

NACIONALISMO Y GLOBALIZACIÓN EN EL CINE INDIO CONTEMPORÁNEO: LA CUESTIÓN DEL DESARROLLO COMO SEÑA DE IDENTIDAD

Nationalism and Globalization in Contemporary Indian Cinema:
the Development Motif as an Identity Marker

DIPANKAR GUPTA^a
Universidad Jawaharlal Nehru (Emérito)

RESUMEN

La componente nacionalista del cine indio ha estado siempre a la orden del día y sigue estándolo en la actualidad, ya sea en el marco de películas bélicas, anticolonialistas o, simplemente, que apelan de manera enfática a la vigencia y pervivencia de la cultura, la tradición y los valores indios en un mundo crecientemente globalizado. En los últimos años, sin embargo, muchas de estas películas han pasado relativamente desapercibidas mientras que otras, que exploran de forma consistente la asociación entre nacionalismo y desarrollismo, subrayando el enorme potencial de la India contemporánea en un cambiante contexto internacional, han cosechado grandes éxitos y se han convertido incluso en una suerte de subgénero de la producción comercial de Bollywood. Este nacionalismo de nuevo cuño, de corte abiertamente desarrollista, refleja en realidad los profundos cambios que se están produciendo actualmente en la sociedad india y está en consonancia con las grandes transformaciones a que está sometido también el mercado cinematográfico indio, cada vez más estratificado y dependiente para sus rendimientos de sectores acomodados y aun diaspóricos del público.

Palabras clave: Bollywood, nacionalismo, desarrollismo, orientalismo, público.

ABSTRACT

The nationalist factor has been a constant presence in Indian cinema and continues to be so to this day, be it in war films, anticolonial movies or simply in those films that stress the validity and permanence of the Indian values, culture and traditions in an increasingly globalized world. In the last few years, however, many of these movies have gone relatively unnoticed while others that explore the links between nationalism and development, underlying the enormous potential of contemporary India in an ever changing international context, have resulted in big hits and have become a sort of subgenre in the commercial production of Bollywood. This new brand of nationalism-cum-developmental undertones reflects the profound changes that are taking place in the Indian society, and runs parallel to the big transformations that the Indian film market is undergoing—a market increasingly stratified and dependent on the upper urban classes and the diaspora for box office revenues.

Keywords: Bollywood, Nationalism, Development, Orientalism, Audience.

[a] DIPANKAR GUPTA ha sido durante casi treinta años profesor en el Centre for the Study of Social Systems de la Universidad Jawaharlal Nehru (Nueva Delhi), habiendo también impartido docencia en el Departamento de Sociología de la Universidad de Delhi, así como en numerosos centros y universidades de todo el mundo (London School of Economics, Universidad de Massachussets, Universidad de Toronto, Universidad de Hull, Woodrow Wilson Centre en Washington, Instituto de Ciencias Políticas [Sciences-Po] en París y Lille, etc.). Autor de numerosas publicaciones en el campo de la sociología, sus dos últimos libros publicados son *The Caged Phoenix: Can India Fly?* (Stanford, 2010) y *Justice Before Reconciliation: Towards a New Normal in Post-Riot Mumbai and Ahmedabad* (Nueva Delhi, 2011). Coeditor de la revista *Contributions to Indian Sociology* hasta 2007, fue también el responsable de la realización del primer *Business Ethics Survey* (2000) jamás realizado en la India y en la actualidad forma parte de los consejos de gobierno de instituciones como Doon School, Reserve Bank of India, National Bank for Rural Development, National Standards Broadcasting Authority o Medical Ethics Council of India. En 2010 fue nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno de Francia.

Cuando discutimos la cuestión del nacionalismo en el cine indio inmediatamente pensamos en películas de guerra, anticolonialistas o, en todo caso, en aquellas que otorgan abiertamente un gran valor a la cultura, la tradición y los valores indios. Sin embargo, el hecho de que muchas de estas películas no hayan tenido éxito a nivel popular nos confronta con la necesidad de explicar por qué, aunque una producción sea descaradamente «nacionalista», «patrioter» o «tradicional», ello no garantiza su éxito de taquilla. ¿Significa esto que el nacionalismo no hace mella en los espectadores indios? Nada más lejos de la realidad, pues el nacionalismo sí que tiene éxito cuando *no* es presentado en estado bruto. Si una película aborda simplemente cuestiones relacionadas con la tradición, el nacionalismo o el orgullo étnico, lo más probable es que reciba una respuesta tibia cuando sea exhibida. Por el contrario, el nacionalismo funciona mejor si es presentado en términos de desarrollo y no de manera aislada.

Para entender este fenómeno tenemos que ampliar nuestro ángulo de visión e incluir también otros filmes que aparentemente poco tienen que ver con el nacionalismo. De hecho, muchas películas de Bollywood cuentan con un fuerte contenido nacionalista aunque su tema principal sea en realidad un drama romántico o de familia. Esto ocurre probablemente porque en el país está muy extendido el punto de vista de que la India puede y debe progresar rápidamente, y este sentimiento de urgencia se refleja en los mensajes nacionalistas inherentes a muchos géneros. «Nacionalismo» en todos esos casos es otro nombre para desarrollo, pues sin desarrollo el nacionalismo pierde su aura.

La cuestión del desarrollo en las películas nacionalistas

En aquellas películas de Bollywood caracterizadas por una fuerte impronta nacionalista, la India es presentada como un país con un potencial gigantesco, frenada por fuerzas subversivas, internas y externas. *Rang De Basanti* (Rakeysh Omprakash Mehra, 2006) es el ejemplo que viene inmediatamente a la cabeza.



Rang De Basanti (Rakeysh Omprakash Mehra, 2006).

Esta no es una película nacionalista en el sentido literal del término, pues hace al espectador sentirse bastante avergonzado de ser indio dado el control que tienen del país sus avariciosos políticos.

Sin embargo, había también en ella un mensaje nacionalista que reclamaba que la India despierte, se reconozca a sí misma y se convierta en una potencia moderna.

Por tanto, cuando discutimos el tema del nacionalismo en el cine de Bollywood, merece la pena recordar cómo este sentimiento surge en un número de películas de muy distintos orígenes y temáticas (por ejemplo, en la mencionada *Rang De Basanti* de lo que se trata es de retratar a la juventud rebelde). Este



Rang De Basanti.

elemento de nacionalismo oculto puede encontrarse también en *3 Idiots* (Rajkumar Hirani, 2009), protagonizada por Aamir Khan. En esta película está claro desde el principio que el antiguo compañero de universidad formado en el extranjero será puesto en evidencia como un intelectual superficial. Pero el que sea puesto en evidencia por un indio cualquiera, aunque sin duda muy brillante, transmite la idea de que estamos entre los mejores si se nos da una oportunidad, por pequeña que sea. *3 Idiots* trata de las aspiraciones laborales de la juventud y de las tensiones de la vida moderna, pero detrás de todo ello hay un deseo de retratar a la India como un país de potencial ilimitado y capaz de un desarrollo sin límites.



3 Idiots (Rajkumar Hirani, 2009).

Hay otras películas contemporáneas que exploran de forma más clara este tema del «nacionalismo más desarrollismo» como *Chak De! India* (Shimit Amin, 2007) y *Swades* (Ashutosh Gowariker, 2004), que fueron también grandes éxitos. En ellas el objetivo social es derrotar a Occidente en su propio terreno y ocupar una posición internacional eminente: sea en deportes o en tecnología agrícola, podemos superar cualquier reto que el mundo pueda lanzarnos. En el



Swades (Ashutosh Gowariker, 2004).

proceso, por supuesto, tenemos que neutralizar aquello negativo que llevamos dentro, pero el énfasis se pone más bien en el hecho de que la India lo puede hacer: avancemos y alcancemos nuestros objetivos. En estas películas no se trata solo de demostrar que podemos hacerlo mejor que Occidente, sino de que al hacerlo estamos transformando la India y haciendo que sus sueños se conviertan en realidad.

He comenzado esta discusión de forma deliberada mostrando ejemplos de nacionalismo en películas contemporáneas porque inmediatamente nos hacen tomar conciencia sobre la distancia recorrida con respecto a las películas hechas en períodos anteriores. En este movimiento retrospectivo conviene tener en cuenta que hay películas que pueden tener un fuerte contenido nacionalista sin que sea necesario que se cuelguen esa bandera. En su lugar, lo que hacen es subrayar las posibilidades de un desarrollo económico e intelectual rápido, pues es el signo de los tiempos que ya no mostremos nuestro nacionalismo tan a las claras como solíamos hacer en el pasado.



Mother India
(Mehboob Khan, 1957).

Películas como *Mother India* (Mehboob Khan, 1957) y *Naya Daur* (B.R. Chopra, 1957) pertenecen a una época en la que la India buena era la India rural y lo urbano había que mantenerlo a distancia o incluso despreciarlo. Al contrario que, por ejemplo, en *Swades* donde la tecnología occidental, con las modificaciones apropiadas, puede servir a los indios pobres, en *Naya Daur* el villano es la máquina:



Naya Daur (B.R. Chopra,
1957).

la motosierra eléctrica y el autobús altanero y pesado. Estos monstruos automáticos han desplazado a la buena gente y destrozado una economía feliz y moral. La película *Purab Aur Paschim* (1970), de Manoj Kumar, y su todavía más exitosa *Upkar* (1967) jugaron con este sentimiento de forma un poco diferente, pero en ambos casos el verdadero indio seguía siendo el campesino con el corazón de oro que se enfrenta a los malos, que llevan pelucas rubias, fuman,

beben y son mujeriegos. La urbanización, en estos casos, implica una forma barata e indecente de occidentalización que es pintada en colores estridentes.

Las películas anticoloniales y la cuestión del desarrollo

Los otros temas de corte nacionalista que tuvieron éxito hasta hace poco eran aquellos donde el buen indio se enfrentaba a una agresión externa en su propio territorio. Películas como *Shaheed* (S. Ram Sharma, 1965), *Kranti* (Manoj Kumar, 1981) y *Sikander-e-Azam* (Kedar Kapoor, 1965) nos vienen enseguida a la mente. Si no por otros motivos, el atractivo que presentaba este tipo de cine para los espectadores pasaba por recordarnos que no hace mucho éramos esclavos y ahora somos libres. A pesar de ello, hay que admitir que *Shaheed* o *Kranti* no consiguieron ni mucho menos generar el interés despertado por *Mother India*, *Upkar* o *3 Idiots*. Puede que ello se deba a que ha pasado ya un tiempo desde que la India obtuvo la independencia y ahora hay otros problemas que nos acucian, cuya persistencia consume muchas de nuestras energías intelectuales y reclama nuestra atención. La independencia está bien, pero ¿dónde está el desarrollo? ¿Cómo nos estamos ocupando del futuro de nuestro recién adquirido estado soberano? Estos temas no se tocan en estas películas patrióticas, lo que probablemente explica por qué no alcanzaron el número de espectadores que esperaban.

Esta conclusión ha sido confirmada muy recientemente con el estreno de *Khelein Hum Jee Jaan Sey* (Ashutosh Gowariker, 2010). Esta película fracasó en taquilla no solo porque era mala y no tenía el reparto apropiado, sino porque su temática tenía muy poca resonancia en el presente. Es verdad que había un grupo de gente muy patriótica que estaba dispuesta a levantarse en armas contra los colonizadores británicos y hasta morir si fuera necesario, pero no tenía un correlato en cuanto a desarrollo. No responde en modo alguno a preguntas como: ¿en qué dirección va la India en el presente?; ¿qué vías están abiertas para ello?; ¿quiénes están bloqueando o alentando nuestro progreso? Y dado que estas películas «patrióticas» que muestran la India pre-independiente no dicen nada sobre estos temas, los espectadores no se llevan a casa nada más que el recuerdo de las escenas más especiales de la película.

Una de las razones por las que creo que *Lagaan* (*Lagaan: Érase una vez en la India*, Ashutosh Gowariker, 2001) es una de las mejores películas anticoloniales hechas nunca, o al menos en época reciente, es porque combina la amenaza de una potencia externa con la perspectiva de los beneficios que la independencia produjo en la vida cotidiana. Los colonizadores ingleses no solo gobernaban a los indios de una manera peculiar, racista e inhumana, sino que también bloqueaban formas más progresivas de relaciones con la propiedad mediante su sistema impositivo extorsionista. *Lagaan* no mostraba a los ingleses muriendo en la batalla o a los indios siendo torturados en las cárceles coloniales, sino que el escenario era un bucólico campo de cricket

Lagaan (Lagaan: érase una vez en la India, Ashutosh Gowariker, 2001).



Lagaan.



donde los inexpertos campesinos indios competían contra un equipo más o menos semiprofesional de colonizadores británicos. El que se tratara de cricket tenía doble sentido: en primer lugar, los indios eran mostrados haciéndolo mejor que los británicos en su propio juego; en segundo lugar, el cricket es un deporte que se juega con reglas. Que el equipo indio finalmente derrotara al británico no significaba solamente una victoria por un punto, sino que marcaba un cambio en el sistema de imposición que se convertía en más justo y equitativo. De manera significativa, recordaba los programas que la India independiente puso en práctica para avanzar en el desarrollo agrícola cuando el período colonial terminó. La abolición del latifundismo y el surgimiento del

Lagaan.



agricultor autosuficiente fueron objetivos recogidos en la Constitución de la India independiente. Cuando, tras los episodios de severa escasez de alimentos de los años 60, la India consiguió la autosuficiencia en la producción de cereales, gran parte del mérito fue de los pequeños agricultores. Estos no hubieran adquirido la prominencia o prosperidad si no hubiera sido por las reformas en la propiedad de la tierra de la India independiente y la Revolución Verde impulsadas por el gobierno¹. De alguna manera en *Lagaan* se anticipa la llegada de estos desarrollos.

[1] Véase Shovan Ray, «Economic Policy and Agriculture», en Shovan Ray (ed.), *Handbook of Agriculture* (Nueva Delhi, Oxford University Press, 2007), pp. 34-56.

Las películas bélicas, el nacionalismo y el ausente programa de desarrollo

Las películas bélicas también evocan pasiones nacionalistas, pero hay una diferencia. Sea en *Prem Pujari* (Dev Anand, 1970), *Border* (J.P. Dutta, 1997) o en *Haqeeqat* (Chetan Anand, 1964), nuestros mejores hombres combaten en condiciones extremadamente adversas en el campo de batalla y son también con frecuencia ampliamente superados en número. Pese a ello, nuestros soldados están dispuestos a sacrificar sus vidas en el altar de la nación-estado. Por ejemplo, *Border* lo lleva hasta el punto de mostrar que ni la madre, ni la familia, ni ninguna relación, por muy sagrada y preciada que fuera, puede vencer al amor por el propio país y su territorio sagrado.

Con tantos puntos a su favor, estas películas deberían haber sido grandes éxitos, especialmente dado que no son producciones baratas. Y, en efecto, tuvieron bastante éxito, pero no fueron taquillazos. Ello se debe a que este tipo de películas carecen en sí mismas de una orientación desarrollista y ni siquiera tratan el tema de pasada. De hecho, estas películas corren el riesgo de pasarse de patriotas ya que existe el

peligro de retratar negativamente a otras comunidades cuya patria también es la India. El que no se necesite mucho para agitar los ánimos étnicos en esos temas se debe en gran medida a que Pakistán está siempre a mano para hacer a la perfección el papel de villano. Algunas veces, como en *Lakshya* (Farhan Akhtar, 2004), la fecha del estreno de la película fue terriblemente inapropiada ya que las relaciones entre la India y Pakistán estaban



mejorando por esas fechas. Del mismo modo que las películas bélicas en el contexto indio pueden adquirir fácilmente un desagradable tinte político, el enemigo es tratado de manera que tiene pocas consecuencias para la estructura y organización social interna de la India. Pakistán se pasa de moda cuando los

Lakshya (Farhan Akhtar, 2004).

enfrentamientos terminan. Las guerras contra Pakistán y China fueron tumultuosas y sangrientas, pero no dejaron un sentimiento nacionalista duradero que requiriera un reordenamiento del orden social interno. El país está intacto, los sistemas están en orden, pero desafortunadamente una espina ha quedado clavada en la carne. La tarea acuciante es sacarla y volver al *statu quo* previo. Por ello, estas películas tienen en sí mismas un carácter circunstancial y no consiguen permanecer mucho en los cines.

Una mirada a las películas bélicas de Hollywood permite hacer consideraciones similares. Grandes éxitos basados en la Segunda Guerra Mundial, como *El día más largo* (*The Longest Day*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki y Darryl F. Zanuck, 1962) o *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961), no trataban solo de la guerra ni se limitaban a presentar a un ejército derrotando al otro: no se trata simplemente de que un bando sea más inteligente que el otro. Tras los tambores y las armas, estas películas mostraban la victoria de un tipo de organización social sobre otra, o sea, de la democracia sobre el fascismo. Es por esta causa mucho más noble por la que hay que silenciar los cañones de Navarone. El aspecto ideológico está presente incluso hoy en películas occidentales sobre la Segunda Guerra Mundial como *Pearl Harbour* (Michael Bay, 2001), un tipo de filmes en el que el enemigo no es solo una presencia externa malvada y amenazadora, sino alguien que puede destruir el estilo de vida americano. Por el contrario, las películas bélicas indias, ya sean *Border*, *Lakshya* o *Haqeeqat*, carecen de este tipo de resonancia social. No dejan ninguna huella en la estructura social o la visión política de la India. Además, como las situaciones que estas películas tienen que manejar incluyen vecinos reales y minorías internas, hay una previsible tendencia a que se mantengan alejadas de temas que pueden ofender a determinados sectores de la población. Aunque hay que elogiar a los cineastas indios por marcar ese límite, incluso a riesgo de perder la aprobación de algunos espectadores, esto tiene como consecuencia que nunca se aborden de una manera frontal asuntos como los cambios internos con los que la India se enfrentaría si los ejércitos o las fuerzas ideológicas del enemigo alcanzaran una posición dominante.

Debemos, por supuesto, proteger nuestras fronteras y luchar contra los terroristas, pero todo ello es mostrado sin conectarlo con una reflexión acerca de lo que tendríamos que perder en términos de nuestra democracia, economía de mercado y libertad religiosa si fracasáramos en estos sangrientos encuentros. Recordando de nuevo *Lagaan*, esta película sí lo planteó de manera brillante porque trajo a colación cuestiones de desarrollo que estaban siendo obstaculizadas por los británicos y que requerían la llegada de la independencia para poder desbloquearse. Las películas bélicas no contienen tales mensajes desarrollistas y probablemente ese sea el motivo de su fracaso en taquilla, ya que no representan el tipo de sentimiento nacionalista dominante hoy. Los acordes nacionalistas en las películas indias actuales suenan mejor cuando están afinados para un tema desarrollista. Esta es probablemente la

razón por la que las películas nacionalistas que muestran a la India como un poder emergente, transformando la agricultura, la industria o la pobreza, dejan una huella más profunda que aquellas películas bélicas que no inciden para nada en la vida cotidiana en el país. En la India las películas bélicas ganan prominencia cuando los ánimos están caldeados, pero pierden su atractivo en periodos de normalidad.

El nacionalismo y los peligros de la violencia étnica

La falta de éxito de estas películas puede parecer sorprendente pues generalmente se cree que las pasiones étnicas son un billete seguro para el éxito en taquilla. Como esto parece de sentido común resulta sorprendente que sea falso. Un planteamiento étnico directo no hace que los espectadores vuelvan a ver la película ni que se la recomienden a otros. Si esta estuviera realizada de forma brillante, sería diferente, pero tal cosa no ha ocurrido todavía. La ausencia de películas abiertamente étnicas en la India es sorprendente dada la presencia de gente que constantemente reta a Pakistán y de la existencia de brigadas hinduistas, pues es sabido que estos cultivan pasiones étnicas en sus huertos y después esparcen las semillas por todos lados.

No hay duda de que las creencias sectarias están a flor de piel y muy arraigadas en cualquier lugar del mundo. Sin embargo, paradójicamente, como ilustra el caso de la India, no conducen automáticamente al éxito cuando son retratadas en la pantalla. Esto también nos dice algo sobre cómo se generan los conflictos religiosos en el subcontinente. Los disturbios religiosos no son el resultado de pasiones populares que de forma incontrolada se extienden por las calles. Los estudios muestran que esto está muy lejos de la verdad. De hecho, en prácticamente cada conflagración entre hindúes y musulmanes o entre hindúes y sijs, la violencia y los asesinatos fueron posibles por la complicidad, cuando no colaboración, política y administrativa². Sin embargo, cuando desaparecen estos apoyos, la violencia étnica cesa inmediatamente, lo que demuestra que tales estallidos no son la simple traducción de convicciones populares, sino el cuidadoso trabajo de individuos y organizaciones con motivaciones políticas. Cuando los ataques han terminado, una aparente calma vuelve, pero no es muy natural. Las comunidades minoritarias permanecen traumatizadas reclamando justicia, pero la comunidad mayoritaria tampoco se siente muy feliz con lo que ha pasado una vez que las pasiones se calman. El secularismo indio puede no ser muy profundo o estar muy enraizado, pero al mismo tiempo se ha ganado suficiente legitimidad para hacer que las expresiones de odio étnico o entre comunidades sean inaceptables.

En consecuencia, las películas étnicas indias, que aparentan estar alzando estandartes nacionalistas por todos los lados, se estrenan normalmente en salas de cine tranquilas y medio vacías. No proponen un ordenamiento social alternativo y sus efectos, como mucho, se quedan en el nivel de impacto visual, pues

[2] Véanse Paul Brass, *The Theft of an Idol: Text and Context in the Representation of Collective Violence* (Princeton, Princeton University Press, 1997), David Horowitz, *The Deadly Ethnic Riot* (Nueva Delhi, Oxford University Press, 2002) y Dipankar Gupta, *Justice before Reconciliation: Negotiating a 'New Normal' in Post-riot Mumbai and Ahmedabad* (Nueva Delhi, Routledge, 2010).

narran hechos que tienen a la larga pocas consecuencias para la sociedad en general.

Las películas basadas en la Partición

La partición de la India en 1947, de la que resultó Pakistán, es un recuerdo doloroso para muchos indios. Desde los tiempos de Jawaharlal Nehru en adelante, la Partición se considera uno de los capítulos más tristes de la historia reciente de la India. Previsiblemente, este hecho permite muchos usos. Hay un uso secular que permite demostrar lo bien que le ha ido a la India en contraste con Pakistán en términos de desarrollo humano, crecimiento industrial, mano de obra educada, así como en políticas multiculturales. Pero, por otro lado, siempre hay nacionalistas hindúes perpetuamente dispuestos a usar la Partición para avivar las pasiones étnicas entre hindúes y musulmanes.

En general, las películas de la Partición, al igual que las películas bélicas discutidas anteriormente, no han contribuido en realidad a que crezca la antipatía de la mayoría contra los musulmanes. Al mismo tiempo, y al contrario de lo sucedido con las películas bélicas, algunas de las películas relacionadas con la Partición han tenido bastante éxito. Esto se debe sobre todo al hecho de que en los argumentos de dichas películas, los términos de resolución para las víctimas de la Partición se resuelven de acuerdo con la posición oficial y legal de la India. Como el desenlace final de la narración tiene lugar en suelo indio, la India recibe una inequívoca aprobación. La sugerencia no muy sutil es que las cosas serían mucho peores si el final hubiera tenido lugar al otro lado. Esto compensa por el silencio que en estas películas se guarda acerca de la cuestión de cómo sería la India si la Partición no hubiera ocurrido.

Como en las películas de la Partición se apuesta por mantener la estabilidad en una atmósfera más sana, el argumento de estas películas sigue un predecible formato orientado hacia el elemento masculino. En *Veer-Zaara* (Yash



Veer-Zaara (Yash Chopra, 2004).

Chopra, 2004) y *Gadar* (Anil Sharma, 2001) el hombre es indio y la mujer, pakistaní. Finalmente, el dolor y la separación se resuelven en los términos del país de nacimiento del héroe y no de otra forma. Al final de un largo día y una noche sangrienta, la vida cotidiana es mejor en el hogar del hombre, y ese es la India. ¿No tenemos suerte de ser indios? Ese es el claro mensaje en las películas de este género. Aquí hay más justicia, mayor desarrollo y un estilo de vida más tolerante.

Un nacionalismo de nuevo cuño en las películas indias

Las películas indias han recorrido un largo trecho desde los tiempos en que las cosas extranjeras eran casi siempre todas malas. En tales retratos, el héroe regresaba del extranjero con un título de una prestigiosa universidad británica o americana, decidido a quedarse en casa y ser un buen hijo. Hay ecos de esto incluso en una película reciente, *Swades* (2004), pero con una diferencia importante, pues el científico de la NASA regresa a la India no para ser un buen hijo, sino para hacer mejoras en su pueblo. Los obstinados campesinos aparecen contrapuestos a un científico inteligente, aunque occidentalizado, y este último gana. El pueblo se desarrolla y todo el mundo es feliz. En este caso, aunque la occidentalización es el camino hacia el desarrollo, es un indio el que hace que tenga lugar.



Swades.

Al contrario que en las antiguas películas nacionalistas, hoy el cine de Bollywood no tiene reparos en mostrar a un héroe en un país extranjero que le gusta, aunque en el fondo su corazón sea indio. Sus valores son firmes: quiere a sus hermanas, respeta a sus padres y reza a los dioses y diosas hindúes. Estas películas crean una India virtual en el extranjero, lo que explica por qué el protagonista puede regresar a la India y a los valores indios cuando se enfrenta a una crisis en tierras lejanas. La India está siempre a la vuelta de la esquina, lista para salir al rescate. Esto es así en la exitosa película *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995), que generó a su vez muchas otras imitaciones. En algunos casos, como en *Love Aaj Kal* (Imtiaz Ali, 2009) —aunque tampoco se adscribe claramente al género nacionalista—, una vez más el héroe regresa a casa destrozado, echando de menos su amor abandonado, quien lleva una vida saludable, políticamente correcta y de clase media urbana en una India en desarrollo.

Además, en *3 Idiots* o *Swades* no hay duda de que la India hará bien en adoptar estándares de educación occidentales para hacer realidad sus ambiciones nacionalistas. En el pasado las películas nacionalistas socavaban las ambi-



My Name Is Khan
(*Mi nombre es Khan*,
Karan Johar, 2010).

ciones de los pobres que querían vivir en un entorno urbano. Excepto el caso de *3 Idiots* no puedo recordar una película india (aunque debe de haber algunas) en la que un indio normal, de orígenes humildes, esté tecnológicamente preparado y aspire a ser un indio moderno. *Swades* se acerca, pero aquí la aportación positiva del mundo urbano se debe al esfuerzo filantrópico de un hombre que ha vuelto de América. Lo que le redime es por supuesto que durante sus años de trabajo en los Estados Unidos asombraba a sus colegas blancos con su brillantez y por ello, cuando vuelve a su pueblo, puede resolver un complicado problema de agua y regadío que parecía imposible de solucionar. En cambio, *My Name Is Khan* (*Mi nombre es Khan*, Karan Johar, 2010) distó mucho de tener un éxito espectacular en la India porque tiene poco que ver con temas de desarrollo. La película tuvo, en cambio, mucho más éxito entre los indios que residen en el extranjero pues muchos de ellos sienten un tipo de discriminación sutil contra ellos en el país receptor. La brecha entre su distinto atractivo en casa y en Occidente se debe sobre todo a esta razón.

El orientalismo y los milagros en las películas de Bollywood

Esto último hace que sean necesarias unas palabras acerca del orientalismo, pues la identidad india, y el nacionalismo en general, no están presentes en estos momentos «orientalistas». Los villanos son de cualquier extracción, hindú o musulmana. Esto probablemente se refleja en las mafias de Mumbai (Bombay), donde el crimen no tiene una etiqueta cultural clara. Hay muchos estereotipos de otras culturas en la India, pero ello no parece generar demasiado resentimiento. La mayoría de las caricaturas aparecen generalmente en comedias, o en situaciones que bordean lo cómico y por lo tanto se aceptan de buen grado. Existe el tipo del sur de la India, que es normalmente retratado como un bobalicón con un extraño acento cuando habla en hindi y de alguna

manera aturrido frente a las costumbres del norte de la India; el irascible bengalí, que está inusualmente indignado y un poco obsesionado por los hábitos de comida y hace alarde de una alta y afectada cultura; el robusto punjabi, que enseguida se lanza a cantar, bailar y pelear. La tendencia a cultivar tales estereotipos está decayendo, pero algunas de esas caricaturas son todavía recordadas con cariño. El indio del sur en *Padosi* (Vandruke Shantaram, 1941), el bengalí en *Anand* (Hrishikesh Mukherjee, 1971) o el punjabi en *Shaheed* (S. Ram Sharma, 1965) son estereotipos que forman parte de la iconografía de la memoria popular.

En la producción de Bollywood el orientalismo se manifiesta en los márgenes. En muchas secuencias de canciones y bailes, se muestran tribus con caras ennegrecidas y coronas de plumas gritando al ritmo de un tambor primitivo. El orientalismo no siempre necesita de una mano extranjera o de una persona de fuera para mostrar a determinada gente como inferior al tipo «normal» medio. En efecto, hasta hace poco las películas del cine comercial indio representaban los milagros como algo cotidiano. Un estudioso de Edward Said podría decir, no sin razón, que esto es orientalismo desde dentro pues nos representamos a nosotros mismos como si fuéramos niños en nuestro entusiasmo hacia lo sobrenatural. Al mismo tiempo, estas secuencias son parte de una historia más grande y no dan cuenta de la totalidad de la película. Escenas de dioses dejando caer de repente una flor en presencia de un auténtico creyente o una serpiente que aparece de pronto para matar al villano son suficientemente comunes en muchas películas indias. Tales hechos no caracterizan la totalidad de la estructura narrativa, pero ayudan a que la historia alcance su punto culminante. Cabe incluso la posibilidad de argumentar que estos momentos son religiosos y fomentan un tipo de nacionalismo o ética mayoritaria, pero sería demasiado forzado.

En realidad, las películas de Bollywood han dejado de depender en la actualidad de tales apoyos. Una de las primeras películas en socavar estas estrategias narrativas fue quizás *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975), el gran éxito de los 70, y es interesante resaltar que lo hizo de forma cómica. El héroe se oculta detrás de la estatua de una deidad y responde a las oraciones de la chica que le gusta. Pronto es descubierto para júbilo general y fingido enfado de la mujer, una de las principales heroínas de la película. En la última década tales declaraciones de credulidad en la interferencia divina están, en gran medida, ausentes del cine popular en hindi, o al menos de las películas de gran presupuesto.



Sholay (Ramesh Sippy, 1975).

Globalización y estratificación de películas y espectadores

Como resultado de la creciente globalización, el cine de Bollywood ha sufrido un cambio significativo desde finales de los años 90 cuando deliberadamente estructuró su producción para satisfacer a un público estratificado por clases. Este cambio ha ido adquiriendo fuerza en la última década. Hoy, las más exitosas producciones de Mumbai se proyectan en multicines y en las grandes salas de cine de las áreas metropolitanas en la India y en el extranjero, donde el precio de la entrada puede ser cuatro veces mayor que lo que cuesta en los pueblos. El aspecto más importante de esta distinción no es tanto entre ricos y pobres, sino que va un paso más allá de las simples distinciones de clase. Los grandes productores de Bollywood con ambiciones de producir grandes éxitos han desarrollado otro nivel de categorización. No es suficiente con que los espectadores se deleiten en la pantalla con el mundo de los ricos, sino que deben verse expuestos a las normas, costumbres y estilo de vida occidentales. En algunas de estas películas un angustiado héroe puede llegar a decir que está tan deshecho que debe regresar a casa; pero la casa en este caso no es Varanasi o Meerut, sino Londres o Nueva York.

Si solo se tratara de una jerarquía basada en la riqueza, la cuestión no sería tan llamativa y no importaría demasiado que algunas películas tuvieran una orientación más rural o una más urbana. Algunos valores morales saltan por encima de los límites económicos y tienen un amplio atractivo. Hubo un tiempo en el que ricos y pobres, espectadores urbanos y rurales, veían en general las mismas películas con casi las mismas actitudes. Hasta fechas muy recientes, para que una película tuviera mucho éxito tenía que llenar también los cines de las ciudades pequeñas. Hoy algunas de las películas que se proyectan en estos no tienen sitio en las salas de las grandes ciudades. Para un espectador urbano la mayoría de esas producciones cuentan con actores que, o son desconocidos en el glamuroso mundo del cine en la gran ciudad, o son viejas glorias de tiempos pasados. Por ejemplo, Mithun Chakraborti y Dharmendra, estrellas de los 70 y 80, todavía pitan fuerte en actuaciones en las pantallas de los cines de las ciudades pequeñas. Las películas de bajo presupuesto eligen a estas estrellas del pasado, pero los grandes productores de Bollywood no les llaman y prefieren pagar grandes salarios a actores más jóvenes que visten con ropa moderna. Para tener una gran recaudación las películas han de atraer tanto al público urbano cosmopolita del país como a los expatriados. Esto es algo nuevo: los llamados NRI (Non-Resident Indians), junto con los espectadores urbanos, son el objetivo preferido de muchas de estas caras producciones. Los temas se han de ajustar a sus expectativas y técnicamente los valores de producción de tales películas deben ser también muy superiores. Esto obliga, en cambio, a los productores con pocos recursos a conformarse con servir a un mercado más pobre y menos urbano, ya que no pueden pagar los mejores profesionales ni los equipos a la última que marcan la diferencia en una moderna sala de cine. En consecuencia, las únicas películas susceptibles de ser exhibidas en esos distritos

son aquellas con bajos presupuestos, que no tienen un buen acabado técnico, no están bien montadas y tienen una pobre fotografía y sonido. Sin embargo, son las únicas que sirven para patearse las carreteras, exhibirse en ciudades de provincias y prestar atención a los espectadores locales.

Esta estratificación aparece también a nivel temático. En las películas dirigidas a áreas más humildes, los temas relacionados con cuestiones morales tradicionales son todavía bastante comunes. Anteriormente, cuando un taquillazo implicaba el éxito comercial tanto en los grandes centros metropolitanos como en ciudades pequeñas y provincianas, la tendencia a ceder a lo sobrenatural era más fuerte. Sería tentador sacar la conclusión de que cuando las películas están hechas para las masas entonces los productores creen que lo aceptable y esperado es hacer estas concesiones a los elementos sobrenaturales. ¿De qué otra manera se puede atraer a una muchedumbre iletrada? Ahora, sin embargo, las películas de alto presupuesto, plagadas de estrellas, se dirigen a un sector de la población urbano y más pudiente, por lo que la necesidad de dotarlas de un autoorientalismo es, obviamente, menos imperiosa. Su contenido aburre a los espectadores urbanos, que lo ven como una vuelta al pasado. Este tipo de espectadores no están interesados en romances pasados de moda en los que patriarcas se interponen en el camino del amor verdadero; o en luchas morales entre una buena persona amante de la familia y una vampiresa o vagabundo; ni mucho menos en películas sobre devoción religiosa y piedad con grandes dosis de superstición. Incluso si algunas de estas películas de bajo presupuesto dan cabida a expresiones de violencia, furia, amor y lujuria, la forma en que se muestran es tan primitiva que la salsa de tomate casi chorrea desde la pantalla. Las producciones de alto presupuesto que se estrenan en los multicines de las grandes ciudades y en el extranjero se han alejado de estos cansinos argumentos. Las historias abonadas a estos caros filones podrían fácilmente ofender a una persona amante de la familia en una ciudad pequeña. Sin embargo, involucran íntimamente a aquellos que vienen de otro mundo, donde los valores urbanos están remodelados por su contacto con Europa y Estados Unidos.

En los años 80 sería del todo imposible pensar en una película donde el padre es más vividor que el hijo, o donde un hombre joven puede enamorarse de una mujer mayor que él, ya sea divorciada o viuda. En la mencionada *Sholay* el héroe tenía que morir porque se sentía atraído por una viuda que era pura y casta y no podía ser manchada por otro romance. ¿Un segundo matrimonio? La idea planea por un rato sobre la película, pero cuando el héroe muere en el intenso clímax, el asunto queda confortablemente cerrado. Tales limitaciones no son ya obstáculo para las grandes producciones del Bollywood de hoy. El protagonista puede tener un serio defecto, la heroína puede dirigirse hacia un segundo romance; ni siquiera los padres de los protagonistas tienen ya que ser símbolos de virtudes anticuadas. El padre bien puede decirle al hijo que no soporta a la madre y que esa es la razón por la que le abandonó de niño, y perdona, pero sin remordimientos. Una persona de una ciudad pequeña, o alguien



Sholay

que viene del pueblo, no sería capaz de comprender esos sentimientos. Si estas películas buscan llegar a una amplia mayoría de ciudadanos indios, entonces ciertamente están fracasando en esa empresa. La verdad es, sin embargo, que esas superproducciones no están interesadas en las ciudades pequeñas, sino que aspiran, tanto por sus temas como por su contenido y por su técnica, a atraer a los cines a un tipo de espectador diferente.

Esta es la razón por la que estas películas se ruedan con frecuencia en el extranjero; no es solo por las canciones y los bailes como era antes el caso. Las montañas de Suiza, las calles de Manhattan, el Big Ben de Londres o los encierros de Pamplona, no son solo diversiones pijas, sino que toda la acción se desarrolla en estos escenarios extranjeros sin que la India esté en el centro. La madre patria puede aparecer en el primer o último acto, pero la mayoría de la película, lo realmente sustancial, tiene lugar en España, Inglaterra o Estados Unidos. Ahora es necesario que el espectador esté familiarizado con las arriesgadas fiestas que tienen lugar en Pamplona o sepa cómo el huracán Katrina devastó Luisiana. No basta con un escenario exótico y lujoso, sino que un escenario extranjero requiere una familiarización con sus coordenadas sociales, su historia y su conocimiento del lugar. Este tipo de conocimiento previo es parte integral del atractivo de la película.

Cabría discutir si la globalización ha afectado a nuestra economía o no, pero ciertamente sí cabe constatar que ha invadido Bollywood y, en consecuencia, el tema de la estratificación de los espectadores se ha convertido en materia central en todas las discusiones con respecto al cine indio, ya se trate de las películas de Mumbai habladas en hindi o en las distintas cinematografías en las lenguas regionales.