

MÍMESIS Y RECEPCIÓN DEL CINE DE BOLLYWOOD EN EL ÁMBITO AUDIOVISUAL OCCIDENTAL. ENTRE LA IRONÍA ORIENTALISTA Y EL COMPROMISO TRANSNACIONAL

**Mimesis and Reception of the Bollywood Cinema in the Western Audiovisual Field.
Between Orientalist Irony and Transnational Commitment**

ISRAEL RONCERO VILLALÓN^a
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

El presente texto trata de analizar las influencias recíprocas del panorama audiovisual occidental y el cine de Bollywood, contextos culturales que se contaminan mutuamente, pero que dada la asimetría de las diferentes categorías geopolíticas a las que se adscriben, precisan de un análisis crítico que ayude a determinar las consecuencias políticas de la imitación de un cine periférico por parte de un cine legitimado globalmente. Para ello, una vez dibujado el panorama medial y cultural de este diálogo cinematográfico, pasaremos a ejemplificar los efectos de la mimesis occidental de los productos del cine de la India con el estudio de un caso particular. Este análisis pormenorizado nos permitirá establecer dos hipótesis interpretativas diferenciadas, que intentarán determinar si la mimesis occidental del cine de Bollywood es una apropiación irónica que trata de restar el valor del producto citado o, por el contrario, un producto híbrido transnacional con una vocación dialógica.

Palabras clave: Bollywood, mimesis iconográfica, orientalismo postmoderno, hipertextualidad, ironía, transnacionalismo, empoderamiento del sujeto subalterno.

ABSTRACT

This paper analyzes the interplay of both Western audiovisual landscape and Bollywood cinema, cultural contexts that are constantly polluting each other, but due to the asymmetry of the different political categories of origin, a critical analysis that helped us to determine what the political consequences are when a peripheral cinema imitates a globally entitled cinema would be required. To achieve this, once drawn the media and cultural landscape of this cinematic dialogue, we will illustrate the effects of Western mimesis of India products with the study of a particular case. This detailed analysis will allow us to establish two distinct interpretative hypotheses that will attempt to determine whether Western mimesis of Bollywood cinema is an ironic appropriation that subtracts the value of the cited product or, conversely, a hybrid product with the vocation of achieving a transnational dialogue.

Keywords: Bollywood, iconographic mimesis, postmodern orientalism, hypertext, irony, transnationalism, empowerment of the subaltern subject.

[a] ISRAEL RONCERO VILLALÓN es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, donde trabajó como colaborador en el departamento de Historia del Arte, llevando a cabo un proyecto de investigación que estudiaba la relación entre la mujer y la tecnología en el audiovisual contemporáneo. Ha publicado diversos artículos sobre teoría estética y crítica postcolonial, y recientemente ha finalizado sus estudios en el Máster en Teoría y Crítica de la Cultura en la Universidad Carlos III. Actualmente realiza una tesis que trata de analizar las posibilidades que ofrecen las redes sociales desde el punto de vista de las políticas de la alteridad. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje, Literatura. Universidad Carlos III de Madrid. C/Madrid 126 28903 Getafe. Madrid. España. israelaufidio@gmail.com.

1. Introducción.

Mímesis «bollywoodiense» en el panorama audiovisual occidental

En el año 2004, un *reality show* de una cadena de televisión de Reino Unido se encargó de seguir a un grupo de prometedores actores británicos en su periplo para superar todos aquellos *castings* y audiciones a los que se enfrentarían tanto en su país como en la India, y que le permitirían, tan solo a uno de ellos, formar parte de una película de Bollywood. Tomando nota del enorme éxito e influencia de esta cinematografía periférica en el panorama cultural del Reino Unido, explicaba la cadena encargada de su emisión (Channel 4), se establecía la premisa de fabricar la primera estrella de Bollywood británica; un desconocido que, en caso de que consiguiera ganar el *reality*, pasaría a ostentar el privilegio de ser uno de los primeros actores británicos en participar en una película de Bollywood. *Bollywood Star*, que así se llamaba este programa, fue emitido en horario *prime time* por uno de los canales de máxima audiencia y, además de cosechar un notable éxito entre los espectadores, se encargó, sin lugar a dudas, de prestar al cine de la India una relevante plataforma de exhibición fuera de sus fronteras¹.

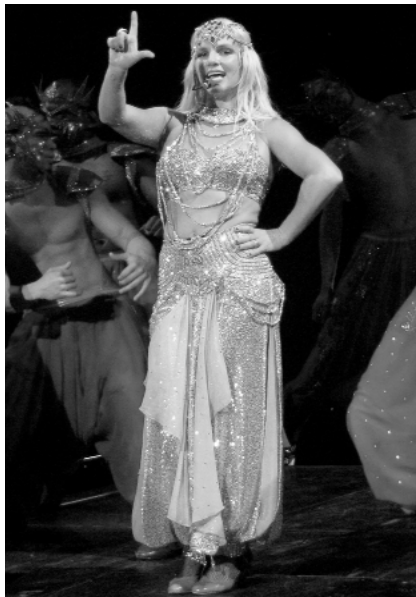
El caso de *Bollywood Star* se justifica al tener en cuenta la larga tradición de la influencia del audiovisual de la India en el Reino Unido, debido al pasado colonial², pero sin embargo nos invita a pensar las dinámicas de recepción y consumo del cine de Bollywood más allá de sus fronteras aparentes, y también nos conduce a una de las principales estrategias de difusión de esta cinematografía más allá del subcontinente indio, esto es, la diáspora india, una realidad que, unida a otras causas que analizaremos más adelante, ha dado lugar a que en Occidente comience a otorgársele cada vez más importancia al cine producido en la India, cuyo bastión más representativo, Bollywood, se convierte en una copia alternativa, una suerte de réplica especular de Hollywood y una parodia periférica de la meca del cine a la que sueñan con ir las jóvenes promesas de la interpretación.

El paulatino aumento de la repercusión cultural de Bollywood fuera del contexto geopolítico del subcontinente asiático le ha llevado a situarse hoy en día como una de las cinematografías más influyentes del globo, hasta tal punto que muchos productos audiovisuales occidentales de los últimos tiempos hacen notar la huella del cine de Bollywood llevando a cabo una mímesis de sus propuestas estilísticas.

Uno de los ejemplos más significativos y fácilmente identificables, que supone un hito en la influencia del cine de Bollywood dentro del audiovisual occidental, sería el film *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001), donde se reconocen claramente las influencias del cine indio. Esta película incluye una serie de números musicales que guardan ciertas semejanzas argumentales con el poema épico hindú *Ramayana*; pero además, en el número musical central de la película, la versión del *Diamonds are a Girl's Best Friend* de Marilyn Monroe que interpreta

[1] Daya Kishan Thussu, «The Globalization of Bollywood – The Hype and Hope», en Anandam Kavoori y Aswin Punathambarkor (comps.) *Global Bollywood* (Nueva York, NYU Press, 2008).

[2] El pasado histórico de la India como colonia británica crea un vínculo cultural importante, que afecta también al mercado audiovisual. Los estrenos de películas más relevantes de Bollywood se llevan a cabo de manera simultánea en la India y en Gran Bretaña, y la familia real británica ha llegado a asistir a alguno de los estrenos para dar mayor cobertura y apoyo institucional a esta cinematografía.



Britney Spears ataviada con ropas de inspiración bollywoodiense en la gira *Circus Tour* (2009).



La actriz Nicole Kidman durante el rodaje del número musical con reminiscencias hindúes de *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001).

la protagonista Nicole Kidman, se incluye un *sampler* de la canción india *Chamma Chamma*, extraída de la banda sonora de la película bollywoodiense *China Gate* (Rajkumar Santoshi, 1998), siendo acompañado el tema por una coreografía, una escenografía y un vestuario de clara inspiración bollywoodiense.

Al analizar productos como este, nos damos cuenta de que Bollywood forma hoy en día parte del imaginario audiovisual occidental actual, sin que apenas nos hayamos percatado debido a su sutil pero paulatina asimilación en nuestro repertorio iconográfico. En el ámbito de la publicidad, todos recordamos cómo empresas tales como Coca-Cola (2004) o Peugeot (2006) lanzaron exitosas campañas publicitarias que remitían de modo explícito al cine indio trasladándonos al exótico imaginario del subcontinente y conquistándonos con un sorpresivo repertorio musical inspirado en sus bandas sonoras.

Esta mímesis no se reduce, como vemos, a una mímesis iconográfica, sino que los aspectos musicales gozan también de una gran importancia y están siendo ciertamente influyentes en la actualidad. En este sentido, cabe mencionar la costumbre cada vez más extendida entre algunas artistas pop, como Lady Gaga o Britney Spears, de reeditar sus éxitos inspirándose en las bandas sonoras de Bollywood³. No sólo la escena audiovisual pop comercial celebra verse influida por sonidos e imágenes procedentes de la India, sino que también en el panorama musical más alternativo tiene lugar esta contaminación. Cabe mencionar a la cantante británica M.I.A., quien probablemente con el objetivo de reivindicar sus raíces asiáticas y su origen cingalés tamil basa la composición de muchos de sus éxitos en bandas sonoras de películas de la India⁴.

[3] En el caso de Lady Gaga con sus temas *Just Dance* (*Deewaan Remix*, 2010) y *Born this Way* (*Salim & Sulaiman Remix*, 2011); y en el caso de Britney Spears con *Me Against the Music* (*Desi Kulcha Remix*, 2003) y *Till the World Ends* (*Culture Shock Remix*, 2011). Este último remix fue propuesto por su discográfica, Jive Records, con el objetivo de mejorar la unión de la artista con una cultura con la que siempre ha estado estrechamente unida, como demuestra, alegaban, la inclusión en su gira *Circus Tour* (2009) de un número inspirado en el cine de la India, que reproducía los cánones estéticos de la producción de Bollywood a través de un ejercicio mimético con los mismos.

[4] Por ejemplo, su canción *Jimmy* (2007) es un *cover* de la canción *Jimmy Jimmy Aaja* de la banda sonora de la película de Bollywood *Disco Dancer* (Babbar Subhash, 1982). Aunque, a su vez, esta canción era un *cover* de la canción *Te's OK* (1980) de Ottawan, lo que apunta a que el ejercicio mimético



La cantante M.I.A. revisitando la estética del cine de la India en el video de la canción *Jimmy* (2007).



Pero el caso de los remixes bollywoodienses en la escena audiovisual pop más comercial resulta especialmente significativo, puesto que de alguna manera da a entender que hoy en día todo éxito masivo occidental debe ser reinterpretado en «clave Bollywood». Así sucede con uno de los fenómenos de internet más recientes, el famoso *Nyan Cat* (2011), un vídeo bastante *kitsch* de un gato-tostada que vuela por el espacio dejando a su paso un rastro arcoíris, y que también encuentra su caricatura en versión Bollywood, en una parodia que hace encajar la música del mencionado vídeo con la coreografía del tema *Gola Gola* extraída de la película telugu *Ashok* (Reddy Surender, 2006).

Ejemplos como este dejan constancia de que esta cinematografía periférica y ubicada «en los márgenes» se ha convertido, paradójicamente, en un centro neurálgico y en referente cultural ineludible al que Occidente remite de forma constante. Así, el triunfo de espectáculos musicales como *Bombay Dreams* (2002) y de películas tales como *Quiero ser como Beckham (Bend It like Beckham)*, Gurinder Chadha, 2002) o *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) evidencian de forma definitiva que la India, ubicada tanto en su contexto geopolítico más genuino y local como en los escenarios de la diáspora, además de estar de moda, va adquiriendo una relevancia insoslayable en el panorama audiovisual internacional.

Pero también es posible apreciar cómo la creciente importancia del cine de la India fuera de sus fronteras nacionales no se limita a fomentar un intercambio recíproco entre «Bollywood» y «Hollywood», sino que se permite dialogar con otros cines periféricos. Es el caso de la reciente telenovela brasileña *Caminho das Índias* (2009), un «bollywood» producido por la tele-

de Occidente sobre Bollywood viene a ser, en ocasiones, una apropiación de productos asiáticos que en sí mismos suponen apropiaciones de productos occidentales, representando así la canción *Jimmy* el paradigma ideal de las derivas culturales hipertextuales de las que hablaremos más adelante. En otras ocasiones, la artista M.I.A. reivindica su origen tamil al basar la composición de algunos de sus temas en canciones rescatadas de bandas sonoras de películas no rodadas en Mumbai (Bombay) pero sí en esta región sureña de la India, relación que la artista explicita al incluir a lo largo de dichas canciones *samplers* de las bandas sonoras de referencia, como sucede con su exitoso single *Bamboo Bangaa* (2007) que se compone en base a la canción *Kaattukkuyilu* de la película tamil *Thalapathi* (Mani Ratnam, 1991); o como repite en *Bird Flu* (2007), esta vez versionando la canción *Thiruvizhannu Vandha* extraído de la película tamil *Jeyam* (M. Raja, 2003).

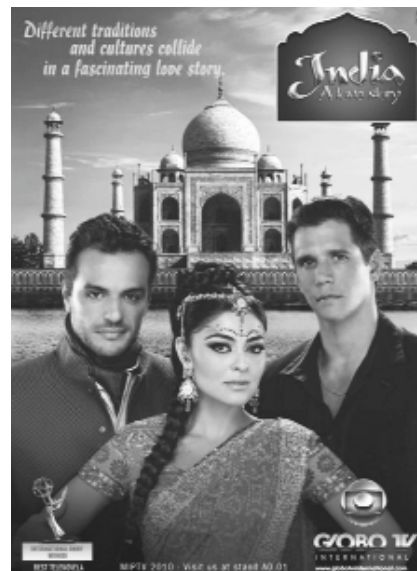


Imagen promocional de la versión internacional de la telenovela *India, a Love Story* (2009).

visión de Brasil Rede Globo, rodado entre la India, Brasil y Dubai, que ha contado con más de tres millones de espectadores, y que actualmente se emite en Estados Unidos bajo el título *India: A Love Story*.

No obstante, puede parecernos que la pretensión de que el cine de la India tiene un impacto masivo global es exagerada, como opinan Anandam Kavoori y Aswin Punathambekor⁵, puesto que, al margen de estas réplicas especulares del cine indio y de ciertos «hits», exitosamente puestos en circulación gracias al circuito de festivales o salas de exhibición, la mayoría de las películas rodadas en Bollywood se ven confinadas al mercado del subcontinente o son reservadas para el consumo de los espectadores indios en la diáspora. Pero a pesar de todo, si bien el cine de la India dista mucho aún de tener hoy un impacto internacional masivo, y aun teniendo en cuenta que los ejemplos anteriores no aluden a Bollywood en su mayoría más que de forma mimética e indirecta, quedando pendiente una verdadera difusión internacional del cine producido en Bollywood, podemos afirmar que durante la última década, y basándonos en casos como los expuestos anteriormente, se aprecian indicios de una pujante preponderancia de este modelo de cine alternativo en muchas otras cinematografías del globo, y especialmente en el ámbito audiovisual occidental.

[5] Anandam Kavoori y Aswin Punathambekor, «Introduction: Global Bollywood», en Anandam Kavoori y Aswin Punathambekor (comp.) *Global Bollywood* (Nueva York, NYU Press, 2008).

1.1. La dialéctica Hollywood/Bollywood

Imágenes peculiares como la de la emblemática actriz india Aishwarya Rai enseñando a la reina de la televisión estadounidense Oprah Winfrey a ponerse un sari en su *talk show* se convierten en el símbolo de un ostensible cambio de rumbo en las condiciones de visibilidad del cine de la India a nivel internacio-



La presentadora estadounidense Oprah Winfrey ataviada con un sari, atuendo femenino de la India, delante de su invitada, la actriz india Aishwarya Rai, en un traje-chaqueta occidental.

[6] Alberto Elena, *Los cines periféricos* (Barcelona, Paidós, 2009).

[7] Para profundizar en las particularidades de la producción del cine de la India en la relación del cine de Bollywood con el resto de centros de producción del subcontinente y en la recepción del cine de Bollywood en diferentes puntos del globo, se recomienda Shohini Chaudhuri, *Contemporary World Cinema: Europe, Middle East, East Asia, South Asia* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005); K. Moti Gokulsin y Dissanayake Wimal, *Indian Popular Cinema. A Narrative of Cultural Change* (Stoke on Trent, Trentham Books, 2003); y Manjunath Pendakur, *Indian Popular Cinema. Industry, Ideology and Consciousness* (Cresskill, New Jersey Hampton Press, Inc, 2003).

[8] Por ejemplo, en cuanto a esta liberación de clichés que lastraban el desarrollo de este cine podemos mencionar cómo el feroz héroe de acción protagonista de épocas anteriores deja paso a un protagonista rico y cosmopolita, a un joven *playboy* indio; y paralelamente la figura de la mujer se occidentaliza, de tal modo que la figura femenina imperante a partir de esta época se presenta como el resultado de la fusión de la decorosa y casta doncella india con la *femme fatale* de corte occidental (que era y es, aunque ahora menos, también un estereotipo en la producción local), siendo encarnada esta mezcla de mujer sexy pero virginal por actrices como Aishwarya Rai.

[9] Jyotika Virdi y Corey K. Creekmur, «India: Bollywood's Global Coming of Age», en Anne Tereska Ciecko (comp.) *Contemporary Asian Cinema. Popular Culture in a Global Frame* (Nueva York, Berg Publisher, 2006).

[10] Jyotika Virdi y Corey K. Creekmur, «India: Bollywood's Global Coming of Age».

nal. Si comparamos su situación actual con la de finales del siglo xx, cuando este cine apenas tenía relevancia fuera de sus fronteras, nos percatamos en seguida de que el cine de Bollywood ha experimentado un pausado pero determinante proceso de eclosión.

Una eclosión que parecía impensable tras la consecución de la independencia del país (1947), en un momento histórico en el que el mercado cinematográfico indio se veía privado del acceso a mercados exteriores con los que había venido colaborando, dejando de contar con el beneficio de la distribución en Occidente. A finales del siglo pasado, el cine indio se enfrentaba a la paradoja que suponía ser una industria de envergadura, pero concebida en términos eminentemente domésticos y privada de cualquier proyección internacional⁶. Sin embargo, el desarrollo del que tomó parte toda la industria cinematográfica en la última década del siglo pasado fue asentando notables logros que contribuirían, sin lugar a dudas, a su futura incursión en mercados foráneos⁷. El surgimiento de una nueva generación de directores, la introducción de nuevas tecnologías en los procesos de rodaje, la revisión crítica de unos cánones narrativos que durante mucho tiempo se habían conformado con reiterar clichés⁸ y la mayor sofisticación de sus modelos estéticos fueron factores que, unidos a las agresivas campañas de marketing dirigidas a adaptarse a una audiencia en constante cambio y a un público internacional, terminarían por relanzar el cine indio⁹.

Tras estas derivas culturales, las películas rodadas en esta década comienzan a reflejar el incremento de las comodidades de una clase media que se acostumbraba a hábitos cada vez más lujosos, y cuyo modelo de vida es bienvenido por un cine que recoge costumbres «consumistas» incompatibles con la austeridad de décadas anteriores¹⁰.

En general, se trata de forjar la imagen de una India cosmopolita, algo tremendamente significativo cuando pretendemos entender correctamente los motivos de su cálida acogida en el contexto occidental. Simultáneamente, en el plano estético observamos cómo, en la década de los 90, las secuencias musicales se ven influidas por los vídeos de la cadena MTV, incluyendo también descargados *product placements*, así como efectos especiales que desplazan el viejo montaje de corta y pega. A pesar de todo ello, no debemos olvidarnos, como desarrollaremos más adelante, de las particularidades que sigue conservando este cine, y que son las que precisamente lo hacen deseable, una vez que se ha desprendido de aquellos elementos que podrían causar más rechazo. La producción de Bollywood continuó conservando características de sus etapas anteriores que lograron mantener su público tradicional a pesar de los cambios llevados a cabo y, al mismo tiempo, llamar la atención de nuevos espectadores precisamente por ese poso añejo y exótico.

En resumen, podemos afirmar que se aprecia una notable modernización de los contenidos del cine de Bollywood que, no obstante, se muestra reacio a desprenderse de ciertas particularidades, y este doble movimiento de conservación/mutación resulta tremendamente efectivo, puesto que gracias a él ese cine

se libera de aquellos elementos que podrían resultar más chocantes para un observador exterior, pero al mismo tiempo mantiene los que lo convierten en un objeto exótico y atractivo de cara a ese observador extranjero. Se aprecia por tanto una dinámica de estilización, característica de un cine que trata de pulir aquellos aspectos que pudieran ser sorprendidos o chocantes de cara a un observador foráneo, con el objetivo de hacer de su cine un producto exportable finalmente con mayor facilidad; algo que apunta, quizás, a una «subordinación» de Bollywood respecto a Hollywood, y que responde a los temores que expresa Daya Kishan Thussu¹¹, cuando aduce que mientras las productoras de Hollywood dominan el mercado, el cine de la India iría perdiendo paulatinamente todos sus distintivos culturales y su idiosincrasia. Quizás el temor de Thussu resulte infundado puesto que, a pesar de tales iniciativas de adaptación, la estandarización de las particularidades del cine de Bollywood iría en aumento. El cine comercial de la India nunca renunciaría, por ejemplo, al fundamental efecto diegético de sus números musicales que «más allá del alcance de sus letras o la introducción de un cierto lirismo, operan como invitaciones a la recapitulación y a la reflexión sobre la historia que está siendo contada, a modo de oportuna coda que ningún espectador indio vive realmente como una interrupción de la narración»¹².

Así pues, aun teniendo en consideración las concesiones del cine de Bollywood a las exigencias occidentales, este cine nunca perdería ciertas peculiaridades, como su carácter antinaturalista, su forma de abordar el montaje o, como decimos, el papel esencial de los números musicales a la hora de estructurar la narración. Estas escenas, en el cine de la India, poseen un valor diegético que difiere del papel de los números musicales en Occidente, ya que en ese contexto suelen limitarse a glosar la acción, mientras que en el cine de Bollywood sirven para hacer avanzar la historia, es decir, contienen la acción. El propio hecho de que hasta mediados de los años 50 resulte difícil encontrar películas exentas de números musicales señala el papel fundamental,



Imagen promocional de la película *Dariya Dil*, (K. Ravi Shankar, 1988), adaptación india de la mitología de los cómics Marvel.

casí imprescindible, que juegan en este cine. Por ello, al espectador tradicional de la India le cuesta entender la película si carece de números musicales. Y por ese mismo motivo, cuando Bollywood adapta películas occidentales, introduce estos momentos musicales aunque originariamente no los hubiera, dando como resultado peculiares producciones como *Dariya Dil* (K. Ravi Shankar, 1988), una adaptación de la mitología Marvel en clave hindi, donde podemos ver a Superman y Spiderwoman marcarse un

[11] Daya Kishan Thussu, «The Globalization of Bollywood – The Hype and Hope».

[12] Alberto Elena, *Los cines periféricos*, p. 101. Los números musicales también sirven para subrayar el mensaje moral de la obra en cuestión, pero aportan además un fuerte componente erótico y sexual que no puede ser explicitado en la trama argumental. Véase K. Moti Gokulsing y Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema* (Wiltshire, Trentham, 2004), p. 31.

[13] Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1999).

[14] O con la particular apropiación de Michael Jackson en la película *Donga* (Kodanga Rami Reddy, 1985), cuyo número musical central, que se basa en el single *Thriller* de Michael Jackson, causa actualmente furor en internet por su aspecto sorpresivo, donde es conocido como el «golimar», transcribiendo fonéticamente el estribillo.

baile al más puro estilo Bollywood, algo que unido a la precariedad de los efectos especiales produce un efecto bastante chocante en el espectador occidental.

Pero, precisamente, es ese aspecto peculiar lo que hace llamativo y atractivo al cine de Bollywood. Al igual que, según Miriam Hansen, el cine estadounidense fue ganando terreno ante otros cines, como por ejemplo el cine de vanguardia, por suponer una nueva experiencia sensorial¹³, resulta pertinente preguntarse si acaso el cine de Bollywood no repite ese patrón, siendo una verdadera *rara avis* a los ojos del espectador occidental que, a pesar de (o debido a) la extrañeza que le produce, se siente atraído por una aventura sensorial colorista que promete una experiencia renovadora, de tal manera que trata de incluir dichas particularidades en sus propios esquemas representacionales audiovisuales. Porque, como hemos visto, no solo las producciones audiovisuales de la India se encargan de adaptar (con resultados, cuanto menos, curiosos) iconos occidentales, como sucede con la mencionada adaptación de Superman¹⁴; no se trata tan solo de que Bollywood imite a Occidente, en una relación de unidireccionalidad, sino que la influencia es recíproca: en el panorama audiovisual occidental encontramos numerosos ejemplos de producciones influidas por el cine de Bollywood, aunque sería necesario preguntarse cuáles son las repercusiones políticas de esa influencia, y si contribuye realmente a producir una contaminación y un enriquecimiento cultural.

2. Análisis de la influencia de Bollywood en Occidente: un estudio de caso

En este epígrafe trataremos de ahondar en las relaciones de dominación/subordinación, las implicaciones políticas y las posibilidades dialógicas que presentan u ofrecen los productos audiovisuales occidentales que desarrollan un ejercicio mimético respecto al cine de Bollywood, partiendo del punto de vista



Natalie Portman,
protagonizando el vídeo
musical *Carmensita* (2007).

obtenido al posicionarse en el espacio híbrido e intersticial que podría resultar del solapamiento de la crítica postcolonial, la teoría de los medios y los análisis estéticos de la postmodernidad. Para llevar a cabo ese estudio más detallado, nos centraremos en un caso concreto que nos parece distintivo y útil, quizás por su brevedad y por poseer un talante exagerado que nos facilita poder reconocer rápidamente los conceptos que tratamos de confrontar; y al mismo tiempo con la entidad suficiente como para resultar representativo. Finalmente, partiendo de este ejemplo construiremos dos líneas de interpretación hipotéticas de las que trataremos de extraer conclusiones generales que podamos aplicar globalmente al grueso de productos de Hollywood que aluden al cine de la India.

La obra objeto de nuestro estudio se titula *Carmensita*; se trata de un vídeo musical rodado en Los Ángeles en 2007, protagonizado por el cantante Devendra Banhart y la actriz Natalie Portman y está inspirado en el cine y la mitología de la India. Este ejemplo, como decimos, nos sirve para analizar pormenorizadamente la problemática entre el cine de Bollywood y su recepción en Occidente, puesto que en él podemos apreciar con facilidad las tensiones que articulan las diferentes categorías geopolíticas que entran en juego cuando confrontamos estos términos, lo que nos conduce, de forma indirecta, a cuestionarnos acerca de los encuentros o desencuentros producidos entre cinematografías que han ocupado tradicionalmente una posición jerárquica asimétrica. Por otro lado, podemos tomar este vídeo como ejemplo sobre el que sondear las posibilidades de convivencia entre cánones cinematográficos heterogéneos, dado que se trata de un producto híbrido que, a pesar de estar rodado en Los Ángeles, adquiere la apariencia de un musical bollywoodiense.

Al analizar este vídeo, nos encontramos con la dificultad de otorgarle una nacionalidad fija, por la falta de correspondencia entre los elementos que lo constituyen: su idioma es el español, su repertorio iconográfico remite a la India, está producido en Estados Unidos y las nacionalidades de sus actores son de lo más variopinto. Por lo tanto, ante la imposibilidad de otorgarle una identidad nacional homogénea, podríamos considerarlo un producto transnacional. Sin embargo, en este texto, más que ahondar en las razones que lo definen como transnacional, trataremos de abordar las ambigüedades que este término presenta. En concreto, partiremos de la sospecha lanzada por Mette Hjort en un trabajo ya clásico, a saber, que no hay nada inherentemente virtuoso en un producto transnacional¹⁵.

El término transnacional, tal como aquí lo entendemos, podría hacer referencia a un diálogo cultural fructífero que, partiendo de la diversidad, disipa las categorías nacionales preestablecidas. La transnacionalidad, como establecen Will Higbee y Song Hwee Lim¹⁶, no alude simplemente al formato de una coproducción, sino a los enriquecedores intercambios estéticos, políticos y económicos de una colaboración técnica y artística, en este caso en el ámbito cinematográfico. No obstante, nos interesa proponer una segunda interpretación contrapuesta a la primera, que vendría a decir que, a pesar de su transnacionalidad formal, *Carmensita* –y muchos otros de los productos audiovisuales ante-

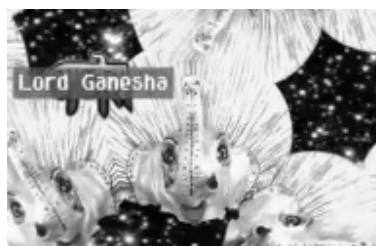
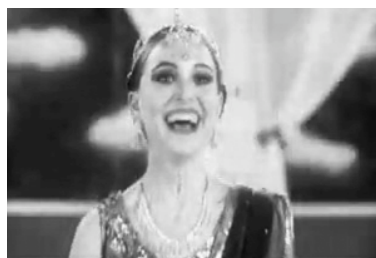
[15] Mette Hjort, «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», en Natasha Du-rovicova y Kathleen Newman (comp.) *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Nueva York, Routledge, 2010).

[16] Will Higbee y Song Hwee Lim, «Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies» (*Transnational Cinemas*, vol. 1, nº 1, 2010), pp. 7-21.

[17] Elisabeth Ezra y Terry Rowden (comps.), *Transnational Cinema. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006).

riormente mencionados— se adscribe a un contexto cultural muy específico y no trata de trascender las categorías nacionales arquetípicas al transnacionalismo, características fundamentales de un producto transnacional según Elisabeth Ezra¹⁷, sino que se empeña en reforzar los estereotipos culturales, acentuando las diferencias entre un modelo cinematográfico que es validado de forma implícita (el occidental) y otro que es despojado de todo valor, al ser contemplado a través de la ironía, disfrazando esa adscripción a la tradición cultural occidental bajo el espíritu transnacional que su acabado formal le otorga. En consecuencia, ante la imposibilidad de definir una única interpretación, trataremos de exponer los argumentos que nos conducen a cada una de estas hipótesis.

Carmensita



Natalie Portman interpretando a la princesa Carmensita y Devendra Banhart como el príncipe Hraminah, luchando contra el demonio Lord Rajah, en su particular adaptación de la leyenda hindú de Rama y Sita.

La historia que cuenta este vídeo tiene su desencadenante con la llegada al lejano país de Carmensita del villano Lord Rajah, un «malvado» Lord que desde ese momento se dedica a aterro- rizar a todo el reino con la ayuda de un báculo mágico en forma de serpiente. Ante esta situación, la princesa Carmensita Saplingita, invoca a su «com- padre», su amado príncipe Hraminah, cuyo regreso lleva esperando durante tres eclipses, para que le ayude a resolver el conflicto, sin éxito, pues el príncipe se halla exiliado refugiado en la Montaña Cuca Luciferina. Por su parte, Lord Rajah, que pretende desposarse con la joven, ordena a sus guardas que apresen a la princesa Carmensita, que al punto es llevada ante su presencia, para que el Lord pueda cumplir su obje- tivo de poseerla. Sin embargo, antes de que ese hecho se consume, una lágrima



de Carmensita cae al suelo, haciendo aparecer a su verdadero amor, el príncipe Hraminah. El príncipe reta a Lord Rajah y vence a sus hombres gracias a los poderes divinos adquiridos en su retiro místico.

Repentinamente, aparece en escena Kali (diosa de la destrucción y el cambio), que acude en ayuda del príncipe para derrotar a Rajah. Consumido por la rabia y con la intención de derrotar a estos imprevistos adversarios, Rajah realiza un «baile cósmico» que lo transforma en un demonio avatar con múltiples cabezas. Para protegerse de los poderes del demonio avatar, el príncipe, la princesa y Kali adoptan entonces una postura sagrada mediante la cual convocan a los dioses Shiva (dios de la destrucción, como su esposa Kali) y Ganesha (conocido como el «Removedor de obstáculos» e hijo de Shiva), que se personifican al momento. Juntos combinarán la «luz divina de sus auras» formando un rayo multicolor que hace que las cabezas del demonio avatar en que se ha convertido Lord Rajah se devoren entre ellas. Parece que, una vez que el despótico Lord Rajah ha desaparecido, la paz puede volver a reinar en el país de Carmensita, y todos lo celebran con bailes en honor de su nuevo rey, Hraminah. Sin embargo, cuando estamos a punto de asistir al *happy ending* heterosexual, sellado con un beso entre Carmensita y su nuevo rey, la diosa Kali se interpone entre ellos y Carmensita, presa de los celos, se autoinmola en unas llamas que nacen de su interior; aunque a continuación, como si de un ave fénix se tratase, resucita de sus propias cenizas, esta vez reencarnada en forma de pulpo. Finalmente, el rey se muestra arrepentido y se entrega a los tentáculos del pulpo-Carmensita, para permanecer juntos abrazados por toda la eternidad.

Esta narración, que ante nuestros ojos adquiere un tono surrealista, realmente constituye una revisión de diversas leyendas de la tradición hindú, y en concreto del mito de Rama y Sita, protagonistas del texto épico sánscrito *Ramayana*¹⁸, en ocasiones datado en el siglo III antes de Cristo, y que tanto



Rama luchando con el demonio Ravana, c.1820.

por el peso que tiene en su contexto cultural de origen como por la sorprendente analogía de algunas estructuras argumentales, vendría a ser el homólogo de la *Ilíada* occidental¹⁹.

La obra de Devendra Banhart rescata la narración épica del *Ramayana* y, como si de un injerto se tratase, la implanta en la tradición occidental, dando lugar a una producción en la que se mezclan elementos orientales y occidentales. De este modo, la historia mitológica original muta hasta convertirse en un producto híbrido, formado por varias trazas de la tradición hindú contemplada desde una perspectiva foránea, que acaba derivando en una

[18] Lo que nos permite identificar el video de *Carmensita* con ese texto, además de las coincidencias argumentales que a continuación se expondrían, es el hecho de que el príncipe luce los atributos iconográficos típicos de Rama, uno de los dioses más populares de la India: ambos visten un *dhoti* (túnica-02,3=pantalón) de color amarillo y llevan el cabello recogido en un moño al modo de los ascetas (el príncipe solo en la parte final del video). Por otra parte, la princesa Carmensita luce el *sari* (vestimenta femenina) en tonos rosados y verdosos con el que suele representarse a Sita y Lord Rajah es fácilmente identificable como el tirano Ravana, mitad *asura* (demonio) y mitad *brahmāna* (dios), que había nacido con diez cabezas. Además, en la historia original del *Ramayana* también Rama, como el príncipe, se encuentra en el exilio, en su caso por culpa de una traición de su madrastra. Durante este exilio, Ravana, el demonio de diez cabezas, rapta a Sita, la esposa de Rama, llevándosela a su palacio, aunque Rama, pidiendo ayuda a un ejército de monos, logra vencer al demoniaco déspota y a sus secuaces, y es entonces, tras rescatar a la princesa, cuando los dioses se le aparecen para otorgarle un nuevo estatus divino. Sin embargo, en cualquiera de los casos el destino de Sita (Carmensita) está ligado al fuego: en el *Ramayana* se somete a una «prueba de fuego» para demostrar que había sido fiel a su amado durante el cautiverio, entrando en una hoguera y saliendo ilesa a pesar de las llamas, probando así su castidad; mientras que en el video *Carmensita* este final varía hasta adquirir un tono jocoso y es la princesa la que se prende fuego en un ataque de celos, al desconfiar de la fidelidad del príncipe.

[19] La historia del *Ramayana* es con diferencia una de las más recurrentes en el cine mitológico de la India, de tal

manera que Sita y Ravana, por ejemplo, pasan de ser personajes individuales a representar de un modo genérico el arquetipo de la feminidad y de la maldad, respectivamente, representando metonímicamente el paradigma de la heroína y del villano. K. Moti Gokulsing y Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema*, p. 26.

[20] Una ironía que se aprecia también en su carácter autorreferencial. La historia del *Ramayana* es un relato metatextual que trata de aludir a la relación amorosa existente entre los actores protagonistas, Devendra Banhart y Natalie Portman. Durante la grabación de esta obra, Banhart y Portman mantenían una relación sentimental que trascendía lo meramente privado, al ser publicitada frecuentemente a través de los medios de comunicación, por lo que podemos interpretar la historia de amor entre Rama y Sita como una alegoría de su propio amor. De este modo, Portman se presentaba como Sita, el paradigma indio de esposa abnegada, ejemplo de fidelidad y castidad; Devendra aparece como el héroe salvador de la princesa secuestrada; y la historia del *Ramayana* es una nota autorreferencial que presenta ese amor eterno entre el príncipe y el pulpo-Carmensita como una metáfora del amor imperecedero (que al final no lo fue tanto) entre la actriz y el músico. Con el inesperado desenlace del beso entre Devendra y el pulpo Natalie, la pareja consigue hacer una sátira de sí misma.

[21] [Traducción del autor del texto].

[22] [Traducción del autor del texto].

[23] Jean Baudrillard, *El complot del arte* (Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 2006).

historia de enredos propia del Hollywood más comercial, con tintes cómicos y surreales. Devendra Banhart se toma la libertad de introducir en el relato el rescate de Sita por parte de Rama a los dioses Shiva y Ganesha, y por último complica aún más la narración presentando a la diosa Kali como un personaje secundario que termina por conformar un triángulo amoroso con los personajes principales.

Así pues, tanto la tradición oriental de la epopeya heroica, que se ve contagiada por la mirada occidental, como la tradición occidental del final *made in Hollywood*, que se transforma en una historia satírica de amor zoófilo, se ven alterados y contaminados. Sin embargo, a la hora de emprender un análisis crítico de esta obra y, por extensión, de cualquier producto audiovisual occidental que lleve a cabo una mimesis de producciones cinematográficas de Bollywood, puede plantearse la siguiente disyuntiva: ¿debemos considerar este producto audiovisual como un ejercicio irónico de herencia postmoderna, fruto de una mirada «colonizadora» o, por el contrario, es posible leerlo como una producción transnacional que establece una relación dialógica y enriquecedora entre la tradición oriental y la occidental? Esta disyuntiva nos lleva por tanto al establecimiento de dos hipótesis diferenciadas, como vamos a desarrollar a continuación.

3. Hipótesis A. La ironía occidental como un ejercicio de orientalismo postmoderno

Uno de los primeros elementos que marcan a este vídeo como un legado de la tradición postmoderna es su talante irónico, que impregna cada escena con un matiz sarcástico y mordaz²⁰. Por ejemplo, cuando la diosa Kali se presenta solemnemente («¡Soy Kali la Destructor, diosa del cambio, redentora del Universo!»²¹), el príncipe se sale por la tangente respondiendo: «Me encanta tu vestido, ¿quién lo fabrica?»²².

Esta visión superficial y cínica de una tradición ajena como es la religión hindú es lo que nos sirve de punto de partida a la hora de tratar de dilucidar si es posible describir este producto audiovisual como heredero de la cultura postmoderna.

Tanto *Carmensita* como muchos de los ejemplos mencionados a lo largo del desarrollo de este ensayo recogen algunas de las características que Baudrillard detectaba en la postmodernidad, al ser «textos» que se basan en una práctica citacional y que trabajan a partir de la simulación y la reapropiación, contemplando desde una mirada cínica determinados elementos extraídos de culturas que le son ajenas²³. Los productos occidentales que remiten a Bollywood son susceptibles, por tanto, de ser entendidos como la puesta en marcha de un juego de citas que recurre a la ironía, situándose en un contexto cultural que no cree en el valor de lo citado. El ejercicio de la cita convierte a estas obras, más que en textos, en «hipertextos» postmodernos, dado que presentan, por lo general, esa condi-

ción alegórica y metatextual que Craig Owens establece como definitoria de la obra postmoderna, al tratarse de «comentarios» que reescriben un texto original (en el caso de *Carmensita*, las series y películas del Bollywood de los 70 y los 80), dando como resultado el palimpsesto, o el simulacro baudrillardiano²⁴.

El impulso alegórico que caracteriza a la postmodernidad convoca con urgencia la necesidad de reinterpretar todo aquel producto cultural que encontremos a nuestra disposición, incluso los procedentes de culturas ajenas, siempre a través de una actividad interpretativa alegórica que reconstruye un texto del que se ha distanciado previamente. De alguna manera, sería un simulacro, tal como entiende Baudrillard este término, una suerte de máscara que a la vez que oculta el rostro, lo borra, convirtiéndose ella misma en rostro²⁵. El problema de la interpretación alegórica postmoderna aplicada a la interpretación occidental del cine de Bollywood es que, en tanto que alegorías, estas interpretaciones dan a entender que los textos de partida tienen que ser necesariamente reelaborados, esto es, que el texto de Bollywood solo



Rama y Sita en una ilustración tradicional hindú.

puede ser leído, en el caso concreto que nos ocupa, tras la reelaboración occidental, despojando de valor al objeto textual originario, dado que prima el valor del comentario sobre el del texto comentado. El texto de referencia es borrado por la glosa: la máscara reemplaza al rostro. Como advierte Craig Owens, no ha de confundirse la alegoría con la hermenéutica²⁶. Pues la labor de la cita occidental sobre Bollywood no es hermenéutica sino alegórica, ya que no desentierra un significado original extraviado, sino que lo que hace es añadir otro significado arbitrario. Pero este añadido no solo suplementa, sino que reemplaza: el significado alegórico suplanta al significado antecedente. La alegoría es un suplemento derridiano, que al tiempo que suple, redefine aquello que suplementa, alterándolo.

Este ejercicio supletorio, debido al descuido con el que la lectura alegórica postmoderna manipula el producto original, pervierte arbitrariamente el significado del texto tal como fue formulado en su contexto y por tanto despoja al sujeto enunciador de origen, en este caso el sujeto subalterno indio, de la capacidad de hacer valer su voz y de hacer circular un texto con el significado que él desea, ya que previamente deberá pasar el filtro de la interpretación alegórica occidental postmoderna. La lectura occidental postmoderna de un producto

[24] No obstante, Craig Owens reconoce cualidades virtuosas en la alegoría, al ser herramienta que provoca una «apertura» entre el presente y el pasado, que sin reinterpretación alegórica, hubiera permanecido clausurado. Craig Owens, «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo» en Hal Foster (comp.), *La postmodernidad* (Madrid, Akal, 2001).

[25] Jean Baudrillard, *El complot del arte*.

[26] Craig Owens, «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo» en Hal Foster (comp.) *La postmodernidad* (Madrid, Akal, 2001).

[27] Jean Baudrillard, *El complot del arte*.

[28] Por remitirnos de nuevo a este ejemplo que nos parece tan ilustrativo, en *Carmensita* apreciamos a la perfección cómo se ponen en marcha dispositivos de simulación y apropiación que parecen partir del supuesto de que aquello que se emula es un desecho cultural que necesita ser reelaborado. Desde los créditos del comienzo, el vídeo *Carmensita* se muestra como una mordaz impostura de productos audiovisuales bollywoodienses, presentando incluso un certificado «oficial» del Consejo Central Cinematográfico del Gobierno de la India, que se asemeja, entre otros, al certificado del Consejo Central de la versión de 1979 de *Raja Harischandra* (una revisión del primer largometraje de la India, una película muda datada en 1913). La profusión ornamental, el colorismo y la teatralidad ingenua de los decorados del *remake* de los 70 de *Raja Harischandra* también pueden verse trasladados a *Carmensita*.

[29] Podemos considerar la actuación de Portman como una parodia de la interpretación de las actrices de la película *Bajrangbali* (Chandrakant, 1976), otra adaptación cinematográfica del *Ramayana* a la que probablemente remita este vídeo, y que sirve como referencia para mostrar la «ingenuidad» y el tono *naïf* de los efectos especiales que son remedados en el vídeo de Devendra Banhart, una ingenuidad que continúa todavía a finales de los 80, como podemos observar en otra revisión de la historia de Rama y Sita, la exitosa serie de televisión de 1987 *Ramayan* (cuyos subtítulos sobre un recuadro gris imita el vídeo de Banhart).

[30] Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004).

foráneo es un palimpsesto: una sobreescritura que nos impide leer con claridad lo que hay debajo, que lo bloquea, que lo borra y oculta. Los autores de estas obras occidentales que sobrescriben los productos de Bollywood parecen poseer el talante cínico característico de aquellos que se saben habitantes de un momento «post-histórico», donde la tarea del autor consiste en remitir interminablemente a productos culturales ajenos que ha de reeditar como un *dj* cultural.

Además, en estas películas, anuncios y videoclips podemos descubrir con facilidad esa *iconofilia* postmoderna de la que hablaba Baudrillard y que, en reacción a la iconoclastia moderna, muestra un marcado gusto por hacer de cualquier producto *camp* un icono, asumiendo la ironía como forma de «desilusión» del mundo²⁷. Para Baudrillard, el arte postmoderno se esforzaba en reivindicar la nulidad, la insignificancia y la superficialidad de los productos culturales elaborados, y eso es precisamente lo que podrían estar consiguiendo las parodias occidentales del cine de Bollywood: apropiarse de la banalidad, de lo que desde un punto de vista empa-



El demonio Ravana en un fotograma de la película *Bajrangbali* (Chandrakant, 1976).

ñado por los prejuicios occidentales puede llegar a considerarse un «desecho cultural», una producción mediocre y *kitsch* que es esgrimida ahora como herramienta para desarrollar la ironía más ácida²⁸. Así sucede, por ejemplo, con la interpretación afectada y exagerada de Natalie Portman, que lleva al extremo el tono conmovido melodramático de las actrices de Bollywood²⁹.

A través del ejercicio imitativo de series y películas de Bollywood, *Carmensita* se encarga de descontextualizar el cine de Bollywood, al realizar, tomando las palabras de Nicolas Bourriaud, un ejercicio de postproducción³⁰: tanto *Carmensita*, como *Moulin Rouge* y el resto de ejemplos propuestos, no son más que objetos «postproducidos», pues reinterpretan, reproducen y reutilizan un producto cultural exógeno que se encuentra a su disposición, demostrando que para la mentalidad postmoderna el arte no consiste en crear algo a partir de un material en bruto, sino de trabajar con elementos que circulan en la cultura previamente. Desde este punto de vista, la tarea del artista no es la de desarrollar su genialidad creativa fabricando un producto artístico *ex nihilo*, sino ser simplemente un programador, un *dj* cultural, que en este caso selecciona aquellos elementos que le interesan del hinduismo y de una cinematografía «periférica» como es el cine de la India, para insertarlos dentro de un contexto definido, el mercado audiovisual occidental. En estas obras, por tanto, se deja de considerar la obra de arte como una forma autónoma u origi-

nal, partiendo de un pensamiento que se enmarca dentro de la llamada «estética relacional», y que tendría simplemente la voluntad de inscribir su obra en el interior de una red de signos. Mediante la práctica apropiacionista que llevan a cabo los autores de estas piezas, se pone en marcha la lógica de la postproducción, de tal modo que obras como *Carmensita* solo podrían ser leídas correctamente atendiendo a la serie de injertos, paráfrasis y descontextualizaciones que llevan a cabo.

La mimesis occidental del cine de Bollywood alberga en realidad esa cualidad intertextual aleatoria del *remake* postmoderno, pero por ello precisamente puede ser criticada por recuperar de un modo superficial y fragmentario aquellos objetos culturales a los que alude, ya que señala a una otredad cultural que pierde su valor cuando solo es recuperada en términos estéticos. Esta recuperación superficial de una realidad cultural tiene mucho que ver con el cambio de paradigma postmoderno que prima lo cuantitativo en detrimento de lo cualitativo: la calidad se ve desplazada por la cantidad, como anunciara Walter Benjamin, al vaticinar que en la contemporaneidad la legitimidad de un producto dejaría de residir en su virtuosismo para radicar en su valor numérico, y la postmodernidad se afana en la recuperación y recontextualización azarosa del mayor número de fragmentos posibles de una amalgama cultural heterogénea, sin importar la calidad del producto resultante, puesto que la calidad ha devenido un término vaciado de todo significado y por completo inoperativo³¹.

Es la lógica del hipertexto, en su vertiente más cínica e insolidaria, puesto que son textos que remiten a otros textos despojándolos de su valor inicial, y simultáneamente es metatextual, en cuanto que realiza esta tarea de forma consciente y autorreferencial. Desde el punto de vista que mantiene el discurso de Jameson, la hibridación postmoderna que produce esta práctica hiper/metatextual que estaríamos observando en los productos audiovisuales occidentales que remiten a Bollywood no sería más que una dinámica perversa que, a base de injertar en el tronco de una cultura popular uniformizada elementos exóticos, trata de producir resultados caricaturescos³².

Si tomamos como ejemplo paradigmático el vídeo de *Carmensita*, aún podríamos detectar otros elementos que se remontan a la postmodernidad, como es ese juego de trampantojos neobarrocos que hace referencia a los procesos de construcción y producción de la imagen filmada. En varios momentos del vídeo observamos cómo se pone de relieve la construcción artificiosa del decorado de cine, evidenciando la condición espectacular de toda producción cinematográfica, su carácter teatral y de simulacro. Pero en realidad, la exageración de la calidad *low cost* de los decorados y las tramoyas del cine de Bollywood son de nuevo un ejercicio de ironía que se regodea en la puerilidad de un producto que se considera *kitsch*³³.

En obras como ésta, la recuperación de un repertorio musical e iconográfico considerado exótico y pintoresco va ligada directamente a la demarcación de ese «otro» indio como habitante de un contexto económico pobre y precario, y por lo tanto es manifiesta su intención de aprehenderlo a través de una

[31] Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires, Taurus, 1989).

[32] Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durkham, Duke University Press, 1991).

[33] Otro ejemplo pertinente lo podemos encontrar en el anteriormente mencionado caso del anuncio de Peugeot (2006), que resulta casi obsceno por el modo en que se ironiza sobre la pobreza del contexto cultural al que se hace referencia. A primera vista, la introducción de atractivos elementos musicales e iconográficos en el contexto occidental que el éxito de este anuncio conlleva puede considerarse positivo, pero si nos detenemos a analizar el discurso que acompaña a este rescate de una tradición iconográfica y musical foránea y exótica, podríamos decir que actúa precisamente en detrimento de dicha cultura. En el anuncio, mientras suena la canción *Husan* (2003) de Bhangra Nights, se nos muestra a un joven indio que a través de cómicos métodos «*tuning*», como estrellar su coche o sentar encima de él a un elefante, trata de transformar la carrocería de su anticuado automóvil en la de un Peugeot 206, con desastrosos resultados. El anuncio le transmite claramente al occidental la idea de que él, habitante de eso que hasta ahora veníamos llamando «Primer Mundo», no tiene por qué recurrir a esas técnicas precarias y «cutres», sino que puede comprarse directamente el Peugeot 206, a diferencia del indio pobre. La alianza conceptual que se produce en esta pieza publicitaria entre la India y la pobreza es alarmante, más aún si tenemos en cuenta que no tiene un propósito crítico: se hace a través del ejercicio de distanciamiento conformista e irónico de quien se sabe exento de esa problemática económica que es ridiculizada a través de la parodia.

mirada occidental que se desmarca, precisamente gracias a ese ejercicio pinto-resquista, de la posición económica, social y cultural de los sujetos a los que se demarca como subalternos mediante de la cita irónica. Por lo tanto, podíamos aventurar que la recepción occidental del cine de la India presenta una visión ideal y pinto-resquista del mismo, quizás como respuesta a una mirada aún «colonial» y orientalista.

Según Edward Said, una mirada orientalista, aunque tal sea su pretensión aparente, no busca contribuir al entendimiento y progreso de los pueblos que son objeto de su observación, dado que el orientalista, tradicionalmente, construye su discurso colonizador partiendo de una visión puramente subjetiva, embebida de prejuicios. ¿Es pues la mirada de los creadores de estos productos miméticos del cine de Bollywood una mirada orientalista, prejuiciosa? El orientalismo es para Said, en última instancia, una visión política que acentúa «la diferencia entre lo familiar (Occidente, “nosotros”) y lo extraño (Oriente, el Este, “ellos”)»³⁴, por lo que si admitimos que dichas producciones presentan a la cultura de la India como un elemento extraño, en contraste con una realidad familiar normalizada que está presente de forma elíptica, y que consigue ser reafirmada, podríamos aplicarles tal apelativo.

Para Said, una mirada orientalista es aquella que observa al oriental «como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículo), que se corrige (como en una escuela o una prisión) y que se ilustra (como en un manual de zoología). En cada uno de estos casos, el oriental es *contenido y representado* por las estructuras dominantes»³⁵. Desde luego, sí que podríamos llegar a apreciar que las estructuras de dominación occidental tratan de contener discursivamente los productos de Bollywood, y no parece que el proceso de mimesis Bollywood-Hollywood sea simétrico: esta ecuación no es por completo reversible, y es que en estos procesos miméticos es preciso tener en cuenta que a la hora de relacionarse con otra cultura, el occidental, dado que hasta ahora la suya era la cultura más fuerte, ha ostentado la prerrogativa de «penetrar, abarcar, dar forma y significado al gran misterio asiático»³⁶, mientras que el otro oriental, en este caso el otro bollywoodiense, solo puede llevar a cabo una *imitatio* que, al no ser legitimada culturalmente, no parece haber gozado durante mucho tiempo de la capacidad de redefinir aquello que imitaba.

Es más, la capacidad de redefinición y contención del occidental sobre Bollywood llega a tales extremos que consigue alterar esa realidad cultural hasta deformarla en una visión ideal gracias al gesto de acotarla en una parcela que no se corresponde con su realidad. Al menos en el ejemplo de *Carmensita*, la representación de Bollywood no se corresponde con su situación actual, salvo quizás en la variante de modestas producciones de serie B o Z, sino que, con tal de ridiculizar el objeto representado, sus autores son capaces de retrotraerse varias décadas atrás hasta encontrar aquellas producciones menos pulidas, las que pueden resultar más grotescas ante la mirada occidental.

De esta manera, lo que se consigue es una reconstrucción totalmente impropia, sesgada y ofensiva de una cinematografía periférica, lo cual nos per-

[34] Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona, Debolsillo, 2004), p. 73.

[35] Edward Said, *Orientalismo*, p. 69.

[36] Edward Said, *Orientalismo*, p. 73.

mitiría calificar estos productos como legados de una mirada orientalista, que antepone siempre sus prejuicios ideales sobre el otro a la captación objetiva del objeto observado. Occidente no tiene a Bollywood como interlocutor, sino que expropia y deforma su discurso a través de un monólogo.

Así pues, de ser correcta nuestra primera interpretación, estas producciones podrían ubicarse dentro de ese «orientalismo postmoderno» del que habla Said: un nuevo orientalismo desarrollado en el contexto de la globalización y el «neocolonialismo transnacional».

Como corolario a este apartado, podríamos decir que el ejercicio de ironía que llevan a cabo este tipo de obras debería llevarnos a acusarlas de impedir un verdadero diálogo intercultural, pues en lugar de subvertir los cánones occidentales, puede llegar incluso a afianzar su legitimidad y prestigio, al marcar como poco valioso un tipo de producciones foráneas que, según se deduce, solo pueden ser aprehendidas por parte del occidental a través del juego y la impostura. Se vendría a confirmar así el pesimista diagnóstico de Gayatri Spivak, que determinaba el borramiento sistemático de la voz del sujeto subalterno en el texto imperialista³⁷. Desde luego, al menos en el caso de *Carmensita*, la obra no contribuyó a producir un acercamiento inmediato entre las culturas occidental y oriental, ya que fue recibido por parte de algunos sectores del hinduismo como un verdadero insulto. Algunos hinduistas radicales descargaron su ira contra Natalie Portman (quizás por ser el personaje de mayor repercusión global), a quien instaron a retractarse de esa burla sobre la cultura y la religión de la India que tan gravemente les había ofendido.

4. Hipótesis B.

Dislocaciones categóricas, diálogos transnacionales

A pesar de todo, hay algo innegable, y es que estas producciones no solo consiguen acercar al espectador occidental a relatos pertenecientes a una tradición ajena que de otra forma probablemente hubiera seguido siendo desconocida para ese espectador; no solo lo pone en contacto, a través de su juego de citas, con películas o series totalmente nuevas para él, sino que lo fuerzan a enfrentarse a un cine poco extendido en Occidente como es el cine bollywoodiense. Es más, aunque llegásemos a considerar estas piezas como un ejercicio de apropiación postmoderna que da lugar al pastiche, no podemos olvidarnos de que ese pastiche³⁸, al contaminar la cultura occidental con elementos foráneos, consigue enriquecerla y, acaso, lograr que dialogue con ellos. La duda que se nos plantea, y que no somos capaces de desentrañar, es si el carácter postmoderno de estas producciones imposibilita una conversación enriquecedora entre el panorama audiovisual del Este y el Oeste.

Una segunda hipótesis menos crítica sobre este tema podría indicar que la tensión entre los diversos estratos geopolíticos que se superponen en las obras

[37] Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?» en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (comps.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988).

[38] El pastiche, la proliferación de estilos heterogéneos que se superponen, es según Jameson inherente a la postmodernidad, en tanto que viene provocado directamente por la desaparición del sujeto individual, cuya consecuencia formal es la disipación del estilo personal.

y la migración de fórmulas estéticas que dislocan su nacionalidad nos brindan la posibilidad de definir las como un producto transnacional, y por tanto con una presumible vocación dialógica. Su transnacionalidad viene dada por ser obras que se ubican en un panorama cinematográfico que cuesta definir en términos nacionales, pues combina elementos de diversas categorías geopolíticas, siendo realmente problemática la tarea de asignarles a estos productos una identidad nacional fija. Por lo tanto, estos productos pueden ser leídos en clave transnacional, como proyectos artísticos que consiguen permear la barrera de lo «nacional» y eludir hasta cierto punto los modelos representacionales del *mainstream* audiovisual, erigiendo su discurso en el espacio liminar entre lo local y lo global, adquiriendo las virtudes que atribuimos a un producto transnacional, la principal de las cuales es la de provocar una dislocación de las categorías normativas con las que operamos, bloqueando las taxonomías que constriñen nuestras identidades culturales.

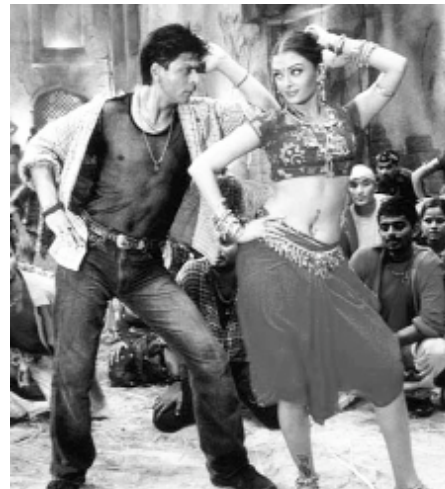
Sin embargo, algunas de estas obras serían un ejemplo de ese transnacionalismo objetable del que habla Mette Hjort: «No hay nada inherentemente virtuoso acerca del transnacionalismo, y puede haber razones incluso para oponerse a ciertas formas de transnacionalismo»³⁹. En casos como los analizados anteriormente, la objeción que podría presentarse es que sirven para afianzar una situación de asimetría entre un mercado audiovisual periférico y uno hegemónico, puesto que a la vez que visibilizan un cine marginal, lo señalan como falta de valor. Por lo tanto, su transnacionalismo no sería más que una impostura, su hibridación sería superficial, y en lugar de provocar una dislocación categórica y mover al diálogo, redundarían en todo lo contrario, afianzando categorías de exclusión y borrando la voz del interlocutor subalterno en el monólogo del sujeto hegemónico.

Para ser productos con una vocación dialógica transnacional, para ser ejemplos de «transnacionalismo crítico», además de esa internacionalidad de base que les otorgan la diversidad nacional de sus escenarios e intérpretes o las híbridas procedencias de sus cánones estilísticos, a estas producciones que llevan a cabo un proceso imitativo del cine de Bollywood quizás les quedaría pendiente un verdadero ejercicio de deconstrucción de la identidad cultural hegemónica, tomando en serio su ejercicio mimético y dejando a un lado la ironía. De ser así, se perfilaría un horizonte esperanzador que nos conduciría a un mercado cinematográfico descentralizado y desjerarquizado.

5. Conclusiones

A la hora de analizar e ilustrar con estos ejemplos la relación dialógica de Bollywood con otros cines hemos resaltado los cambios discursivos, ideológicos o estéticos gestados en el interior de esta cinematografía; así como el modo en que son recibidos, e imitadas sus particularidades, fuera de su contexto geopolítico de origen, bien sea con un objetivo paródico que provoca una situación de

[39] Mette Hjort, «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», p. 15 [Traducción del autor del texto].



diglosia o con una vocación dialógica transnacional que permite la convivencia igualitaria de cánones cinematográficos de diversas procedencias. Pero en el momento de señalar las causas por las que llegamos a esta situación, en la que el cine de Bollywood adquiere tanta importancia que Hollywood y otros centros de producción comienzan a imitarlo, aún podríamos apuntar una última razón que quizás sea la raíz de esta progresiva notoriedad que ha ido adquiriendo. Además de los factores señalados en el primer epígrafe, como la modernización de sus contenidos, señalábamos brevemente como una de las razones posibles por las que se la ha prestado últimamente tanta atención a esta cinematografía la capacidad que tiene el cine de Bollywood de conservar particularidades y especificidades que lo posicionan como un objeto único. A este respecto, deberíamos remitirnos a factores, no ya cualitativos, como hacemos cuando resaltamos su mayor o menor modernización y depuración, sino cuantitativos, señalando no solo el número de películas que se ruedan al año (la India es el país que más películas produce anualmente), sino la cantidad porcentual que ocupan en las pantallas nacionales.

El mercado cinematográfico de la India puede vanagloriarse de ser una excepción que escapa a esa «ley del 80%» que se cumple en las salas de casi todo el mundo, y la cartelera de la India, donde el cine americano no consigue desplazar a la producción nacional, supone un tope, una resistencia, al avance aparentemente imparable del imperialismo del cine estadounidense que denunciase Toby Miller⁴⁰. Quizás por esa razón Hollywood y otros centros de producción comienzan a tener en cuenta a este gigante audiovisual asiático que, a pesar de su depuración, mantiene un punto de impermeabilidad ante las consignas estéticas foráneas, por lo que sus propios paradigmas estilísticos, que mantienen siempre un núcleo imperturbable, empiezan a trascender unas fronteras geopolíticas hasta ahora delimitadas con nitidez, empapando con su riqueza, sus peculiaridades y su idiosincrasia a cinematografías muy dispares.

Aishwarya Rai y Shah Rukh Khan, dos de los actores más comerciales de Bollywood, en la película *Shakthi: The Power* (Krishna Vamsi, 2002).

[40] Toby Miller, Govil Nitin, John McMurria y Richard Maxwell, *El Nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing* (Barcelona, Paidós, 2001).

Resulta curioso comprobar, por ejemplo, cómo algunas de las *girls bands* más notorias de Corea del Sur, como 2NE1, incorporan en sus videoclips (*Fire [Space]*, 2009; *I Am the Best*, 2011) sonidos, coreografías y vestuarios que evocan los del cine de Bollywood, aunque solo sea de forma puntual y como un guiño, quizás pintoresquista, a esta tradición.

Debemos tener en cuenta esa capacidad «irradiadora» del cine de la India, que lo sitúa como un epicentro de distribución alternativo, con una marcada autonomía respecto al modelo estadounidense, advirtiéndonos de la posibilidad de una relación entre cines periféricos que no esté mediatizada necesariamente por Hollywood y haciendo posible que las categorías geopolíticas con las que contemplábamos hasta ahora el panorama cinematográfico mundial sufran un proceso de deconstrucción, que apunta a una aparente *desterritorialización* de los cánones hegemónicos.

Por lo tanto, ya no sería adecuado referirnos a una relación unidireccional de Hollywood respecto a la periferia, ni siquiera de un intercambio recíproco entre el centro y los márgenes, sino que dentro de un panorama transnacional como el que se dibuja aquí es posible hablar de relaciones multidireccionales no homogéneas que disipan las otrora rígidas categorías jerárquicas. Por tanto, la dicotomía Hollywood-Periferia a la que venimos recurriendo durante todo el ensayo se muestra hasta cierto punto obsoleta, cuestionada por estos y otros factores, tales como la posibilidad de una convivencia «horizontal» y desjerarquizada de los cines del mundo en la red, que permite que el acceso y la distribución de productos cinematográficos no esté sujeto a férreas categorías nacionales, facilitando el desarrollo emancipador de modelos de cine hasta ahora alternativos o marginales, así como la influencia de sus propuestas en el monólogo que Occidente había venido desarrollando.

Además, el ascenso del cine de Bollywood deja constancia de que entender la globalización como un sinónimo de americanización es cuanto menos reductivo. También la cultura occidental se muestra permeable a las influencias foráneas, dando lugar a un proceso osmótico ciertamente esperanzador. Desde esta perspectiva, Bollywood podría ser visto como una alternativa postcolonial al centro distributivo hollywoodiense, ubicando variaciones «regionales» y tradiciones locales en un contexto global, problematizando, por tanto, los términos «global», «nacional» y «local», como deberíamos concluir siguiendo a Kavoori y Punathambekor. Como dice Daya Kishan Thussu, «hay una esperanza más allá de la moda de la globalización de Bollywood»⁴¹: Bollywood nos brinda la oportunidad de lidiar con la diversidad en la globalización, de fomentar esa «reciprocidad cultural» que proponía Amin Maalouf⁴². Ahora que todos hemos de adoptar, necesariamente, innumerables elementos de las culturas más fuertes, es esencial que podamos transferir elementos de nuestras culturas (personajes, modas, objetos artísticos y cotidianos, músicas, palabras) a otras culturas, incluida la hegemónica. Sería deseable materializar el anhelo cada vez más generalizado de poder llevar a cabo una globalización que no funcione en una

[41] Daya Kishan Thussu, «The Globalization of Bollywood – The Hype and Hope», p. 111 [Traducción del autor del texto].

[42] Amin Maalouf, *Identidades asesinas* (Madrid, Alianza, 1998).

única dirección, con una dinámica ilustrada de emisor/receptor, sino una globalización rizomática, heterogénea y plural.

A pesar de las ambigüedades de algunos productos transnacionales como los que hemos analizado, podríamos aventurar que se está produciendo un cambio en el panorama cinematográfico internacional, invadido cada vez más por productos cuya identidad nacional no puede ser acotada sin dificultad, lo que obliga a redefinir las categorías con las que se operaba hasta el momento. A su vez, la apertura de los cánones narrativos y estéticos del cine occidental gracias al influjo de centros de difusión alternativos como Bollywood, podría repercutir en un enriquecimiento de sus esquemas representacionales, apuntando a un descentramiento de las jerarquías institucionalizadas del cine mundial, hasta ahora dictadas por Hollywood. Por ello, parece importante facilitar la accesibilidad global a cinematografías alternativas. Ello contribuiría, además, a que el occidental tuviera acceso a una imagen del «otro» no filtrada por sus propios prejuicios, una imagen autorrepresentativa, producida por un «otro» que hace oír su propia voz, obteniendo una respuesta afirmativa y optimista a la pregunta que lanzaba Gayatri Spivak, cuando inquiría si en un contexto de herencia colonial el sujeto subalterno puede hablar y elaborar un discurso propio. En este caso, el ejemplo del cine de Bollywood podría ser paradigmático, representando a esa subalternidad cinematográfica que toma la palabra con el objeto de autorrepresentarse: «El cine de la India y su cultura puede emerger como un significativo atenuante de los excesos de la representación de Hollywood sobre el Otro»⁴³.

La influencia de cines periféricos con persistentes particularidades como sucede con el caso de Bollywood puede suponer una recodificación de los valores de Hollywood, una vez que este, ya sea por el agotamiento de sus propios recursos estilísticos, ya sea porque se ve forzado a encarar esas cinematografías emergentes, o porque realice un esfuerzo aperturista sincero, decide dialogar con un cine ignorado en gran medida por la historia de Occidente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte* (Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 2006).
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires, Taurus, 1989).
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004).
- CHAUDHURI, Shohini, *Contemporary World Cinema: Europe, Middle East, East Asia, South Asia* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005).
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos* (Barcelona, Paidós, 2009).
- «(Des)encuentros: viaje a los cines del Sur (Discusión)» (*L'Atalante*, n.º 9, enero 2010), pp. 56-67.
- EZRA, Elisabeth y ROWDEN, Terry (comps.), *Transnational Cinema: The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006).
- GOKULSING, K. Moti y DISSANAYAKE, Wimal, *Indian Popular Cinema* (Wiltshire, Trentham, 2004).

[43] Daya Kishan Thussu, «The Globalization of Bollywood – The Hype and Hope», p.111 [Traducción del autor].

- HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1999).
- HIGBEE, Will y HWEE LIM, Song, «Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies» (*Transnational Cinemas*, volumen 1, n.º 1, 2010), pp. 7-21.
- HJORT, Mette, «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», en Natasha Durovicova y Kathleen Newman (comps.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Nueva York, Routledge, 2010).
- KAVOORI, Anandam y PUNATHAMBEKOR, Aswin, «Introduction: Global Bollywood», en Anandam Kavoori y Aswin Punathambekor (comp.), *Global Bollywood* (Nueva York, NYU Press, 2008).
- MILLER, Toby, NITIN, Govil, McMURRIA, John y MARXWELL, Richard, *El Nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing* (Barcelona, Paidós, 2001).
- MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas* (Madrid, Alianza, 1998).
- OWENS, Craig, «El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo», en Hal Foster (comp.), *La postmodernidad* (Madrid, Akal, 2001).
- PENDAKUR, Manjunath *Indian Popular Cinema. Industry, Ideology and Consciousness* (Cresskill, New Jersey Hampton Press, Inc, 2003).
- SAID, Edward, *Orientalismo* (Barcelona, Debolsillo, 2004).
- SPIVAK, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (comps.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988).
- THUSSU, Daya Kishan, «The Globalization of Bollywood – The Hype and Hope», en Anandam Kavoori y Aswin Punathambekor (comps.), *Global Bollywood* (Nueva York, NYU Press, 2008).
- VIRDI, Jyotika y CREEKMUR, Corey K., «India: Bollywood's Global Coming of Age», en Anne Tereska Ciecko (comp.), *Contemporary Asian Cinema. Popular Culture in a Global Frame* (Nueva York, Berg Publisher, 2006).