

PRESENTACIÓN

ALBERTO ELENA Y HELIO SAN MIGUEL

de lo que hemos dado en llamar el Nuevo Bollywood, resultado de los cambios y vaivenes que han tenido lugar en el desarrollo de esta industria en las dos últimas décadas, incluso más allá del ámbito puramente cinematográfico. Dada, por un lado, la magnitud del tema y, por otro, la carencia de una definición del mismo, se nos antoja que una acotación terminológica es de alguna manera necesaria con carácter previo. Bollywood es un término con significados cambiantes, que a la vez suscita diferentes interpretaciones, no exentas de una serie de malentendidos o confusiones.

La expresión surgió en los años 70 de la unión de Bombay (el nombre tradicional de la ciudad hoy conocida como Mumbai) y Hollywood, y se refería sobre todo al componente más comercial e industrial de la producción de esta ciudad y sus alrededores, aunque con connotaciones peyorativas que lo caracterizaban como un sucedáneo del cine producido por la meca del cine norteamericano. El término Bollywood encontró en principio una fuerte resistencia tanto en ámbitos académicos como profesionales, que lo veían (y muchos aún lo ven) como un término algo insultante pues argüían, no sin cierta razón, que la introducción del cine en Bombay precede a su introducción en Los Angeles. 'Popular Hindi Cinema' o 'Bombay Cinema' son las alternativas preferidas, pues estas dos expresiones además engloban las características definitorias del término: que su centro de producción es Bombay (no «sobre» Bombay), que es un cine de vocación comercial diferenciado del carácter autoral y realista del 'parallel cinema' y de los llamados Nuevos Cines (representados por directores como Satyajit Ray, Mrinal Sen, Shyam Benegal, Adoor Gopalakrishnan, etc.), y que el idioma que se usa es el hindi, la lengua principal en la mayor parte de los estados del norte de la India, con más de 500 millones de hablantes o de espectadores con capacidad de entenderla, aunque paradójicamente no sea la de Mumbai (Bombay), que está situada en el estado de Maharashtra, donde se habla maratí, y donde además, dado su carácter de centro financiero, el inglés se usa con gran frecuencia, sobre todo entre las clases medias y más acomodadas, e incluso habitualmente en los guiones de las películas que allí se ruedan.

Pese a esta oposición académica e industrial, el término Bollywood ha ido ganando adeptos y popularidad y hoy se presenta como un serio objeto de estudio y un modelo cinematográfico con unos rasgos que son reconocidos a escala global. Y en ese reconocimiento surgen los principales malentendidos, sobre todo fuera de la India. Bollywood es muchas veces percibido desde un punto de vista geográfico como algo mucho mayor de lo que en realidad es, ya que a veces se identifica erróneamente con todo el cine de la India o, con más frecuencia, con todo el cine comercial del país. Sin embargo, como hemos apuntado, Bollywood se refiere a la industria del cine comercial que se genera en la ciudad de Mumbai (Bombay) y sus alrededores y de forma domi-

nante en lengua hindi. No son parte de Bollywood las películas realizadas en las industrias de otros estados y lenguas¹, ni siquiera, pese a la cercanía e incluso a veces coincidencia geográfica, las del cine en maratí producido en el propio estado de Maharashtra, que también tiene, como casi todos los estados de la India, su propio cine. Sí es cierto, sin embargo, que los rasgos más genéricos del modelo bollywoodiense son muchas veces compartidos o imitados por estos cines regionales, y que solamente un avezado espectador no indio sabría diferenciarlos más allá del lenguaje y los actores.



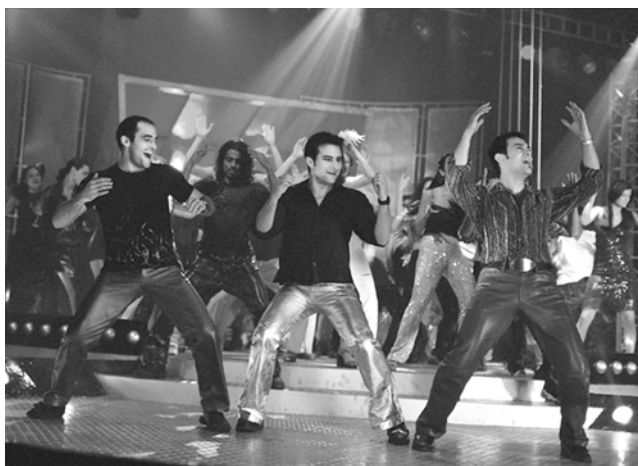
Luck by Chance (Zoya Akhtar, 2009).

Tampoco son parte de Bollywood las películas que, realizadas en Mumbai (Bombay) y en lengua hindi, pertenecen a la corriente de los llamados «cines paralelos», no tan boyante en Mumbai como lo ha sido en Calcuta, pero no por ello inexistente. También caen fuera de la esfera de Bollywood las películas que se inscriben en la importante tradición documentalista de la cinematografía de la ciudad.

Al hilo de lo anterior, es necesario también señalar que Bollywood, aunque genera casi la mitad de los ingresos de la industria cinematográfica india, es responsable actualmente de tan solo un 20% de toda la producción del país (o sea, unas 200 películas sobre un total que ronda el millar), aunque este porcentaje puede variar sustancialmente de un año a otro. Así, por ejemplo, merece la pena recordar, que los cuatro estados del sur (Andhra Pradesh, Karnataka, Kerala y Tamil Nadu) sumados doblan en producción a Bollywood. De entre ellos solo las industrias en lenguas telugu y tamil, localizadas respectivamente en Hyderabad y Chennai (antes Madrás), producen juntas cada año más películas que Bollywood, y la industria telugu, en particular, ha superado ya a Bollywood algún que otro año en número de películas producidas.

Por otro lado, no deja de ser paradójico que esta ampliación del marco geográfico y del tamaño de Bollywood, vaya acompañada generalmente de una visión más reduccionista desde un punto de vista estético, temático e industrial. Es cierto que lo que podemos llamar 'mainstream Bollywood' representa el discurso dominante, el más popular, el que más dinero recauda, aquel en el que se basa su poderoso *star system* y el responsable de esa imagen más reconocible que Bollywood evoca. También lo es que el 'mainstream Bollywood' utiliza con regularidad y profusión una serie de fórmulas reconocibles como la inclusión de canciones y escenas de baile, melodrama y mezcla de géneros, estereotipos tanto en los personajes secundarios como en los principales, abuso de coincidencias imposibles, etc. Sin embargo, sus patrones y temáticas no son los mismos en los años 50 que en la actualidad, pues no conforman una tradición inmutable y

[1] Que en muchos casos cuentan con nombres generados de una forma similar, como Tollywood, que es realmente el original pues ya se aplicó en 1932 al cine del estado de Bengala por estar localizado en la zona de Tollygunge, pero que hoy identifica también el cine en telugu; Kollywood, para referirse al cine en lengua tamil que se produce en el distrito de Kodambakkam de la ciudad de Chennai (antigua Madrás); Sandalwood, para el cine en lengua Kannada del estado de Karnataka con base en Bangalore; Mollywood, para el cine en lengua malabar del estado de Kerala; Ollywood para el cine de Odisha en lengua oriya; Dholiwood para el cine de Gujarat; Punjwood para el cine punjabi; Sollywood para el cine en lengua sindhi, etc.



Dil Chahta Hai (Farhan Akhtar, 2001).

ciones que imponía un modelo narrativo e industrial propio, consiguieron no solo desarrollar un marcado y reconocible estilo como directores, sino hacer una serie de películas de gran personalidad, tratando temas de significativo contenido social precisamente cuando la India acababa de obtener su independencia y generando un *star system* propio cuyo poder de convocatoria es mayor que el de otras cinematografías, incluidas la norteamericana. A partir de los años 60 y 70 esta fórmula, generalmente percibida como la más característica del cine de Bollywood, estaba bien solidificada, pero no por ello dejó de dar lugar a nuevos desarrollos y variaciones dentro de ella, como el *middle class cinema*, los llamados *masala movies*, la aparición del llamado ‘angry young man’ encarnado por el legendario actor Amitabh Bachchan, que se convertiría en el mayor mito de todo el cine indio, etc. En las siguientes décadas esta adaptación siguió hasta llegar a los cambios de los últimos veinte años, que incluyen las amables comedias actuales que representan el estandarte actual del ‘mainstream Bollywood’², y de las que nos ocupamos en este monográfico, pero también otras películas como las a veces llamadas *hatke films* (películas diferentes o raras), e importantes corrientes como el Mumbai Noir, un género, que enfocado muchas veces hacia historias de gánsters y mafia, se sumerge en la compleja realidad urbana de Mumbai (Bombay) y aporta un mayor realismo a las películas de Bollywood.

Sin embargo, hechas las acotaciones anteriores, Bollywood es todavía un término polisémico cuyos límites son más difusos y permeables de lo que a primera vista pueda parecer. Principalmente porque más allá del ‘mainstream’, los contornos bollywoodienses son más difuminados y dentro de ellos siempre han cabido películas y hasta corrientes que no se circunscriben a los patrones dominantes. Esta tendencia se ha incrementado en las últimas décadas y es precisamente en esa periferia de la industria de Mumbai (Bombay) —que la periodista Nandini Ramnath ha bautizado como ‘Counter Bollywood’, y que a veces se ha dado en llamar, con una ingeniosa expresión atribuida a Cameron Bailey, codirector del festival de Toronto, ‘Hindie’³ (mezclando «hindi» e «indie») — donde hoy se realizan las películas más interesantes, no solo del cine en hindi, sino

homogénea, sino que, aun conservando unos rasgos formales característicos, experimentan continuas adaptaciones y actualizaciones con el paso de los años, muchas veces en respuesta también al clima político-social del país.

Desarrollado con la introducción del sonoro en los años 30, Bollywood vivió una edad de oro desde los 40 hasta principios de los 60, caracterizada por la aparición de una serie de grandes directores (Raj Kapoor, Guru Dutt, Bimal Roy, Mehboob Khan, etc.) que, aunque trabajaban con las restric-

[2] Nandini Ramnath, «Counter Bollywood: Realist Fables from the City of Dreams», en Helio San Miguel (ed.), *World Film Locations: Mumbai* (Bristol, Intellect, 2012), pp. 48 y 49.

[3] Citado en *Los Angeles Times*, 23 de enero de 2001. Véase: <<http://articles.latimes.com/2011/jan/23/entertainment/la-ca-hin-difilm-20110123>>.



probablemente de todo el cine de la India. Cineastas como Anurag Kashyap, Vishal Bhardwaj, Dibakar Banerjee, Madhur Bhandarkar, Ronnie Screwvala y muchos otros transitan ese territorio fronterizo, que renueva las formas y a veces rechaza convenciones, pero que a la vez se mueve dentro de los cauces del cine comercial. En casos como el de Anurag Kashyap, por ejemplo, este diálogo entre el centro y la periferia es claro: películas como *No Smoking* (2007) o *Dev.D* (2009) responden a un contexto y a una tradición con las que entablan un diálogo y hasta una confrontación. La primera satiriza la comedias amables del Bollywood contemporáneo para presentarnos a una de esas parejas cosmopolitas y de clase alta tan frecuentes en la actualidad en una situación disparatada, agobiante y kafkiana, mientras que la segunda reinterpreta la historia de Devdas, el gran mito cinematográfico indio, adaptándolo a la contemporaneidad, pero a la vez retomando cambios que lo entroncan con el cine de Guru Dutt. Aunque haya algún caso en el que la identificación o coincidencia entre Bollywood y 'Hindi cinema' no sea total (como es, por ejemplo, el caso de la película de Kiran Rao, *Dhobi Ghat* [*Mumbai Diaries*, 2010]), estos títulos tampoco se mueven de hecho en la órbita del 'parallel cinema'. Por otro lado, el constante trasiego de

No Smoking (Anurag Kashyap, 2007).



Dev.D (Anurag Kashyap, 2009).

una a otra orilla tanto de directores (incluso cineastas como Shyam Benegal o Govind Nihalani se han aventurado a hacer películas bollywoodienses) como de actores, tanto superestrellas como secundarios, dan fe de lo difuminadas y permeables que estas categorías pueden llegar a ser.

Teniendo pues en cuenta esta visión más compleja, habría que definir la realidad cinematográfica de Bollywood de un modo amplio como la industria de cine radicada en Mumbai (Bombay) y sus alrededores, generalmente en lengua hindi y con un abanico de estilos que van desde el 'mainstream' más convencional hasta otras más personales. Sin embargo, esta acotación terminológica general también se ve afectada una vez más por una serie de sustanciales cambios políticos y sociales que están teniendo lugar en la India en las dos últimas décadas y que han tenido un efecto muy importante en todo el cine del país y en especial en la propia esencia de Bollywood, que de alguna manera está siendo una vez más redefinido.

Al estudio de tales cambios se dedica precisamente este monográfico. La liberalización económica ha producido un aumento de las clases medias y ha abierto aún más la brecha entre la población urbana y la rural. La introducción de la televisión privada con los canales por cable y satélite y el reciente desarrollo de las multisalas (los llamados *multiplexes*) han afectado de forma clara a la producción de películas tanto en sus temáticas como en su producción, promoción y distribución, que han extendido la definición del término Bollywood más allá del cine para convertirlo en sinónimo de toda una industria del entretenimiento que se manifiesta no solo en películas, sino en otros variados productos, que van desde programas de televisión y grabaciones musicales hasta politonos para teléfonos móviles. La creciente fuerza, sobre todo económica, de las clases urbanas acomodadas del país, así como de los ciudadanos indios residentes en



Dhobi Ghat (Mumbai Diaries, Kiran Rao, 2010).

el extranjero (los llamado NRI, Non Resident Indians), no solo ha concitado una mayor atención desde la clase política, sino también por parte de una industria para la que estas clases se han convertido en su público más lucrativo, lo que ha tenido como consecuencia que a la hora de elegir temáticas para los largometrajes se preste ahora una atención preferente a su situación, sus problemas, sus valores y su visión del mundo.

El presente monográfico aspira a contribuir a la comprensión y análisis de este proceso y sus consecuencias. Se abre con un artículo de Alberto Elena que aporta una contextualización general y repasa los importantes cambios acaecidos en los últimos veinte años. El trabajo de Helio San Miguel utiliza la historia del mito literario y cinematográfico de Devdas para acercarnos a la evolución de los patrones estéticos y temáticos del cine comercial bollywoodiense a lo largo de las décadas. Por su parte el texto de Alejandra Val se ocupa del caso de la producción de la exitosa película *Zindagi Na Milegi Dobara* (*Solo se vive una vez*, Zoya Akhtar, 2011) para analizar los nuevos usos de esa pujante clase cosmopolita y acomodada que se ha convertido tanto en el objeto de atención de las películas como en el destinatario de las mismas. En esos mismos temas abunda el artículo de Dipankar Gupta, que subraya también algunas de las consecuencias de esa fragmentación cultural entre la ciudad y el campo y entre las clases acomodadas y las que no lo son tanto, aunque lo enmarca dentro de las cambiantes percepciones de la cuestión nacionalista y del desarrollo, que son parte inherente en el debate político indio. Finalmente, el estudio de Israel Roncero aborda la creciente presencia internacional de Bollywood y sus cánones, que en la era de la globalización hacen acto de presencia en los más insospechados ámbitos, y analiza las implicaciones de su recepción e imitación haciendo hincapié en su carácter híbrido y transnacional. Lejos de cualquier (imposible) pretensión de exhaustividad, estas diferentes calas en el complejo y cambiante universo del Nuevo Bollywood podrían idealmente facilitar al lector interesado nuevas y más reposadas aproximaciones a la problemática abordada. Si así fuera, nuestros objetivos como editores se habrían visto colmados.

Por último, no queremos terminar sin formular el habitual, pero sin duda muy sincero, capítulo de agradecimientos. Una deuda esencial es, evidentemente, la contraída con los colaboradores del monográfico, Dipankar Gupta, Israel Roncero y Alejandra Val, sin cuyo apoyo y confianza probablemente este volumen no habría visto nunca la luz. También queremos agradecer su apoyo a Tina Malaney, Shalin Nair y Eros International, Kiran Rao y Aamir Khan Productions Pvt. Ltd., Mani Ratnam y Devrath Sagar. Y de manera especial a Javier Estrada, por su profesionalidad y particular empatía con la iniciativa, que sin duda han contribuido a minimizar los habituales obstáculos interpuestos en el camino de un proyecto editorial como este.