y fundador del imperio marathi (siglo XVII), enfrentado al emperador mogol Aurangzeb.

Shivaji reaparecerá en otros dos films realizados por Baburao Painter en 1924: *Kalyan Khajina* [Los tesoros de Kalyan] y *Sati Padmini*. Esta última presenta asimismo a una de las más célebres heroínas indias, Padmini, quien durante las encarnizadas luchas de los guerreros *rajputs* contra los sultanes musulmanes de Delhi en el siglo XIV preferirá inmolarsse en la hoguera, acompañada por todas las mujeres de Chittor, la capital *rajput* del Rajasthan, antes que caer en manos del sultán vencedor. Vanadruke Shantaram realizará en 1930 una importante contribución a esta veta histórica con *Udaykal* [El trueno de las colinas], film que no duda en *politizar* el enfrentamiento de ese mismo héroe marathi, Shivaji, y el emperador mogol del siglo XVII, trazando un paralelismo con el movimiento independentista indio frente a los ingleses. El naciente género histórico conocerá una gran fortuna en los años venideros, sobre todo en las tres décadas siguientes, al igual que sucederá con otro género muy popular en la India: los films de acción y aventuras. Pero, por volver a Painter, es significativo que su película más famosa sea *Savkari Pash* (1925), también conocida como *Indian Shylock* [Un Shylock indio], uno de los primeros exponentes de cine realista en la India (que a veces se ha comparado con *Greed / Avaricia* de Erich von Stroheim, realizada el año anterior): su denuncia de los usureros que explotan a los campesinos, así como la idealización de la vida del campo frente a la dureza de las ciudades, serán temas recurrentes de todo el cine indio hasta nuestros días. Considerado un *maestro espiritual* (*guru*), Baburao Painter conocerá también una brillante carrera en el período sonoro, asociándose con Vanadruke Shantaram, Govind Damle y Sheikh Fattelal —todos ellos especializados en la realización de films religiosos— para fundar en 1929 la prestigiosa compañía de producción Prabhat.

En Bengala Dhiren Ganguly, un autodidacta de Calcuta que frecuentaría después el Instituto de Arte de Santiniketan dirigido por Rabindranath Tagore y apasionado fotógrafo, fundaría con algunos otros socios en 1918 la *Hindo-British Film Co.* El será el guionista e intérprete de la célebre *Bilet Ferat* o *The England Returned* (1921) [De vuelta de Inglaterra], de Nitish C. Lahiri, una jugosa sátira de los indios entregados a los usos y costumbres británicos, antes de crear una nueva productora en Calcuta en 1929, la *British Dominion Films*, en la que también colaboran Pramatesh Chandra Barua y —todavía como guionista— Debaki Kumar Bose. Menos prolífica que Bombay, la producción de películas de ficción en Calcuta durante el período mudo ronda los 122 títulos, casi todos los cuales se han perdido. Adentrándose en el terreno de la producción, serán los *Madan Theatres* los que financien en 1917 la realización del primer film mudo bengalí, que no es sino un *remake* de *Raja Harishchandra* de Phalke, pronto seguido por *Bilwamangal* (Rustomji Dotiwala, 1919), inspirado en un cuento tradicional sánscrito en la tradición de los *puranas*. Una de sus producciones, *Kapal Kundala* (Pryanath Ganguly, 1929), permanecerá más de seis meses en cartel en Calcuta. Tradición teatral, adaptación de obras literarias bengalíes y temas sociales marcan desde el período mudo al cine bengalí, menos dependiente que el cine de Bombay de los temas mítico-religiosos que las películas de Phalke pusieran de moda. Otra productora bengalí, *Aurora Cinema Co.*, producirá en 1931 en último de los films *sociales* bengalíes de relieve, *Pujari*, de Niranjana Pal. De



Shiraz, Franz Osten,
1928

ese mismo año es la única película muda bengalí que se conserva en la actualidad, *Jamai Babu* (Kalipada Das, 1931), una ágil comedia sobre las desventuras de un campesino palurdo en la ciudad, pretexto del que se sirve el realizador para mostrar la vida y los lugares de Calcuta.

Originario de Gujarat, Chandulal Shah es un importante productor, director y guionista, también preocupado en sus films por los temas sociales. Asociado a una de las grandes actrices de la época, Miss Gohar (Kayoum M. Gohar), rodará con ella numerosos títulos de inspiración social, siempre para la Kohinoor Film Company, los mayores y más importantes estudios indios (que habían sido fundados en 1918). *The Typist Girl* [La mecanógrafa] (1926), por ejemplo, constituye un éxito extraordinario y no deja de guardar una estrecha relación con otro film de ese mismo año, *Telephone Ni Taruni* o *The Telephone Girl* [La telefonista] (Homi Master, 1926), protagonizado por la bella Sulochana (Ruby Myers, una actriz anglo-india que será un auténtico mito hasta la década de los cincuenta) y que introduce el problema de los matrimonios entre comunidades diferentes sobre un telón de fondo patriótico y... de colectivismo campesino a la manera soviética. Al año siguiente Chandulal Shah obtiene otro gran éxito con un film que aborda un tema completamente inédito en la India y que no podía sino suscitar inmediatas polémicas: *Gunsundari* o *Why Husbands Go Astray* [Por qué yerran los maridos] (1927). Esta película, sin duda atrevida para la época, explora las relaciones entre un marido moderno y su esposa, aferrada a la tradición y reclusa en la esfera doméstica: cuando aquél se echa una amante, la esposa comprende la necesidad de implicarse en la sociedad para estar a la altura en sus relaciones de pareja. La película se estrena precisamente en el momento en que la producción alcanza su apogeo (100 títulos en 1926-1927), en tanto

que Chandulal Shah —junto a su inseparable Miss Gohar— fundará una nueva productora en Bombay en 1929, la Ranjit Movietone, desde la que continuará su carrera aun después de la llegada del sonoro, convirtiéndose en el principal productor indio hasta los años cincuenta.

La primera realizadora india es la princesa Fatma Begum, esposa de un maharajá musulmán, quien debuta como actriz de teatro en lengua urdu antes de pasar al cine (¡una auténtica revolución!) en 1922 y rodar su primer film para la Kohinoor. Cuatro años después funda su propia compañía de producción, Fatma Film, pronto reconvertida en Victoria-Fatma Film, y realiza la primera de las 42 películas de su filmografía (que llega hasta 1938 e incluye cinco films sonoros). *Bulbule Paristan* [El ruiseñor de Paristan] (1926) —para la que cuenta con dos auténticas estrellas del mudo indio, Zubeida y Sultana— es una deliciosa fábula, una película de gran presupuesto en la línea de las *extravaganzas* que todavía hoy perduran. Estas fábulas *orientalizantes* darán incluso lugar a algunas coproducciones con Europa, que la crítica india considerará demasiado *exóticas* y se verán destinadas únicamente al consumo por parte del público europeo (con gran éxito, por cierto). Tales películas nacieron de la colaboración entre el bengalí Himansu Rai —actor y futuro fundador de los míticos estudios Bombay Talkies— y el bávaro Franz Osten —asentado en la India hasta 1939—, primero como coproducciones con la compañía muniquesa Emelka Film, luego entre la Himansu Rai Film, una productora británica y la UFA, habiendo sido todas ellas interpretadas por el propio Himansu Rai y la bella actriz anglo-india Seeta Devi. *Prem Sanyas* [La luz de Asia] (Franz Osten, 1925), primer film indio exportado al extranjero (con gran éxito, puesto que permanecería casi un año en cartel en Londres), ilustra mediante escenas épicas la vida de Buda al hilo del relato que un sabio indio hace a unos turistas ingleses. *Shiraz* (Franz Osten, 1928) es una deslumbrante leyenda oriental que recoge una historia de amor en el período mogol centrada en la figura de la futura emperatriz Mumtaz Mahal, para quien su marido Shah Djahan hará construir el Taj Mahal. Por último, *Prapancha Pash* [Una partida de dados] (Franz Osten, 1929) es una lujosa producción con más de 10.000 figurantes y el apoyo de los maharajás de Jaipur, Udaipur y Mysore, que recoge la historia de dos reyes rivales —uno bueno y otro malo— que se juegan su trono a los dados. El buen rey pierde, pero una revuelta popular restablecerá sus derechos... al tiempo que triunfa el amor. De hecho, el film es particularmente célebre por el fogoso beso entre la herofna encarnada por Seeta Devi y su *partenaire*, sólo posible por el hecho de que el pudibundo código de censura victoriano-indio no hubiera entrado todavía plenamente en vigor. En 1931 *Diler Jigar* [Corazones galantes], de G.P. Pawar, que narra —entre duelos coreografiados, bailes e intrigas cortesanas— las aventuras de un joven príncipe que ha de recuperar su trono, perpetuará en vísperas del sonoro esta tradición de films legendarios.

El rápido desarrollo de los estudios y de la producción cinematográfica en la India (un caso único fuera de Occidente durante el período mudo) será muy pronto objeto de atención por parte de las autoridades coloniales británicas. Ese será también el punto de partida de distintas medidas, no todas ellas negativas, que determinarán decisivamente el curso del cine indio. La censura queda instaurada en 1918 por el Indian Cinematographic Act con el explícito propósito de moralizar el cine (se prohíben los desnudos, los besos y aun la simple



Pandav Nirvan, N.V.
Rao, 1930

evocación de la prostitución), pero también con el objeto de frenar, en la medida de lo posible, los ecos del movimiento nacionalista indio y, muy en particular, de Gandhi. La Central Board of Certification (con sedes en Bombay, Madrás y Calcuta) tiene atribuciones tanto para efectuar cortes en los films como para prohibirlos en su integridad. Preocupadas por defender al público de las nefastas influencias occidentales (en 1926 el 85% de las películas importadas son norteamericanas, considerándose negativo su influjo), las autoridades coloniales optarán por favorecer las producciones del Imperio, es decir, británicas o indias siempre y cuando no sean abiertamente nacionalistas o *gandhianas*. En 1922 se instaura un impuesto que grava las entradas a las salas cinematográficas (*entertainment tax*). Más positiva es la creación en 1928 del Indian Cinematograph Committee, compuesto por tres indios y tres británicos, encargado de supervisar la producción y distribución de films en el Raj. Recopilando numerosos testimonios de personas implicadas en todas las ramas de la profesión, el Comité redactará un informe de 3.300 páginas que subsiste como un documento inapreciable para el estudio del cine mudo en la India (que, repetámoslo, se ha perdido en su práctica totalidad): de entre las conclusiones del mismo conviene subrayar el hecho de que la inmensa mayoría del público prefiriera el cine indio a las producciones de Hollywood, actitud que todavía perdura a pesar de la re-invasión del cine norteamericano por vía satélite.

De este modo, en el momento de la eclosión del cine sonoro, un cuarto de siglo después de la fulminante aparición del cinematógrafo de los Lumière, los espectadores indios manifestaban una clara preferencia —todavía hoy no desmentida— por sus propias imágenes, por aquéllas que reflejaran sus propios valores culturales. Los principales géneros que habrían de caracterizar su producción futura estaban ya bien asentados. Pero, en cambio, la aparición de la primera película sonora india en 1931 (aunque la producción muda llegue hasta 1934) marcará la explosión de las lenguas, las músicas y las canciones del pueblo indio.

ABSTRACT

India is one of the rare non-Western countries where cinema was almost immediately accepted, first by the nationalist elite and soon by a wide range of the various social strata (not only urban) mainly due to the thousand-year old Indian tradition of the widespread use of visual imagery. Out of the 1.313 films of the silent period (1912-1934) recorded by the Indian Film Archives, only fragments of some fifteen of them have survived until now. It is evident, however, that an important portion of this production was devoted to contemporary social issues and not only to comedies or mythological subjects, familiar to the entire nation. But this latter vein was to impose itself as the most popular genre in the Indian cinema under the seminal influence of Dadasaheb Phalke, the great pioneer of the local film industry as well and the lasting inspiration to a myriad of talented followers.

■ YVES THORAVAL es conservador en la Biblioteca Nacional de París y especialista en los cines de la India y de Oriente Medio. Colaborador habitual de *L'Avant-Scène*, *Cinemaya*, *Le Monde Diplomatique* y *Radio-France*, entre sus publicaciones más recientes destacan *Dictionnaire de civilisation musulmane* (París, 1995) y la nueva edición, revisada y ampliada, de *Regards sur le cinéma égyptien* (París, 1996), así como una de las contribuciones al volumen *Indomania. Le cinéma indien des origines à nos jours* (París, 1995) editado por la Cinemateca Francesa.