

ARTES Y MEDIOS

CINE

Fernanda Solórzano

78

DEL MIEDO Y OTRAS BESTIAS

ENTREVISTA CON BENH ZEITLIN

LETRAS LIBRES
MARZO 2013

El director Benh Zeitlin planeaba conseguir un camión y una pantalla portátil: según él, solo así lograría mostrar su película en algunas ciudades de Estados Unidos. A un año de su estreno en Sundance, *Beasts of the Southern Wild* [traducida en México como *Una niña maravillosa*] ha recibido más de cincuenta premios alrededor del mundo y cuatro nominaciones al Óscar. En esta conversación, sostenida en el pasado Festival de Cine de Guanajuato, Zeitlin habla de su retrato de una comunidad al margen de cualquier regla.

Es difícil hablar de *Beasts of the Southern Wild* sin hacer que suene a primitivismo o a realismo mágico. ¿Cómo la describirías?

Yo la veo como una leyenda [*folk tale*]: algo que no se ve con frecuencia en el cine y que es difícil ubicar dentro de un género cinematográfico. Un relato en la tradición de las historias que se cuentan alrededor de las fogatas,

narrado como lo haría una niña de seis años. Cuando los niños cuentan un cuento, no dicen cosas como “Había una vez...”: ellos hacen conexiones entre acontecimientos que no siguen la lógica de los adultos.

Escribiste la historia con Lucy Alibar, una amiga de la infancia. ¿De quién surgió la idea?

Yo quería contar una historia acerca de las personas que se niegan a dejar sus casas cuando hay una catástrofe. Conozco mucha gente en Nueva Orleans que no quiso evacuar la ciudad durante los huracanes Katrina, Gustav, Betsy y todas las tormentas que han llegado a Luisiana. En Estados Unidos hay una tendencia a burlarse de esas personas. Se dice que “esa gente no sabe lo que le conviene”, y todo tipo de comentarios condescendientes. Mi idea era ayudar a otros a entender sus razones y aplaudir su forma de pensar. Luego leí una obra de teatro escrita por Lucy sobre una niña pequeña cuyo padre se está muriendo: me pareció que había muchas semejanzas entre su situación y la de una comunidad que

está perdiendo su tierra. A la gente de Luisiana suele preguntársele por qué no se mudaba a otro lugar. Ellos contestan “¿De qué estás hablando?” Pensé que sería lo mismo si alguien le preguntara a un niño: “¿Por qué no te buscas un papá distinto?” A quién se le ocurriría.

Leí que mientras trabajabas en el guión sufriste un accidente y estuviste internado en un hospital de Nueva York. Has dicho que la nostalgia que sentiste de Nueva Orleans le dio un matiz más a la historia. Pienso en las escenas donde los personajes son llevados a un refugio. Uno experimenta junto con ellos la sensación de no pertenecer ahí.

En un hospital vives la paradoja de que alguien te cuide sin que necesariamente le importes. Fue una experiencia horrible que se conectaba con uno de los temas en la obra de Lucy: la noción de que hay una forma correcta de cuidar a alguien, que tiene que ver con cómo lo alimentas, lo tocas y lo respetas. Los personajes de la película dejan sus hogares obligados por

otros que creen saber cómo ayudarlos, pero que en el fondo no los respetan.

Choca ver a Hushpuppy, la protagonista, vestida y peinada como niña de ciudad. Para entonces ya entendemos su forma de vida y sentimos la imposición como algo violento.

Lograr eso fue un reto. Filmamos varias escenas que al final desechamos. Editamos la película en Nueva York e hicimos proyecciones de prueba con gente de esa zona. Cuando decían “¡Qué gusto me dio cuando Hushpuppy llegó a un lugar seguro!”, sabíamos que la edición no estaba funcionando.

Tu actriz, Quvenzhané Wallis, es la nominada más joven en la historia de los Óscar. Después de ver a cuatro mil niñas, ¿cómo supiste que ella debía interpretar a Hushpuppy?

Fue clarísimo. Su capacidad de concentración es impresionante. La mayoría de los niños actúan solo mientras dicen los diálogos; en cuanto terminan de hablar regresan a su estado de ánimo. Quvenzhané permanecía inmersa en la emoción. En una de las audiciones yo fingí ser un ladrón que quería robarle su dinero. Ella actuaba temerosa de mí, y yo le decía “Acabas de pisar un clavo” para distraerla. Empezaba a cojear, pero nunca se salía de su personaje. Podías verle en los ojos que estaba viviendo el momento y habitando ese mundo.

La visión de la infancia que da la película no es la de alguien que se crió como los demás. ¿Cómo fue tu educación?

Mis padres son folcloristas, por lo que mi infancia estuvo repleta de relatos. A mí y a mi hermana nos hacían conocer todo tipo de gente: un día convivíamos con un coro de *gospel*, al otro íbamos a la ópera china y el siguiente a ver el show de *freaks* de Coney Island. Más que llevarnos a museos de alta cultura querían que conociéramos el arte de las comunidades. Cuando íbamos en la calle nos decían: “Escucha a la persona que está vendiendo camisetas. La forma en que habla es muy interesante.”

¿En qué consiste ser folclorista?

Se trata de tener iniciativas culturales relacionadas con la preservación. Mi familia es parte de una comunidad que visita escuelas para enseñarles a los niños manifestaciones artísticas de distintas culturas.

¿Hay algo de ti en Hushpuppy?

Sí, y también de mi hermana Eliza. Crecimos en Queens, y junto con otros niños inventábamos un mundo imaginario situado en los pequeños callejones entre las casas. Mis padres hicieron un libro sobre los juegos que los niños inventan: supongo que sacaban ideas de observarnos a mi hermana y a mí. No nos dejaban ver televisión; querían que nos divirtiéramos fuera. Aun así, yo soy más urbana que ella. Vivimos juntos, pero ella tiene unos quince animales que le encanta cuidar. Mi mamá también está muy conectada con ese tipo de vida; ella construyó y vivió en la casa del personaje de Wink [el padre]. Algunos de los animales que aparecen en la película son de la familia.

Me gusta que Wink la llame “jefa” [lady boss] y que, cuando la ve temerosa, le diga que ella “es el hombre”. Supongo que esto último irritará a algunas feministas.

Odio la forma en que las mujeres son representadas en el cine: unidimensionales y débiles aun cuando se supone que son “mujeres fuertes”. Lucy y yo dedicamos mucho tiempo a pensar qué elementos harían de esta niña un heroína y decidimos que su educación tendría que integrar dos partes. Por un lado, esa fuerza masculina que obtiene de su papá; por otra, la forma en que imagina a su madre: como una mujer capaz de dispararle a un cocrilo pero que igual es amorosa y sabe cuidar a alguien. A lo largo de la película, la niña y el padre intercambian roles. En la primera mitad él se encarga de ella; y en la segunda, al revés. Solo así puede dejarlo ir.

La película sugiere que hay formas de vivir fuera de la norma: si le funcionan a la comunidad, no importa que sean “caóticas”. En estos días de crisis social, ¿crees

que esa fue una de las razones por las que tuvo tanta resonancia?

Es cierto que muestra un grado de libertad que la mayoría de la gente no puede experimentar. Era un tipo de libertad que yo estaba buscando y que encontré en el sur de Luisiana: viene de vivir sin miedo y de desprenderse de la comodidad. La gente de Nueva Orleans sabe que las posesiones pueden desaparecer así [trueno los dedos]: llega una tormenta y te quedas sin casa. Ser consciente de ello te permite concentrarte en cosas que trascienden las catástrofes: tu familia, tu cultura, la tierra. Es lo único que realmente posees.

Después de la proyección mucha gente se te acercaba para hablarte de sus reacciones. Por lo que te dicen, ¿qué fibra sensible crees que toca la historia?

Creo que habla de cosas elementales pero universales. Lo sé de mí, y de cuando dirigí la escena donde se dice que “todos los papás se mueren”. Viene de la historia de Lucy y cuando lo leí me pareció devastador. Queríamos hablar de la experiencia de pérdida, y de cómo le hace uno para emerger del duelo intacto y con una sensación de triunfo. Otra vez, se relaciona con la cultura específica de Nueva Orleans. La gente de ese lugar tiene la habilidad para derrotar a la muerte: ha pasado por tanto que ya desarrolló una tenacidad que conquista el miedo. Quizá eso es lo que siente el público: una mezcla de querer llorar, reír y celebrar al mismo tiempo.

Hoy en día se espera de las personas que superen rápido sus pérdidas. Se les dice que se distraigan, que pronto “van a estar bien”. La película va en dirección contraria; quizá eso lleva a algunos a revivir –y a cerrar– duelos que dejaron inconclusos.

Sí, creo que es eso. Mucha gente me ha hablado de lo catártico que es ver en pantalla cómo sobrevivir al dolor sin evadirlo o sentir vergüenza. De eso trata el último acto: Hushpuppy empieza a huir porque no puede soportar su pérdida, pero consigue la fuerza para confrontarla y dejar que su padre parta con gracia. Es el regalo de ella hacia él. —



Fotografía: Getty Images

OSHIMA

Y LA PLUMA DE PUNTA DE PINCEL

Compré una pluma japonesa para escribir, que no es bolígrafo ni pluma fuente ni plumil. Es de plástico y barata. Su punta es de pincel, y en la caña contiene tinta negra semejante a la tinta china. ¿Desde cuándo se comercializan estos pincel-plumas ideales para la caligrafía japonesa? No lo sé, pero cuando lo conseguí en la papelería trajo a mi memoria a Junichiro Tanizaki, quien describió el instrumento mucho antes de que existiera. En *El elogio de la sombra* (1933) insertó una comparación entre el pincel y la pluma fuente: “supongamos que el inventor de la pluma fuente hubiera sido un japonés o chino de otros tiempos. Es evidente que la habría provisto de una punta de pincel, en lugar de una metálica”. Tanizaki razonaba con este ejemplo las diferencias entre

Oriente y Occidente, conjeturando cómo habrían sido la ciencia y la tecnología si se hubieran desarrollado en China y Japón lejos de las influencias occidentales. Es indudable que la tecnología japonesa se ha desarrollado en usos peculiares y aun privativos, a veces difíciles de entender para nosotros. ¿Y cómo habría sido el cine si los japoneses hubieran inventado la cámara?

Ahora que ha muerto Nagisa Oshima (15 de enero de 2013) se me ocurre responder a esto ocupándome del encuadre cinematográfico. A diferencia del consabido uso occidental del set como un foro teatral donde la cámara juega a internarse en la escena a partir de la “cuarta pared”, en el cine japonés moderno se le dio al encuadre una ubicación propiamente arquitectónica dentro de la casa. Por ejemplo, en las comedias de Yasujiro Ozu la cámara queda emplazada como una

recámara adyacente, alineando perfectamente el encuadre a las proporciones del espacio, de los muebles y aun de los colores y los elementos decorativos, con una pureza de trazos verticales y horizontales que puede recordar las telas de Mondrian. Aunque el cine de Nagisa Oshima es diametralmente opuesto en género y contenido al de Ozu, no cabe duda de que en *El imperio de los sentidos* (1976) la cámara suele emplazarse también como recámara. No es este, desde luego, un rasgo exclusivo de Ozu y Oshima, pero cabe confrontarlos porque Oshima dio un paso más allá en la exquisitez formal: incorporó a esta cámara-recámara la visualidad de la pintura erótica china y japonesa. *El imperio de los sentidos*, defendida siempre por su autor como una película pornográfica, alude claro está a las estampas del género *shunga* que en otro tiempo se usaban para ilustrar novelas eróticas (llamadas “libros de amor”), pero que también se obsequiaban en libritos gráficos que ilustraban sobre posiciones sexuales a las parejas recién casadas. Escenas de esta cinta evocan la pintura erótica de Keisai Eisen, Harunobu, Utamaro, Hokusai y otros artistas que en Japón se ocuparon del “mundo flotante” o mundo de las cortesanas, y de la “unión de las nubes con la lluvia”, como se designaba el acto sexual en la pintura china. Usos de este género pictórico han quedado, desde luego, registrados en la literatura. Habla una prostituta metida a costurera:

¿Quién pudo ser el pintor cuyo pincel se paseó por el forro del traje para hacerle un ornamento? Ayuntados, un hombre y una mujer exponían ahí su desnudez. La mujer hacía abiertamente alarde de su piel espléndida. Retozaba con los talones al aire y los dedos de los pies crispados. La vista se embelesaba con el espectáculo; no podría una creer, de tan viva que parecía, que fuese la imagen de una forma humana, y despertaba no obstante la ilusión de que salían de esas bocas inmóviles dulces palabras. Ardiendo de excitación, me apoyé un momento sobre mi cajón de costura: me sobrevino el deseo de poseer a un hombre [Ihara Saikaku, *Vida de una mujer galante*, 1686].

Tal como en esas series de estampas que diseñan encuentros sexuales en parejas o en grupos, Oshima declaró a la revista *Positif* en 1978: “El espacio en *El imperio de los sentidos* fue delineado como diferentes alcobas de amor. Creado artificialmente, se diseñó de punta a punta para la voluptuosidad.” En la mirada pornográfica de Oshima, además de los desplazamientos del encuadre dirigidos entre el espacio y el coito —en la estampa japonesa todos los elementos decorativos y aun los exteriores, como los árboles y las flores, aluden al momento afectivo que se expresa, centralmente, en el foco de una genitalidad amplificada—, existe una constante invitación al ingreso de la mirada exterior por medio del descorrimiento de las puertas y la presencia de mirones o testigos. En la estampa, entretanto, se hace el amor frente a terrazas abiertas, en galerías exteriores y frente a las miradas no tan indiscretas, más bien participativas, de los sirvientes. La función del mirón no se atribuye, así, solamente a quien ojee la estampa sino que es parte de una verdadera triangulación erótica, y en el cine de Oshima se vuelve al fin la asistencia del espectador a un rito de amor y muerte —una asistencia diríase responsable, porque la de Oshima es una pornografía crítica, sus personajes viven la sexualidad en contra del orden, de las instituciones y de la guerra (es notable la secuencia en que el protagonista Kichizo marcha a sabiendas a su propia muerte en el lecho de su amada Abe Sada, en sentido inverso a una columna de soldados que se dirigen a la guerra)—. El esquema de fondo de *El imperio de los sentidos* es el doble suicidio japonés, el rito por medio del cual los amantes que no hallan lugar en la sociedad, ni modo de consumir armónicamente su unión en el mundo, se ofrecen uno a otro la muerte. “El suicidio en Japón —son palabras de Oshima— es una tradición cultural sumamente venerable. Cuando protestamos por algo con especial vehemencia, lo hacemos con nuestra propia inmolación... No está considerado como algo condenable, y los suicidas son también considerados hombres justos” (revista *Contracampo*, núm. 14, julio-agosto de 1980). La tradición del doble suicidio

echa luz tanto sobre el plano argumental como sobre el plano ético de la cinta. Echemos un atisbo.

El doble suicidio supone un ir más allá de la actividad sexual. Si expresa una situación limítrofe, en esa medida aparece también como final necesario y trascendental en numerosos relatos. Por ejemplo, en algunos de los cuentos de samuráis de *El gran espejo de amor entre hombres* (1682), de Ihara Saikaku, en que los guerreros amantes eligen morir juntos. En “El amor trágico de dos enemigos”, uno de ellos descubre que el otro, a quien ama apasionadamente, ha sido el asesino de su padre. Deciden quitarse la vida. La madre, que es también la viuda del hombre asesinado, “entró en la habitación y levantó la sábana que les cubría, y vio que Shinosuke había atravesado el corazón de Senpatyi con su espada que había pasado a través de su propio pecho y había salido por su espalda”. De este modo el relato contrahace crudamente la figura de una postrimera relación homosexual. El doble suicidio puede realizarse o no durante el coito. Los amantes en *El imperio de los sentidos* eligen el ahorcamiento de uno de ellos para alcanzar el mayor clímax.

La cinta tiene sinuosos antecedentes. En 1967 Nagisa Oshima había realizado una película absolutamente desesperanzada sobre la situación contemporánea del Japón, *Verano japonés: doble suicidio*. He tenido oportunidad de verla. Es la historia de un suicida y una chica “libertina” secuestrados por un grupo criminal que desea unirse a un francotirador norteamericano que está sembrando el terror en una ciudad japonesa postapocalíptica. En una cansina contienda de “todos contra todos”, los protagonistas solo pueden consumir el coito en medio del tiroteo donde el francotirador, los criminales y ellos mismos son abatidos por la policía sobre un montículo arqueológico (¡que representa en esta ensalada al Japón ancestral!). La cinta quedó como fallida no solo por su tratamiento deficiente del doble suicidio, sino porque poco después el cineasta Masahiro Shinoda, compañero de generación de Oshima y de algún modo su

rival artístico, produjo *Doble suicidio en Amijima* (1969) basada en la pieza clásica de igual título (1720) de teatro de marionetas (*bunraku*), extraordinaria realización del tema y una de las cimas del arte cinematográfico japonés. Este “doble suicidio” magistral borró del mapa el antecedente de Nagisa Oshima... pero todo sugiere que Oshima se sacó la espina con *El imperio de los sentidos*. Preocupado por las luchas políticas del Japón, por la vida civil y las ideas libertarias, y con distancia saludable de la cinta de Shinoda, Oshima no recurrió para armar su relato a la literatura clásica japonesa sino a la nota roja, llevando a escena la historia de dos amantes que en 1936 condujeron su amor al asesinato y la emasculación. En verdad no hay un doble suicidio en la cinta, pero el esquema está bien presente, cosa que Oshima deja explícita en la imagen, filmada cenitalmente, de los amantes tendidos lado a lado, justo como lo hizo Shinoda en su obra maestra. Si en Shinoda el final es profundamente sombrío, Oshima va un poco más allá, ofreciendo un desenlace que alude insólitamente a la felicidad: una voz en *off* nos informa que Sada Abe deambuló durante cuatro días por las calles llevando en la mano el miembro y los testículos de Kichizo, y que quienes la arrestaron la hallaron con el rostro deslumbrante de felicidad. Oshima alude así a la idea, que se halla en cierta literatura budista china y japonesa, y en algunas versiones del tantrismo, de que al alcanzar el clímax del amor se logra una iluminación desprendida de todo deseo sexual.

No deja de ser sorprendente que *El imperio de los sentidos*, prohibida en Japón y en su estreno en el Festival de Cine de Nueva York, se exhibiera en la ciudad de México muy poco después de su estreno en Francia. Yo la vi con amigos de la Facultad en un cine de la cadena Salas de Arte de Gustavo Alatríste. Las proyecciones se hacían por la noche, con la sala semivacía. Era una película pornográfica y al mismo tiempo una obra de arte. Con mi pluma de punta de pincel escribo ahora: ¿cómo habría sido la pornografía cinematográfica si los japoneses la hubieran inventado? —



Fotografía: Getty Images

RAVI SHANKAR: LA MATERIA DE LA MÚSICA

El músico indio y virtuoso del sitar Pandit Ravi Shankar, nacido en la ciudad santa de Benarés, a orillas del Ganges, en el remoto año colonial de 1920, moría casi un siglo después, con 92 años, frente al océano Pacífico, en la cosmopolita y pagana población de San Diego (California) a finales de 2012. La contribución que hizo a la divulgación de la música y la tradición de su país, que llevó al encuentro de la cultura de Occidente, con más de cien grabaciones, no admite parangón. Su espíritu abierto, actividad incesante y enorme talento atravesaron todo el siglo xx y cambiaron decisivamente el curso de la historia

de la música popular. Shankar acortó su nombre de pila de Ravindra a Ravi, que en sánscrito e hindi quiere decir “sol”. Le escuchamos:

Nuestra tradición nos enseña que el sonido es Dios, “Nada Brahma”. Eso significa que el sonido y la experiencia musical no son sino pasos para la realización del Ser. Consideramos la música como una clase de disciplina espiritual que eleva la esencia interior hacia la paz divina y el éxtasis, “Ananda”. Aprendemos que una de las metas fundamentales a las que aspira un hindú en su vida es conocer el verdadero significado del universo, su esencia eterna e inmutable, y esto se consigue primeramente a

través del conocimiento completo del propio ser y de la naturaleza. El propósito más elevado de la música en la India es desvelar la esencia del universo que ella refleja. En este aspecto, el “Raga” resulta uno de los medios por los cuales dicha esencia puede ser aprehendida. Así, a través de la música, uno puede llegar a Dios.

Nacido en una familia religiosa, su precocidad musical propició que se incorporase, con apenas diez años, a la troupe de su hermano Uday Shankar, mítico bailarín que hizo con la danza y la escenografía teatral indias algo similar a lo que haría él muchos años después, llevando por toda Europa un espectáculo que logró que todas las miradas se volvieran hacia la India. Uday actuó incluso en la Unión Soviética revolucionaria, a mediados los años veinte, con la no menos mítica Anna Pavlova. Y no fue sino una década después, en los años treinta, cuando Ravi Shankar lo acompañó en las giras, como bailarín e instrumentista, familiarizándose muy pronto con la cultura occidental. La primera grabación de Ravi Shankar, con esta

formación, data de 1937 y está incluida en un disco antológico (en sentido real y figurado), *Flowers from India* (2007), absolutamente recomendable. El solista de la agrupación era Baba Allauddin Khan, multinstrumentista y gran maestro de la música clásica india, quien se convertiría en el maestro y gurú de Ravi Shankar. En 1938, Allaudin Khan volvió a Maihar con su discípulo y le sumergió en el severo aprendizaje del sitar, que concluyó en 1944. Entonces Shankar se mudó a Bombay, donde comenzó a componer música para ballet, compañías de teatro, orquestas de música, radio y bandas sonoras para la incipiente industria de Bollywood, entre ellas las de la clásica *Trilogía de Apu* de Satyajit Ray. En 1956 se embarcó en una gira mundial por Europa y Estados Unidos que remató en Londres con la grabación de su primer disco de proyección internacional: *Three Ragas*. Quizá el punto culminante de esta época fueron las extraordinarias sesiones con el violinista Yehudi Menuhin, recogidas en tres discos con el significativo título de *East meets West*, el primero de los cuales obtuvo, en 1967, el premio Grammy a la mejor obra de cámara. Fue un encuentro fascinante al que Shankar aportó su original aproximación a la música clásica india, abierta a otras influencias (por ejemplo a la música carnática del sur, muy diferente de la tradición indostaní del norte) y que, por ello, nunca fue del gusto de ortodoxos, puristas y demás pedantes culturales. De cualquier manera, estas piezas infinitas de ragas (unas bases melódicas repetitivas que crean distintas atmósferas emocionales) sobre las que se superponen larguísimas improvisaciones de una sonoridad envolvente y texturas sin fin invitan a girar entrópicamente hasta el corazón de la música, en un progresivo estado de trance. Y ello llamó la atención de muchos jóvenes músicos norteamericanos, que partían de ideas totalmente opuestas, con canciones de pocos minutos de duración y un desarrollo que los llevaba directamente hacia el desenlace, como si la experiencia musical fuese un paréntesis momentáneo en la sorda realidad cotidiana, que apenas arañase la superficie del sonido. La contaminación india de

la música popular occidental comenzó con la fascinación de David Crosby y The Byrds por Shankar, cuyo sonido traspuesto a la guitarra asoma en la canción "Why". Grupos más psicodélicos como The Doors también se sintieron atraídos por la idea de llegar a una experiencia total a través de la música. Al comienzo de "The end" te sorprenden los acordes y escalas indias del guitarrista Robbie Krieger, quien por aquella época tomaba clases de sarod y sitar en la Kinnara Music School, que fundó Shankar en Los Ángeles en 1967. Mención aparte merece la relación e influencia que tuvo como gurú y maestro de George Harrison y, por contagio, de The Beatles, quienes ya en *Rubber soul* (1965) y en *Revolver* (1966) incluyeron canciones tan sugerentes y novedosas como "Norwegian wood", "Tomorrow never knows" y "Love you to". El aroma oriental se prolongó en el emblemático *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* con "Within you without you." La discografía posterior de George Harrison —*All things must pass* ("My sweet lord") y *Living in the material world*— confirma la profunda impronta musical y espiritual de Shankar. Y esta conexión fue mucho más allá de unos pocos artistas hasta alcanzar a la sociedad misma: los principios de paz, espiritualismo y goce de vivir del movimiento hippie sintonizaban con el hinduismo y, de manera casi involuntaria, Ravi Shankar se vio inmerso durante unos años en la vorágine del rock, como una megastrella más, actuando en los Festivales de Monterrey (1967) y Woodstock (1969), etapa que cerraría con el concierto de Bangladesh (cuyo disco le deparó, en 1971, el segundo Grammy de su carrera). A partir de entonces se distanció del polimórfico y excesivo mundo del rock y de sus infinitos círculos viciosos. Por aquella época también uno de los gigantes del jazz, el saxofonista John Coltrane, se fijó en la estela del músico indio, pero su prematura muerte en 1967 impidió que grabaran juntos. Los caminos paralelos en busca de la espiritualidad del creador de *A love supreme* y de Ravi Shankar nunca se cruzaron en un estudio, pero la honda impresión que le causó su relación con el Pandit explica por qué su hijo, también saxofonista,

se llama Ravi Coltrane. Algunas grabaciones de John Coltrane apuntan en aquella dirección: la canción "India" en el disco *Africa/Brass* (1961) y el disco *Om* (1965), una suite de casi treinta minutos con cantos extraídos del Bhagavad-Gita: el título es un mantra de la tradición hinduista cuyo significado nebuloso gira en torno a la plenitud de Dios.

En su última época Ravi Shankar colaboró con músicos orquestales clásicos, André Previn y Zubin Mehta, o contemporáneos, Philip Glass, con quien grabó el interesantísimo *Passages* (1990). Unos años antes había vuelto a componer una banda sonora, la de *Gandhi* (1982), nominada para los Óscar de Hollywood, y derrotada finalmente por la música extraterrestre de John Williams para *ET*.

Su talento se ha perpetuado a través de sus hijos, el malogrado Shubhendra Shankar, la cantante Norah Jones y la compositora e intérprete del sitar Anoushka Shankar. Precisamente esta última acompañó a su padre en el memorable concierto que dio origen a su último gran disco y tercer premio Grammy: *Full circle: Carnegie Hall 2000*. El círculo completo o la música entendida como una experiencia total para alcanzar la armonía y la perfección espiritual. Pero no siempre es así o, al menos, no para todos. En su libro *Chasin' the trane: The music and mystique of John Coltrane*, J. C. Thomas reproduce el comentario de Shankar tras un concierto de Coltrane: "La música fue fantástica. Me impresionó mucho, pero algo me angustiaba. Había turbulencia en su música, y eso a veces me producía sensaciones negativas, pero no llegué a adivinar de qué se trataba. Ahí teníamos una persona creativa que se había hecho vegetariana, que estudiaba yoga, leía el Bhagavad-Gita y, sin embargo, en su música yo percibía todavía mucho desasosiego interior." Definitivamente, aunque el Este y el Oeste se encuentren, resulta ilusorio pensar que la filosofía hinduista pueda iluminar totalmente a los espíritus solitarios y vacilantes que sobreviven en las inhóspitas megápolis del siglo XXI, donde abundan las sombras. —