

La importancia de la Madre en el Patriarcado (hindú)

LUISA MORENO CARDENAL

Universidad de Valladolid

The importance of the Mother in Patriarchy (Hindu)

Abstract

In this article we tackle the analysis of the film Satyajit Ray, *Devi (The Goddess)*, to try to unlock its fascinating powers. Fascination that comes not only from the *misè en scene* and the surrounding atmosphere created by its director, but also from the calm narrative used to describe the misfortune of a young marriage suffocated by the overwhelming situation articulated under the shadow of a father and the goddess he worships.

Key words: Satyajit Ray. Hindu Cinema. Family. Hinduism. Patriarchy.

Resumen

En este artículo abordamos el análisis de la película de Satyajit Ray, *La diosa*, para tratar de desvelar las claves de su poder de fascinación, una fascinación que procede no solo de la puesta en escena y de la envolvente atmósfera creada por su director, sino también de la calma con la que se narra la desventura de un joven matrimonio asfixiado por una desbordante situación articulada bajo la sombra de un padre y la diosa a la que más venera.

Palabras clave: Satyajit Ray. Cine indio. Familia. Hinduismo. Patriarcado.

ISSN. 1137-4802. pp. 69-83

Prólogo

En un artículo de *Sight and Sound* de 1982¹, Satyajit Ray dijo lo siguiente sobre su película *Devi (La diosa, 1960)*:

“El crítico occidental que aspire a hacer realmente justicia a *La diosa* debe estar preparado para hacer un montón de deberes antes de enfrentarse con el film. Deberá informarse sobre el culto a la Diosa Madre, sobre el renacimiento del siglo XIX en Bengala y el modo en cómo afectó a los valores de la sociedad hindú tradicional, sobre la posición de la novia en una familia hinduista de clase alta y sobre las relaciones entre padre e hijo en el seno de la misma. Todas las peripecias de la trama surgen del concurso de uno o más de estos elementos. El crítico occidental que no haya hecho estos deberes cifrará todas sus esperanzas en la posibilidad de que el

¹ La cita del artículo "Under Western Eyes", publicado en *Sight and Sound*, vol. 51, núm. 4, otoño de 1982, 272, la hemos extraído de: ELENA, A. (1998). *Satyajit Ray*. Madrid: Cátedra, 97.

hijo racionalista escape a las turbulencias de un sistema de valores ajeno, pero no podrá comprender su impotencia final a menos que tenga una completa conciencia del absoluto predominio de la ortodoxia hindú en la Bengala del siglo XIX”.



Aún a sabiendas de que las premoniciones de Ray sobre el “crítico occidental” las cumpliremos en cierta forma, no hemos querido dejar de abordar tan fascinante texto fílmico porque, más allá de todas las circunstancias históricas, culturales, geográficas y religiosas que estructuran la trama, hay algo en el efecto emocional que provoca *La diosa* (F1), incluso al espectador occidental, que va más allá de esas circunstancias extremadamente particulares.

La película que Satyajit Ray dirigió en 1960 es una tragedia basada en un relato corto publicado en 1899 y escrito por Prabhath Kumar Mukherjee, autor conocido como “el Balzac de Bengala” y colega de Rabindranath Tagore, ambos del círculo intelectual del abuelo de Ray, Upendrakishore Raychowdhury, según nos relata Basu (2004). Su temática plantea las desastrosas consecuencias de la fe ciega en una deidad hinduista, fe que conduce a dar la espalda a la razón en un momento clave de la vida de una familia. El tratamiento de este tema provocó que tanto el relato original como la película tuvieran firmes opositores pertenecientes a la clases dirigentes de una época y de la otra –la de la publicación del relato y la del estreno de la película–, que veían en la trama el peligro de que se desacreditara la religión hindú y sus tradiciones.

Pero no es el trasunto de las creencias religiosas y sus representaciones el tema que nos mueve a analizar *La diosa*. Lo que nos resulta fascinante es cómo se consigue en la película de Ray que el relato extremo que se pone en escena llegue a conmovernos como si de algo “familiar” se tratase.

La trama

2 Como se puede leer en la nota 5, donde se recogen algunos datos sobre la diosa Devi y sus distintas acepciones, Uma es uno de los nombres con el que se la conoce. En el relato que nos convoca al análisis, este es el nombre que ha recibido el hijo menor de Kalinkar.

Recordemos detenidamente qué plantea la trama de *La diosa*: Kalinkar, un viejo terrateniente bengalí viudo, vive en su feudo (F2) con sus dos hijos varones, Tara y Uma², las mujeres de ambos, Hara y Daya, y su nieto Khoka, hijo de Tara y Hara; les acompañan un buen plantel de súbditos. Kalinkar es el cabeza de familia, el jefe de la casa; recibe todo tipo de cuidados, espe-

cialmente de su nuera Daya, la joven-císima mujer de Uma, el hijo menor –en el relato original se dice que Daya tiene solo dieciséis años. Además, Kalinkinkar es muy devoto de la diosa Kali –sin ir más lejos su nombre, Kalinkinkar, significa en bengalí “adorador de Kali”– a la cual se venera en un suntuoso altar (F3) que ocupa un lugar privilegiado en la mansión y donde se realizan de manera constante ciertos rituales de adoración.



Daya –abreviatura de Doyamoyee o Doyamoi, que significa en bengalí “misericordiosa”– es también adorada, en cierta forma, por las personas que viven en la casa familiar; incluso por los animales, pues en una de las escenas de acercamiento al personaje de Daya la vemos interactuando de manera cariñosa con un loro que la llama “ma” y al que ella habla y da de comer con mimo (F4). Pero con mayor mimo juega con su pequeño sobrino de cinco años Khoka (F5 y F6), atiende a su suegro y conversa con su marido, como vemos en las escenas que transcurren en la habitación del matrimonio antes de que él se vaya de viaje (F7 y F8). Solo una persona parece no adorar a Daya: su cuñada Hara, que tiene unos celos manifiestos del amor que Khoka, su hijo, le profesa a su querida tía.



Daya y Uma llevan tres años casados. Aún no tienen hijos. Uma parece preocupado por adquirir, antes de nada, cierto estatus en su trabajo en el mundo de la enseñanza y así poder irse a vivir a otra parte con su mujer. Vivir siempre en la mansión familiar



era una tradición de los terratenientes y sus descendientes en la India del siglo XIX, la época en la que transcurre la película, aunque también, como reflejan las películas de Bollywood actuales, parece seguir siéndolo en la India del siglo XXI: toda la dinastía familiar bajo el mismo techo, disfrutando de una misma fortuna y de los mismos infortunios también.

Ya en la primera escena de carácter íntimo de *La diosa*, en la que vemos a Uma y Daya conversando tumbados en la cama, se percibe la especial dependencia emocional de Daya respecto a la familia de su marido y viceversa, pues cuando Uma le plantea la posibilidad de que se vayan a vivir al extranjero si aprueba los exámenes que va a hacer, ella se cuestiona si su suegro y su sobrino podrán vivir sin ella. “¿Y qué pasa si Padre no está de acuerdo?”, dice Daya (F9).



Uma se va de viaje, en principio a realizar esos exámenes que elevarán su caché profesional, pero también es un viaje de placer, como se ve en una de las pocas secuencias que transcurren fuera de la casa familiar, en un teatro donde Uma y un amigo ven una obra cómica. Es en la ausencia de Uma de la mansión familiar cuando presenciamos el grado de intimidad que existe entre Kalikinkar y Daya. Mientras Daya unge con aceite los pies a su suegro, él le dice que cuando ella llegó a la casa, la casa se iluminó, pero también le dice que tiene miedo de su hijo Uma, porque no es fácil lidiar con un “fast paced boy” (dicho en inglés en la versión original y que podríamos traducir como “chico de ritmo rápido” o “chico moderno”), y añade: “Tú eres la única que puede controlarlo. Él escucha cualquier cosa que tú le dices...” (F10)

¿Qué es lo que se está planteando en esta escena? Que el hijo “moderno” de Kalikinkar, el menor, el que estudia, “el racional”, podría romper el orden familiar establecido, algo inaceptable para el terrateniente. Existe cierto juego de seducción de Kalikinkar hacia Daya, destinado, no solo a responder a los placeres que Daya le ofrece, como ungrarle los pies suavemente, sino también destinado a que ella se ponga de su lado a la hora de retener al hijo en el estilo de vida que llevan allí, dentro de la “mansión gótica”³ cerrada al progreso, ese progreso por el que aboga su hijo Uma estudiando y sometándose a pruebas para mejorar sus capacidades. La reacción de Daya a esas palabras de Kalikinkar (“Tú eres la única que puede controlarlo”) queda oculta a nuestros ojos, pues la mayoría del tiempo, en presencia de los hombres que no son su marido, la mujer india oculta gran parte de su rostro con el velo que cubre su cabeza.

³ Utilizamos el término de “mansión gótica” con las connotaciones que encontramos en el artículo de Eva PARRONDO: “La mujer” en el cine gótico: *Rebecca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940). *Secuencias*, 79-92.

Después de atender a Kalikinkar, Daya se retira a su cuarto y allí está su sobrino, que ha ido a que le cuente un cuento para que se duerma; se ha metido en la cama de su tía tras esperar en vano en su propia cama a

que su madre se lo contase. El niño quiere que su tía le cuente el cuento de “la diablesa que saborea la carne de los niños pequeños” (F11-F15)⁴; “la diablesa” volverá a ser mencionada al final de la película, cuando la madre del pequeño utilice este mismo término para culpabilizar a Daya”.

4 La diablesa podría ser una variante de “la bruja” de los cuentos maravillosos, como la de *Hansel y Gretel*, que embauca a los niños ofreciéndoles dulces (como vemos que hace la propia Daya en el minuto quince de la película) para ganárselos y luego comérselos.



Después de ver cómo tía y sobrino acuerdan el cuento que pondrá fin al día, vemos la escena en la que Kalikinkar tiene el sueño que dará pie al conflicto del relato. El anciano es filmado en un encuadre gemelo al que acabamos de ver de su nieto (F15 y F16). Estos encuadres similares nos llevan a identificar al abuelo con el niño. El niño demanda un cuento de su tía para dormir y el anciano va a soñar con la misma mujer para despertar a una nueva “realidad” que llevará a toda la familia a la desgracia.



Kalikinkar sueña que la diosa Kali se ha reencarnado en Daya. Habiendo visto apenas cuatro minutos antes la escena seductora de Kalikinkar con su nuera, podríamos atrevernos a decir que ese sueño cumple la misión de trasmutar cierto deseo incestuoso de Kalikinkar hacia Daya, en tanto que él es su suegro, su “father in law”, pero ha estado flirteando en cierta forma con ella. En este sentido, Ghosh (1992: 166) señala que con esa soñada encarnación de la diosa Kali en el cuerpo de Daya lo que hay es una fetichización del objeto erótico, apoyándose en las ideas de Laura Mulvey sobre la fetichización de la mujer en el cine de Hollywood en su famoso artículo de 1975. Otra interpretación que se podría hacer de este sueño es que, siendo su soñador un hombre tan devoto y además con claros síntomas de una regresión edípica senil, sus fantasías oníricas apuntan a ese cénit que sería tener a una Kali, a una Madre Suprema de carne y hueso en su propia casa. Por último, la revelación de la diosa encarnada en Daya se podría leer también

⁵ "Devi es adorada en el hinduismo bajo una gran variedad de formas que corresponden a sus dos aspectos opuestos de benevolencia y ferocidad. En su aspecto benevolente, Devi es, entre otras, Uma (luz) [...] (Algunas de) sus emanaciones terribles son Durga (la inaccesible) (y) Kali (la negra) [...] La suprema Devi contiene "el universo en su matriz", "enciende la lámpara de la sabiduría" y "trae la alegría al corazón de Shiva, Su Señor", en palabras escritas por Sankara (filósofo de la India, 788-820) en el siglo IX. En nuestros días, la Divina Madre sigue siendo el poder más grande en la religión hindú. [...] (A Kali) se la representa de pie sobre el postrado cuerpo de Shiva, que yace tendido sobre un lecho de loto. Ataviada con bellas ropas y adornada con joyas preciosas; Kali lleva también un cinturón de brazos cortados y un collar de calaveras. La lengua le cuelga fuera de la boca, probablemente para disfrutar mejor del sabor de la sangre. Kali tiene cuatro brazos. Con una de sus manos izquierdas sostiene una espada ensangrentada, con la otra lleva una cabeza cortada cogida por los cabellos; con una de las manos derechas confiere la bendición, mientras que con la otra ordena a sus fieles que no tengan miedo. Kali ha absorbido toda la inexorabilidad del dios Rudra y de Shiva en su forma de Bhairava. Pero esta forma de Divina Madre, cuenta entre sus atributos no sólo la muerte sino también la vida. "En tus manos -dijo Sankara- están el placer y el dolor. ¡Tuyos son la sombra de la muerte y el elixir de la vida inmortal!". Extractos del Diccionario de mitología universal de Arthur COTTERÉLL (86-88).



¡Oh Diosa Madre!
¡Oh madre del mundo!



como una maniobra inconsciente del viejo terrateniente para volcar toda la responsabilidad de gobierno y poder en Daya, sintiéndose él ya incapaz de asumir los cambios que se avecinan, en tanto que los deseos de superación de uno de sus hijos, precisamente el marido de Daya, apuntan al exterior de la mansión y no al enclaustramiento y la perpetuación del feudo; así, soñar y desvelar el sueño sería una forma transferencial de ceder ese poder a Daya, siendo él, no obstante, el mentor de esa diosa a la que van a ir todos a venerar a un altar ubicado en su mansión ante el cual todos los devotos y curiosos van a ir a postrarse. El viejo Kalikinkar, padre-cabeza de familia, ya agotado, delegaría así parte de su poder patriarcal en otra figura respetada por todos: el avatar de una madre-diosa que pasa a detentar el poder visible, la autoridad y la decisión última sobre las cosas y las personas, pues de ahí en adelante la vida misma de algunos individuos de la corte va a estar en manos de Daya-Kali.

En definitiva, y sea cual sea la interpretación que se haga, lo que es notorio es que el patriarcado hasta ese momento imperante se va a recostar ahora en un matriarcado superpotente, en tanto que es presentado como todopoderoso, vinculado a una diosa conocida también como la Madre Suprema⁵.

Pero la mayor incógnita que se nos plantea es por qué la joven Daya asume sin resistencia ese papel y se coloca en el altar asignado, cuando su reacción al ser llamada por primera vez Diosa Madre es arañar dolorosamente la pared con las uñas, gesto fotografiado en detalle por Ray (F17-F18). La respuesta inmediata, pero totalmente insatisfactoria, que aparece ante esta pregunta es que Daya asume esa tarea, no solo porque se sienta obligada por la autoridad del patriarca, sino también porque su devoción religiosa es tan intensa como la de su suegro.

Daya está entre dos mundos: el viejo orden (suegro) y el nuevo orden (marido). Como se ve en algunas de las primeras escenas de la película, comulga vivamente con las creencias y costumbres tradicionales representadas con fervor por su suegro, pero está casada con el hijo menor de éste, que ha recibido una educación moderna y vislumbra la posibilidad

de que se marchen a vivir al extranjero. Por otro lado, podría pensarse que existe una complicidad inconsciente de Daya con su suegro de índole represiva que se manifestaría en esa fetichización del cuerpo femenino de la que hablábamos unas líneas más arriba, cuerpo que se convierte en figura idolatrada, imagen todopoderosa a la que se venera sin tocar. Pero además, al ser la reencarnación de la diosa Kali, se le otorga también la cualidad de Madre, cualidad que en su dimensión de simple mujer aún no tiene Daya; y siendo Kali no será cualquier madre, sino Madre de todo el universo.

En las distintas escenas en las que hemos conocido a Daya, transcurridos los veinte minutos de película que preceden a ese punto de inflexión que es el sueño de Kalikinkar, da la sensación de que se trata de una joven cercana y cálida, que acaricia con naturalidad a quienes la rodean, da de comer y de beber a sus seres queridos, sonrío de manera franca y es cariñosa. Por eso resulta especialmente desconcertante que asuma ocupar un lugar aislado que le impide el contacto con los otros y las muestras de afecto, al verse obligada a adoptar un rictus imperturbable. Ese algo que tendría que justificar la determinación de Daya es lo que no podemos descifrar.

Pronto vemos a la diosa encarnada ocupando su lugar en el altar, rodeada de adoradores que emiten cánticos en letanía, así como sonidos entre lo melódico y lo ruidoso, también repetitivos y envolventes, con distintos objetos e instrumentos musicales. A la agobiante atmósfera sonora se le suma el humo del incienso quemado que rodea a la joven. La suma de elementos acaba provocando un desmayo a la joven, algo que es interpretado por Kalikinkar como un “estado de trance espiritual” y que provoca un gesto de radical reverencia de todos los presentes ante el altar.

En las siguientes escenas volvemos a ver a Daya fuera del altar en algunos momentos, pero desubicada por estar instalada ahora en una habitación que no es la suya. También presenciamos una discusión matrimonial entre Tara, el hijo mayor de Kalikinkar, y Hara, su mujer, en la que ésta le reprocha a su marido que crea a pies juntillas lo que su padre dice. Él contraataca diciéndole a Hara que lo que pasa es que ella tiene celos de Daya, pero a continuación se derrumba pronunciando una frase lapidaria que confirma los reproches de Hara: “Todo pertenece a Padre”. La circunstancia de que Daya sea ahora un avatar de la diosa Kali está sirviendo para que la trama de sentimientos ocluidos de cada miembro de la familia aflore dramáticamente.

Tras estas escenas tan intensas aparecen, como para dar oxígeno, las escenas que dan cuenta de la estancia de Uma en Calcuta; en ellas vemos cómo está disfrutando hasta que recibe una carta escrita por su cuñada Hara en la que le pide que regrese a la casa familiar con urgencia.

Uma reaparece en el momento en que un campesino llega con su nieto moribundo en brazos para encomendárselo a la diosa Daya-Kali. Daya observa la escena con una actitud totalmente pasiva y vislumbra a lo lejos a Uma recién llegado; a continuación se nos ofrece un plano semisubjetivo de Uma observando la situación. Este plano-contraplano (F19-F21) reaviva en el espectador la esperanza de que la complicidad amorosa de la pareja cortocircuite esa situación de ensimismamiento de la joven esposa transmutada.



En la siguiente escena vemos a Uma discutiendo con su padre. Le acusa de haberse vuelto loco, pero Kalikinkar no hace más que repetir que Daya es la encarnación de la diosa. Uma le pide evidencias y el padre le dice que lo ha soñado y reclama respeto al hijo recitando en sánscrito lo siguiente (traducción tomada de los subtítulos de la película):

Nada es más digno que el respeto al padre,
rinde honor al padre como lo rindes a los dioses,
el espíritu paterno brilla más que el sol.
Es mucho más grande que los océanos,
engloba tanto el cielo como la tierra.

A pesar de la vehemencia de estas palabras, en las que el padre se identifica con los dioses, Uma responde que cualquier cosa que le diga para justificar lo que está ocurriendo no le va a convencer, pero entonces escuchan que el niño moribundo que fue llevado al altar de Daya-Kali ha resucitado. Kalikinkar interpreta esta resurrección como un milagro de la diosa (F22-F24).

Uma, aterrorizado, se aleja de la mansión, pero al cabo de unos momentos su gesto de desesperación se torna en un gesto esperanzado:



parece haber encontrado una solución (F25 y F26). Va a la habitación de Daya y le propone que se vayan, que huyan; ella acepta, pero a medio camino Daya se pregunta: “¿Qué pasa si soy la Diosa?”; la angustia que le causa este interrogante hace que regresan a la mansión. En esta escena es donde



Ghosh (1992: 167) ubica narrativamente la explicación de por qué Daya asume su papel de diosa encarnada: cuando ella, en plena huida con Uma, ve junto a la orilla del río los restos del altar de la procesión con la que se inicia el relato, rememora el ritual de inmersión en el río de la imagen de Durga, algo que, nos aclara Ghosh, simboliza la mortalidad, la reducción de la diosa a su forma material si ella reniega de su piedad. Al haberse fijado Daya en estos restos del altar se pone en escena el temor de Daya a morir si reniega de su poder como diosa Madre; ese poder que ha quedado “constatado” con el milagro del niño resucitado.

Tras una elipsis temporal volvemos a ver a Daya en el altar al que los campesinos de la zona acuden en masa a adorarla. Después, agotada, descansa en su cama. Su sobrino Khoka la mira desde el umbral de la habitación con cierta prevención, aunque ella le sonrío. Daya recuerda melancólicamente escenas de su vida matrimonial y el día en que se casó con Uma, cuando él la interpeló ante su estatismo llamándola “Ídolo” (F27 y F28). Podría interpretarse como la credulidad de la mujer en cierto determinismo, cierta predestinación a ser una figura adorada pero estática, idea que reforzaría la resignación de Daya a asumir la tarea encomendada.

Uma, sin saber qué hacer, va a ver a su profesor y consejero; vemos cómo éste le recomienda que se enfrente a la situación, que su actual tragedia no es





otra que la pérdida de su mujer y que si la quiere recuperar ha de enfrentarse a la tradición, encarnada en la postura del padre y el papel que Daya ha asumido; su consejero le dice que hacer algo en contra de las tradiciones significa ser herido (F29). Así pues, la enseñanza de esa reunión de profesor y pupilo se concreta en que la ruptura con la tradición y con la doctrina paterna es la batalla que Uma habrá de afrontar si quiere que la situación cambie.

Pero ya es tarde; la tragedia cobra dimensiones sofoclianas cuando Uma regresa a la casa familiar: en su ausencia su sobrino ha enfermado, han dejado su curación en manos de Daya y el niño ha muerto. Uma echa la culpa a Kalikinkar (F30), Hara echa la culpa a Daya (F31) y Daya pierde la razón. Uma la encuentra en la habitación fuera de sí, poniéndose todas las joyas para huir, temerosa de que la maten, y su bindi, símbolo de la mujer casada en India, figura ahora desdibujado (F32).



La película termina mostrándonos a Daya perdiéndose en la bruma del exterior de la mansión como si de un fantasma se tratara (F34). El final del relato original, el literario, es más trágico si cabe que el de la película, pues la joven de dieciséis años acaba ahorcándose, prefiriendo la muerte a la humillación de ser una sanadora fracasada, una falsa diosa.

El nudo

Habiendo revisado la trama de *La diosa*, se hace evidente que el nudo del conflicto corresponde desatarlo al hijo menor del terrateniente, Uma, pues la cuestión es que él, que es el único que desarrolla parte de su vida fuera de la mansión familiar –ningún otro miembro de la familia sale de allí en todo el relato– consiga enfrentarse al gobierno del padre, cuyas creencias y poder, económico y emocional, tienen en jaque a toda la familia. La tarea de desmontar la creencia de que su mujer es un avatar de la diosa Kali se hace imposible; tanto su padre como Daya –subyugada por

el padre y bajo el efecto emocional de la resurrección del niño campesino– creen ciegamente que la diosa Kali se ha encarnado. Tara, Hara y Khoka viven a la sombra del padre y no rechazan lo que está ocurriendo. Que el niño campesino, habitante de las lindes de la mansión, se salve, será considerado como una prueba del poder de Daya, de la benevolencia de la diosa, de su lado bondadoso. Que Khoka, nieto de Kalikinkar, heredero de la dinastía, muera, será una prueba de la debilidad de Daya, de la crueldad de la diosa, de su lado diabólico –“la diablesa se comió a mi hijo”, dice Hara (F31). El resultado es que Daya pierde la cabeza, pues ha muerto en sus brazos el niño al que tanto quería y de cuya vida le han hecho responsable.



Antes de ver desaparecer a Daya en la bruma de la madrugada, Ray nos ofrece un primer plano del joven matrimonio (F33) en el que podemos ver el rostro desolado de Uma, apoyando su mano derecha en el hombro de su mujer, quien con la mirada perdida le pide que se dé prisa en ponerle las joyas con las que se está adornando para huir, por miedo a que la maten si se queda. Al ver esta escena, es imposible no conmoverse ante la tragedia, no solo la que acaba de ocurrir –la muerte del niño–, sino también la del derrumbe de la felicidad conyugal de Daya y Uma que veíamos fotografiada de una forma tan cálida y cercana al comienzo del relato (F7-F8). Uno de los encantos de esta película son las “escenas cautivadoras de felicidad conyugal”⁶ que nos ofrece Ray en esas primeras secuencias del relato al presentarnos al matrimonio; escenas fotografiadas en planos cortos, con diálogos sencillos y muy ricas en miradas y emociones transmitidas a través de gestos; todo ello colabora en crear un afecto inmediato hacia Uma y Daya que finalmente creará el efecto emocional de compasión por los personajes ante el devenir de los acontecimientos.



⁶ Parafraseamos lo leído en el análisis que se hace de *La diosa* en el blog “The Film Sufi”: “Ray’s captivating scenes of connubial bliss, evoking memories in my mind of similar loving affection between the same two performers, Soumitra Chatterjee and Sharmila Tagore, in *Apu Sansar*”.

El personaje de Daya comienza y termina siendo un misterio. Más allá de que su juventud y condición cultural y familiar le aboquen a asumir el papel que le asigna el jefe de la familia y, por extensión, todos los súbditos –los pertenecientes a la familia y los de fuera de la familia–, como ya hemos señalado anteriormente, resulta difícil entender cómo una chica tan pizpireta asume el estado de pasividad y estatismo que supone estar en un altar. En lo único que coinciden estas figuras tan antagónicas, Kali y Daya, es en “lo maternal”, pero, como dice Singh (1993: 247): “*flesh and stone are just different materials*”. El inescrutable misterio que plantea el

personaje de Daya solo podemos abordarlo viendo el efecto que su posición crea en los personajes circundantes, como si Daya fuese el “punto de ignición” inaccesible a la interpretación (González Requena: 1995: 37); como si fuese la piedra que al caer en el agua provoca visibles ondas expansivas pero que tras la caída, por su peso, queda oculta en las profundidades. A su vez también figuraría como un baluarte levantado para medir la fuerza de los que quedan dentro y de los que quedan fuera de ese universo que representa y protege la diosa que en ella se encarna, que de una forma explícita es la tradición y las costumbres más cerradas de la cultura hindú; pero no hay que olvidar que también se encarna en ella -y esto es lo más trascendente, pues rebasa las peculiaridades religiosas del relato- el poder de la autoridad paterna (padre/dios) y materna (madre/diosa) haciendo sombra a los deseos más legítimos de los hijos.

Es obvio que esta película hace una crítica a las supersticiones y a las creencias religiosas más recalcitrantes, pero creemos que lo que la hace universal es la puesta en escena de un orden familiar jerárquico que se presenta como inflexible, en el que impera el miedo y una dependencia extrema entre todos los miembros de la familia por cuestiones emocionales y económicas de origen ancestral.

Queremos añadir un último apunte sobre esta película de Ray y algo que la pone en relación con su obra maestra, la *Trilogía de Apu*: es notorio que en las cuatro películas es una ausencia lo que desencadena la desgracia, o es durante una ausencia cuando ésta tiene lugar; en este lugar, el de la desgracia, el elemento simbólico en jaque no está presente. Así, en *La canción del camino* (1955), cuando el padre de Apu está fuera, muere la hermana de Apu. En *Aparajito* (1956), cuando Apu está fuera, estudiando en Calcuta, muere su madre. En *El mundo de Apu* (1959), cuando la mujer de Apu, embarazada, está fuera pasando una temporada en casa de sus padres sin el marido, muere en el parto, aunque el niño sobrevive⁷. Como hemos visto en *La diosa*, cuando Uma está fuera de la casa la primera vez, Kalikinkar pone a Daya en un altar dando inicio a la tragedia; y cuando Uma está fuera la segunda vez, muere el sobrino. Todas estas ausencias, más allá de ser casualidades funestas, parecerían acusar de alguna forma al ausente de las desgracias ocurridas sin él presente. En los ejemplos reseñados es un hombre el ausente; es como si la falta de esa presencia masculina significase que un elemento simbólico falla en un momento clave de la trama por no estar presente, y que cuando reaparece ya es tarde.

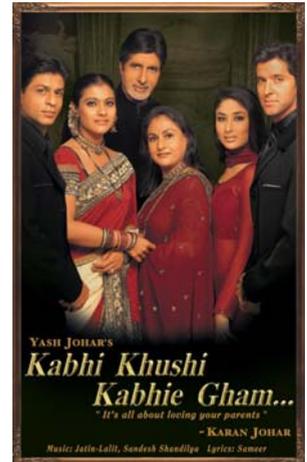
⁷ Serán los mismos actores los que, un año después de protagonizar *El mundo de Apu*, encarnen al matrimonio de Uma y Daya en *La diosa*: Soumitra Chatterjee y Sharmila Tagore.

Adenda: apuntes sobre *La familia hindú*

Asomándonos con curiosidad por diferentes razones al cine indio más reciente, en concreto a las superproducciones de Bollywood, encontramos muchas películas en las que en la trama se plantea un conflicto que tiene que ver con lo mismo que aborda *La diosa*: la ley paterna que deslegitima e intenta cortocircuitar el deseo del hijo. Cogemos como ejemplo uno de los relatos que plantean de una manera tajante este asunto: la película *Kabhi Khushi kabhie Gham* (*La familia hindú*. Yash Johar, 2001) (F35).

En este relato varios elementos se asemejan a los que integran el relato de *La diosa*: la familia Raichand vive en una mansión (F36): el padre, Yashvardhan, es la autoridad máxima de la familia. Tiene un hijo mayor, Rahul, y uno menor, Rohan. La diferencia sustancial es que también vive la madre de ambos y esposa de Yashvardhan. Nandini, madre de la familia, madre real, y sometida como todos a la ley del padre, jugará un papel determinante que dará lugar a un desenlace feliz, y no trágico como en la película de Ray.

Yashvardhan y Nandini son un matrimonio bien avenida que comparte creencias y riquezas (F37). Yashvardhan ha elegido esposa a Rahul, su hijo mayor. Se trata de Naina, una chica muy cercana a la familia que además tiene una entrañable amistad con Rahul y que Yashvardhan considera como una hija (F38).



El conflicto se desencadena cuando Rahul se enamora de otra mujer, Anjali, y hace saber al padre sus deseos. Entonces presenciamos una escena exageradamente dramática en la que el padre se victimiza por la falta de respeto que muestra el hijo ante su autoridad y el hijo se arrodilla ante el padre suplicando perdón y mostrando su voluntad de cumplir la voluntad del padre (F39 y F40). Pero en una escena impresionantemente arrebatadora, en la que se nos muestra precisamente el ritual funerario de



la muerte del padre de Anjali y la compasión y pasión de Rahul por ella, vemos cómo el hijo mayor de Yashvardhan no va a poder someterse a los deseos del padre y finalmente se casa con Anjali (F41).

Pasan algunos años en los que Rahul vive alejado de sus padres y su hermano porque su padre impide cualquier relación con él a todos los miembros de la familia. Finalmente será Nandini, la madre de Rahul, quien resolverá el conflicto con ese padre-dios (F42).



En esta trama con madre real se pone de manifiesto de una manera muy literal que la madre representaría fundamentalmente lo amoroso en la familia y lo fundamental que representaría el padre sería lo simbólico. Ambas dimensiones esenciales compartirían la construcción y legitimación del deseo del hijo, pero si una de las dos falla estrepitosamente, el hijo se desnorta. Si bien el bricolaje simbólico es complicado, puede paliar poco a poco la ausencia de la función simbólica, pero el bricolaje amoroso se hace más difícil, pues el amor es algo más experiencial y carnal que el símbolo, que es de un orden abstracto, de valor, quizá más proclive a la metáfora poética, a pesar de que la poesía parecería ser tradicionalmente el paraíso de los temas amorosos. Así pues, el amor de la madre-no diosa recupera al hijo en este melodrama de Bollywood y también recupera al padre-no dios, que aquí finalmente renuncia a su poder sobre los demás para poder amar y ser amado, algo que no ocurre en *La diosa*.

Bibliografía

BASU, D.K (2004). "On Satyajit Ray's Film Adaptation of The Goddess". *Zoetrope: All-Story*, núm.8:3. Extraída el 18/III/2015 desde http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=246

COTTERELL, A. (1988). *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: Ariel.

ELENA, A. (1998). *Satyajit Ray*. Madrid: Cátedra.

GHOSH, B. (1992). "Satyajit Ray's Devi: constructing a third-world feminist critique". *Screen*, 33:2, Londres, 165-173.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (Compilador) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 37.

MULVEY, L. (1975): "Visual Pleasure and narrative cinema". *Screen*, 16:3, Londres, 6-18

PARRONDO, E. (2007): "'La mujer' en el cine gótico: *Rebecca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940)". *Secuencias: Revista de historia del cine*, 25, Madrid, 92-93

SING, N.G.K. (1993): "From Flesh to Stone: the Divine Metamorphosis in Satyajit Ray's Devi". *Journal of South Asian Literature*, 28: 1/2, 227-249. Extraído el 18/III/2015 desde <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40873342?uid=3&uid=2134&uid=60&uid=390340091&uid=390340081&uid=2&uid=70&purchase-type=none&accessType=none&sid=21105691127111&showMyJstorPss=false&seq=3&showAccess=false>

The Film Sufi. *Devi* Satyajit Ray (1960)" (Anónimo, 2013). Extraído el 18/III/2015 desde <http://www.filmsufi.com/2013/11/devi-satyajit-ray-1960.html>