

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Entre heroínas y vampiresas: la representación del empoderamiento
de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty
Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTORA

ROMERO WISMANN, ZANNIA IMELDA

ASESOR

CALDERON CHUQUITAYPE, GABRIEL RAUL

Lima, Abril, 2019

Resumen

Esta tesis analiza la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood, a través de tres películas: *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016). El marco teórico recoge conceptos sobre la mujer como género, la India, las mujeres de la India, la cinematografía hindi y sus personajes femeninos, y la realización audiovisual. Metodológicamente, se trabaja con análisis de contenido a las películas y a los personajes femeninos escogidos, análisis crítico del discurso y entrevistas a profundidad. Lo cual nos permite concluir lo siguiente, en estas películas se encuentran aspectos en los personajes femeninos que antes no eran mencionados y que rompen con la narrativa clásica de Bollywood: el uso del capital erótico, géneros audiovisuales que van más allá del romance y el enfrentamiento contra el sistema patriarcal que todavía existe en su sociedad. La estética visual de los personajes femeninos tiene una proyección más occidental, moderna o posmoderna, tanto en el vestuario, maquillaje, así como en los espacios y la atmósfera que se representa. Silk, Rani y Minal comparten los arquetipos clásicos de la heroína y la vampiresa de Bollywood, separados y opuestos inicialmente, para representar y crear una nueva Heroína, empoderada y activa, que lucha por sus propios objetivos.

Abstract

This thesis analyzes the representation of female characters' empowerment in Bollywood in three films: *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) and *Pink* (2016). The theoretical framework includes concepts regarding women such as genre, India, women in India, Hindi cinema and its female characters as well as audiovisual production. The methodology used for the selected films and female characters is content analysis, critical discourse analysis and in-depth interviews which leads to the following conclusion: in these films there are aspects of female characters that are completely new and that break the classic Bollywood narrative: the use of erotic capital, audiovisual genres that go beyond romance, and confrontation against the patriarchal system that still exists in their society. The visual aesthetics of the female characters has a more occidental, modern or postmodern portrayal, not only about costume design or makeup but also in the places and the atmosphere that are represented. Silk, Rani and Minal share the classic archetypes of Bollywood's heroine and vamp, separated and opposed initially, to represent and create a new heroine, empowered and active, who fights for her own objectives.

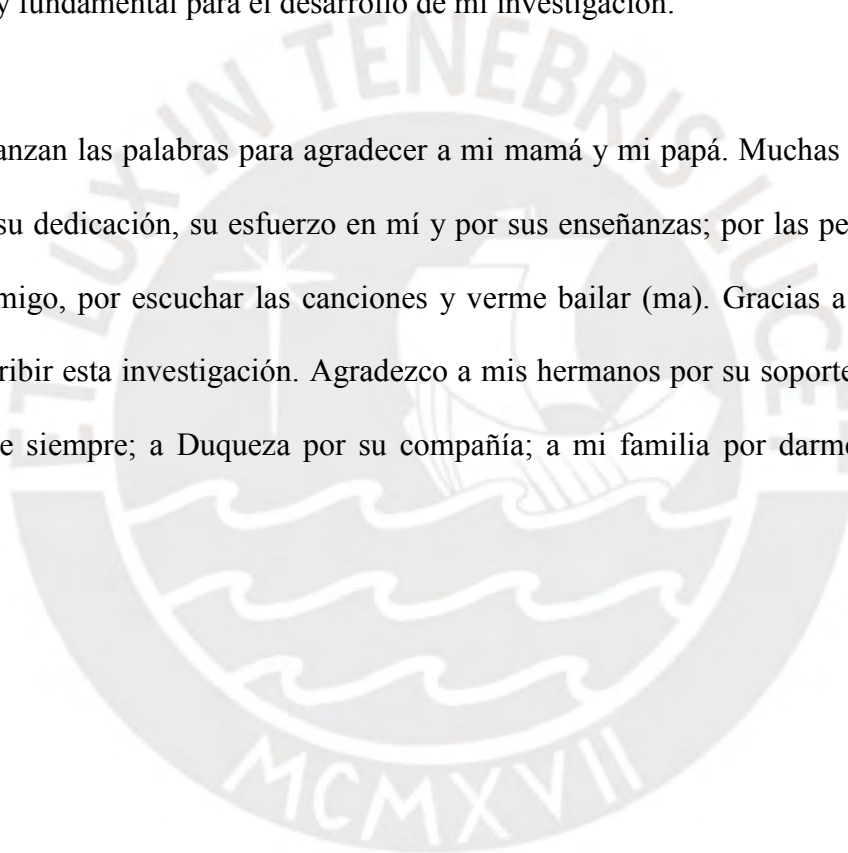
Agradecimientos

Agradezco mucho a mi profesor y asesor, Gabriel Calderón, por ser guía y soporte, por su paciencia, consejos y sugerencias, en el camino de escritura de mi tesis.

A todos los docentes que se han tomado un tiempo para conversar conmigo sobre Bollywood y mi investigación, muchas gracias, en especial a Félix Lossio.

Agradezco mucho a Sandeep Chakravorty, Cónsul General de la India en Nueva York, por su paciencia y explicación sobre la India, las mujeres indias y Bollywood. Su aporte es valioso y fundamental para el desarrollo de mi investigación.

No me alcanzan las palabras para agradecer a mi mamá y mi papá. Muchas gracias por su cariño, su dedicación, su esfuerzo en mí y por sus enseñanzas; por las películas, por verlas conmigo, por escuchar las canciones y verme bailar (ma). Gracias a ustedes he podido escribir esta investigación. Agradezco a mis hermanos por su soporte, paciencia y ayudarme siempre; a Duqueza por su compañía; a mi familia por darme ánimos y apoyarme.



Crecí viendo películas de Bollywood; con ellas bailé, canté, soñé, sentí, reí, lloré, escribí (y lo seguiré haciendo). Este texto es la contribución y el agradecimiento a mis películas favoritas.

Y en especial para Imelda y Javier, a quienes agradezco y amo mucho.

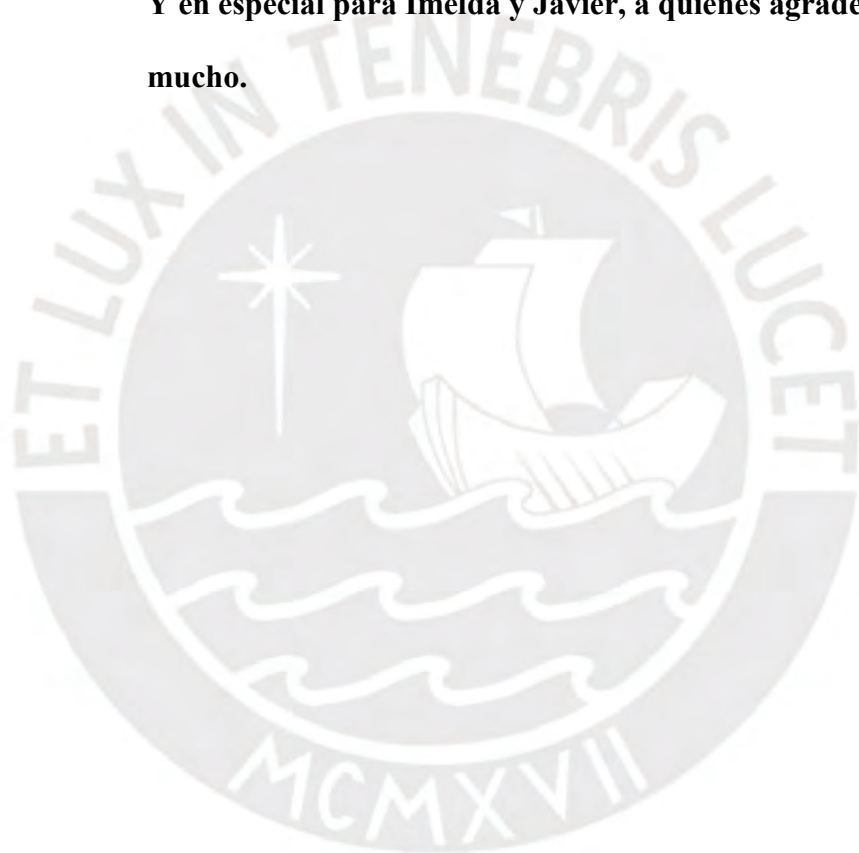


Tabla de contenidos

Introducción	i
Capítulo I: Planteamiento de la Investigación	1
1.1. Delimitación del tema de investigación	4
1.2. Pregunta de investigación	9
1.3. Objetivos de la investigación	10
1.4. Hipótesis	10
1.5. Justificación de la investigación	15
Capítulo II: La Mujer	18
2.1. La mujer como género	18
2.2. El nacimiento de la mujer posmoderna	20
2.3. Problemas de género: el patriarcado, el machismo y el sexismo	22
2.4. El empoderamiento en las mujeres	25
Capítulo III: La India	29
3.1. La sociedad india	31
3.2. Las mujeres en la India	32
3.2.1. ¿Cómo son definidas las mujeres indias?	34
3.2.2. Tipos de discriminación que sufre la mujer india	37
3.2.3. Los movimientos de las mujeres indias por la búsqueda de sus derechos	41

3.2.4. La situación de la mujer en la India	52
Capítulo IV: El cine de la India. Bollywood	60
4.1. El cine de la India	60
4.2. Bollywood: Cinematografía en idioma hindi	62
4.3. Contexto histórico del cine de la India y Bollywood	65
4.3.1. La aparición del cine y sus inicios	66
4.3.2. El sonido y el color en las películas	68
4.3.3. Efectos de la Independencia y la Partición en las películas	69
4.3.4. La Edad de Oro del cine indio (1940-1970)	71
4.3.5. El cine comercial	73
4.3.6. La década de 1990, la liberación económica y los inicios del milenio	74
4.3.7. Actualidad del cine	79
4.3.8. Las películas <i>content-driven</i>	82
4.4. Características principales en Bollywood	84
4.4.1. La narrativa en las películas de Bollywood	84
4.4.2. Las películas Masala	87
4.4.3. El proceso de indianización de las películas	89
4.4.4. Las emociones en las películas	90
4.4.5. El aspecto tradicional y cultural en sus historias	93

4.4.6. El aspecto visual de las películas	99
4.4.7. El aspecto musical de las películas	101
4.4.8. El <i>item number</i>	106
4.4.9. Una industria “compartida” entre mujeres y hombres	111
4.5. Influencias en Bollywood	118
4.6. La globalización en Bollywood	122
Capítulo V: La representación de lo femenino en Bollywood	125
5.1. La representación de lo femenino en el cine	125
5.2. La teoría filmica feminista	126
5.2.1. Laura Mulvey: la mujer como objeto para ser mirado	127
5.2.2. La mujer como el personaje inmóvil	128
5.2.3. La mujer dentro del espacio social y cultural	129
5.2.4. Entendiendo los estudios filmicos feministas	130
5.3. Sobre las directoras y guionistas mujeres	131
5.4. Los personajes femeninos: las heroínas versus las vampiresas	132
5.5. Los personajes femeninos en Bollywood	133
5.6. La evolución de los personajes femeninos en Bollywood	135
5.6.1. Las décadas entre 1920-1950	136
5.6.2. Las décadas entre 1950-1980	137

5.6.3. La década de 1990 hasta mediados del 2000	140
5.6.4. Mediados del 2000 hacia la actualidad	143
5.7. Clasificación de los personajes femeninos en Bollywood	146
5.7.1. La heroína clásica y sus variantes	147
5.7.1.1. La hija, la amada, la esposa y la nuera	150
5.7.1.2. La madre y/o suegra	150
5.7.2. La vampiresa clásica y sus variantes	152
5.7.2.1. La cortesana	153
5.7.3. La viuda	154
5.7.4. La Heroína	155
Capítulo VI: Teoría base del autor o del realizador audiovisual	156
6.1. Nivel Narrativo	156
6.1.1. El melodrama	156
6.1.2. El guion	161
6.1.2.1. ¿Cómo se escribe la historia?	162
6.1.2.2. Los diálogos	163
6.1.2.3. Los personajes	164
6.2. Estética Visual	166
6.2.1. El color	166

6.2.2. Dirección de Fotografía	168
6.2.2.1. Los elementos de la composición	169
6.2.2.2. Los movimientos	172
6.3. Dirección de Arte	174
6.3.1. El vestuario	175
6.4. La <i>performance</i> actoral	176
Capítulo VII: Marco Metodológico	178
7.1. Tipo de investigación	178
7.2. Método de investigación	179
7.3. Unidad de análisis	179
7.4. Unidades de observación	180
7.4.1. Ficha técnica: <i>The Dirty Picture</i>	180
7.4.1.1. Sinopsis	181
7.4.1.2. Escenas escogidas	182
7.4.2. Ficha técnica: <i>Queen</i>	183
7.4.2.1. Sinopsis	184
7.4.2.2. Escenas escogidas	184
7.4.3. Ficha técnica: <i>Pink</i>	186
7.4.3.1. Sinopsis	186

7.4.3.2. Escenas escogidas	187
7.5. Variables e instrumentos de recolección de datos	188
7.5.1. Selección de variables	188
7.5.2. Instrumentos de recolección de datos	195
7.5.2.1. Análisis del contenido	195
7.5.2.2. Análisis crítico del discurso	195
7.5.2.3. Entrevistas a profundidad	196
Capítulo VIII: Análisis de las películas. El camino de las heroínas	198
8.1. Análisis de contenido: <i>The Dirty Picture</i> (2011)	198
8.1.1. ¿Una vampiresa es la protagonista de la historia?	198
8.1.2. Silk (Reshma) responde al héroe de la “película”: no se queda callada	201
8.1.3. La entrega de premios	204
8.1.4. De Silk a Reshma	207
8.1.5. Silk se suicida	212
8.2. Análisis de contenido: <i>Queen</i> (2014)	217
8.2.1. Vijay cancela el matrimonio con Rani	217
8.2.2. Rani baila en una discoteca en París	221
8.2.3. Rani quiere trabajar	224
8.2.4. Rani conduce un auto en Ámsterdam	228

8.2.5. Rani regresa a la India y va a visitar a su exnovio	231
8.3. Análisis de contenido: <i>Pink</i> (2016)	235
8.3.1. Minal responde a los atacantes	235
8.3.2. Minal trata de denunciar a sus acosadores	239
8.3.3. Minal cuenta lo que realmente pasó esa noche	242
8.3.4. Rajveer: la clasificación de las mujeres	251
8.3.5. “No” es “No”	256
8.4. Apreciación crítica de las películas	259
8.4.1. <i>The Dirty Picture</i> : la historia de Silk	260
8.4.1.1. Una nueva heroína: Silk a través de Vidya Balan	261
8.4.2. <i>Queen</i> : el viaje de autodescubrimiento de Rani	266
8.4.2.1. <i>Queen</i> es “rani” en hindi, “reina” en español y es la heroína de esta película	268
8.4.3. <i>Pink</i> : un thriller social que retrata la violencia contra tres mujeres indias	273
8.4.3.1. La importancia de las mujeres indias en el cine hindi	277
8.4.3.2. ¿Cómo es el personaje femenino?	281

Capítulo IX: Conclusiones, reflexiones y recomendaciones	284
9.1. Aspectos en la evolución narrativa de la cinematografía hindi con relación al tema de la mujer	284
9.2. Referencias conceptuales en la realización de los personajes femeninos en <i>The Dirty Picture</i> , <i>Queen</i> y <i>Pink</i>	285
9.3. El carácter narrativo en la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en <i>The Dirty Picture</i> , <i>Queen</i> y <i>Pink</i>	289
9.4. El aspecto estético visual en la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en <i>The Dirty Picture</i> , <i>Queen</i> y <i>Pink</i>	293
9.5. Conclusión general: La representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de <i>The Dirty Picture</i> (2011), <i>Queen</i> (2014) y <i>Pink</i> (2016)	295
9.6. Reflexiones y recomendaciones	297
Referencias bibliográficas	298

Introducción

El cine describe, idealiza y enseña realidades, construye personas y crea situaciones. Luego, con las críticas, aparecen temas de debate y posibles respuestas para entender las imágenes, los sonidos, los diálogos, las historias y los personajes. Se trata de un proceso de creación y, luego, de descubrimiento. En esta investigación, nos centraremos en cómo este proceso ocurre en Bollywood, el cine de la India en idioma hindi.

¿Cómo son las películas de Bollywood? Una primera respuesta es que sus historias se basan en la tradición, el valor de la familia y la moralidad india. Estas películas pueden relatar muchos géneros, pero destaca el melodrama, género en el que el bien triunfa sobre el mal. Se narran historias de amor que parecen imposibles: el padre no acepta la relación de los enamorados, hay un triángulo amoroso o interviene un villano. No sería una película de Bollywood si no cuenta con música y baile coreográfico, donde no solo destaca la heroína, sino también las bailarinas o cortesanas. Aunque muchos de estos aspectos ya no se toman en cuenta necesariamente en las últimas películas de la década, la mujer sigue siendo representada en la pantalla.

Se conoce que, dentro del cine clásico de la India, el ente patriarcal domina al femenino, quien ha sido relegado al papel de apoyo u objeto. El estatus de la mujer en la ficción se definía a partir de su función heterosexual, es decir, ser una buena madre, esposa o novia; mientras tanto, el hombre llegaba a ser el héroe que resolvía el conflicto. Era quizá un reflejo de lo que sucedía en la realidad. Sin embargo, estas ideas están cambiando recientemente, porque “los vientos de la globalización están tocando cada parte del país, economía, la sociedad, valores, cine, películas, música, negocios, comercio, ropa, indumentaria, manera de vestirse, manera de hablar, comida”, comenta

Sandeep Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016¹). En ese sentido, también se pueden observar desarrollo en la vida y los roles de las mujeres.

Entonces la mujer india es muy tradicional, y todavía sigue siendo tradicional, está cambiando, está tomando agencia. Ahora tiene un rol fuerte, no permite al hombre dominarla, ya no permite. No acepta violencia, no acepta algunas cosas tradicionales. Entonces está cambiando poco a poco (S. Chakravorty, comunicación personal, 16 de noviembre, 2016).

¿Por qué estudiar el cine de la India? La India es la industria cinematográfica más grande a nivel global, aproximadamente tiene una producción de más de 1000 películas anuales en más de 20 lenguajes (Agarwal, 2014, p. 146). De acuerdo al Instituto de Estadística de la UNESCO², la India lidera el primer lugar en producción de películas en el mundo, no solamente en el 2016, sino desde años anteriores. Le sigue Nigeria y Estados Unidos (UNESCO Institute for Statistics, 2019).

Indicador	Año		
	Número total de películas producidas		
País	2005	2010	2016
India	1041	1274	1986
Nigeria	872	1074	*
Estados Unidos	699	792	656

El cine hindi, conocido popularmente como Bollywood, es su referencia cinematográfica en el mundo. Es un cine global que dialoga con diversas experiencias, no solamente indias, debido a la combinación de géneros que presenta su narrativa audiovisual.

¹ Cuando se realizó la entrevista a Sandeep Chakravorty, él era el embajador de la India en Lima. Actualmente es Cónsul General de la India en Nueva York.

² Recolecta información de fuentes confiables a nivel mundial para proporcionar datos comparables sobre educación, ciencia, cultura y comunicación. *No hay acceso a los datos.

Frente a la temática de los movimientos de mujeres a favor de la igualdad de género, resulta interesante observar cómo Bollywood está logrando un gran avance al representar el empoderamiento femenino en sus películas, que surgen como referencia y reflexión favorable para su sociedad, pese a los problemas que las mujeres indias han afrontado en épocas pasadas y los que todavía siguen afrontando.

Esta investigación busca describir la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood: ¿cómo son?, ¿quiénes son?, ¿cómo se comportan?, ¿qué hacen?, ¿qué modelos se construyen? Estas preguntas se responderán a través del análisis de las películas *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016). Específicamente, se observará su narrativa (historia, guion y personajes) y estética visual (dirección de fotografía y de arte).

Los personajes femeninos han aparecido en la filmografía de Bollywood desde épocas antiguas, de donde han ido adoptando y enriqueciendo su tradicionalidad. Sin embargo, con el paso del tiempo, ingresan a la modernidad y posmodernidad, y exploran nuevos estilos, cambian o se transforman. Con ello, también se observa que sus historias y estilos vuelven a la tradicionalidad, a su pueblo, su cultura. En ese viaje, los personajes femeninos alcanzan su empoderamiento.

La tradición existe debido a las costumbres y la cultura de un pueblo. La modernidad evoca lo nuevo y se enfoca a “desarrollar exclusivamente el ser individual; mientras que, tradicionalmente, la identidad estaba en función de la tribu, el grupo o un colectivo, en la modernidad, la identidad estaba en función de crear una individualidad particularizada” (Kellner, 2011, p. 249). Se observa que, en los últimos tiempos, los personajes femeninos de Bollywood todavía conservan, en sus historias y acciones, aspectos tradicionales, así como también que exploran otros nuevos. Entonces, podría decirse que se sitúan en la época posmoderna, aunque todavía no exista una definición

exacta del término. Kellner expone que “precisamente [de] la coexistencia de estilos, esta mezcla de formas culturales tradicionales, modernas y posmodernas, como ‘posmodernas’” (p. 2011, p. 275). Sin embargo, es posible establecer fácilmente que las historias de las películas hindi se sitúan en una época actual³.



³ Distinguimos aquí dos usos de la palabra “época”. Cuando nos referimos a la época posmoderna, debemos tener en cuenta que “[l]os términos «moderno» y «posmoderno» se usan para cubrir una ingente diversidad de artefactos culturales, fenómenos sociales y discursos teóricos, y el concepto de posmoderno exige un escrutinio, una claridad y una crítica constantes” (Kellner, 2011, p. 55).

Capítulo I: Planteamiento de la Investigación

Esta investigación busca el análisis de la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en las películas de Bollywood, el cine de la India en idioma hindi, a través de las películas *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016), a partir de su narrativa (historia, guion y personajes) y estética visual (dirección de fotografía y de arte).

Los temas de la inclusión y la representación de la mujer, tanto dentro de la nación como en los medios de comunicación, han sido estudiados en sociedades tradicionales como la India, así como en otros países. El cine, de una u otra forma, contribuye como discurso audiovisual a una serie de causas sociales, debido a que con sus representaciones puede promover o influenciar situaciones en la vida de las personas. Una de sus características relevantes es el carácter feminista⁴ que ha logrado desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, que se ha venido afianzando no solo en Occidente sino también en otras tradiciones cinematográficas.

El tratamiento de lo femenino a través del cine tiene que ver fundamentalmente con cómo se construye la figura heroica o la dimensión protagónica de la mujer, que ha ido adquiriendo los matices de algunos elementos y categorías que han aportado en su representación. Muchas veces las películas han sido criticadas por presentar a las mujeres solo como acompañantes pasivas, individuos decorativos o sujetos-objeto del personaje masculino, a quien se le representaba como el principal dueño y actante principal de la

⁴ De Almeida detalla:

El objetivo del feminismo en ese entonces (y aún hoy) era explorar las estructuras de poder y los mecanismos subyacentes a la sociedad patriarcal para generar cambios en la sociedad y en las formas de relacionarse mujeres y hombres. En este sentido, centraron su interés en todos los productos culturales, partiendo de que en todo modelo de representación queda plasmado el proceso social que transforma la diferencia sexual del hombre y la mujer en desigualdad cultural. Esto hizo que se centrara en el cine como medio cultural masivo por excelencia, capaz de transmitir ideas y representaciones que perpetúan un modelo de representación sexo-género y de mujer enmarcado en la ideología patriarcal. (2012, p. 11)

historia de la película. Se enfatiza que las mujeres han sido cosificadas y estereotipadas de una forma limitada y negativa.

Analizando la cinematografía hindi en sus primeros años, notamos que las mujeres indias han sido representadas como personajes conservadores, pasivos y tradicionales, y han llegado a ser también entes subordinados frente a los personajes masculinos. Sin embargo, también interesa conocer cómo son representadas ahora.

Lalit (2002, p. 287) comenta que, en las películas de Bollywood, las hijas, las hermanas, las amantes⁵, las esposas y las madres son puras y buenas. Ese es el prototipo de la mujer heroína, quien se caracteriza por ser un personaje tradicional y pasivo en comparación con el hombre protagonista, que es activo. Por otro lado, las que no cumplen con las características mencionadas anteriormente reciben la denominación de vampiresas. Ellas no obedecen ni a su familia ni a su marido, no son el ideal de esposa ni de madre. A este grupo pertenecen las prostitutas y cortesanías; también se podría incluir a aquellas con pensamiento y vida occidental. Ellas son retratadas como antagonistas de la historia, si es que cumplen algún papel fundamental, porque a veces solamente son vistas como objeto.

Las representaciones de los personajes femeninos en Bollywood responden a una serie de cambios en cómo las mujeres indias han sido y son tratadas en su sociedad. La inferioridad e inactividad que se observan en los personajes femeninos se basan en los comportamientos y los roles que la mujer debía cumplir, de acuerdo a la mitología india. Si bien, los movimientos de las mujeres indias por lograr su empoderamiento y equidad

⁵ La RAE define ‘amante’ a “cada una de las dos personas que se aman”, y esa es la acepción que empleamos aquí. Se utiliza el término ‘amante’ (y no ‘enamorada’ o ‘novia’, aunque se refiere a lo mismo) porque el personaje supone una relación de amor, que en el futuro podría terminar en matrimonio, y aunque no suceda la posibilidad está señalada en la película. También se ha optado por esta palabra porque los textos citados, en ocasiones, se refieren a la mujer que es interés amoroso del protagonista como “*the beloved*”.

de género datan desde la época colonial; actualmente, en la India todavía predomina el patriarcado, la inequidad y la violencia de género. Pero también, existe un trabajo continuo de políticas públicas y programas a favor de las mujeres, y el país desarrolla una apertura a Occidente, a través de procesos socioculturales, políticos, económicos, entre otros. Es así que las mujeres son más conscientes de sus derechos y oportunidades y alcanzan cada día su empoderamiento. En este contexto, Bollywood está construyendo personajes femeninos heroicos en términos positivos, que retratan y reflexionan sobre la realidad social de las mujeres indias, sus pesares, oportunidades y logros. Es interesante conocer cómo la narrativa de este cine aborda estas representaciones de género que influye tanto en su país como en el exterior.

Uno de los aspectos relevantes que se discuten en esta investigación es el empoderamiento que los personajes femeninos representan con sus acciones, situaciones y relaciones; así como, la utilización del capital erótico. Según Hakim, con el capital erótico, las personas utilizan su cuerpo como un recurso para lograr sus objetivos. Muchos individuos (mujeres, en su mayoría) consiguen desarrollo económico tanto por sus capitales eróticos como por sus habilidades técnicas. El capital erótico está aunado a seis elementos: la belleza física, el atractivo sexual, el don de la atracción, la vitalidad, la inversión personal que otorga estatus y la habilidad sexual (Moreno & Bruquetas, 2016). Entonces, cabe preguntarse a qué categoría pertenecen los personajes femeninos que logran su empoderamiento o hacen uso de su capital erótico.

1.1. Delimitación del tema de investigación

El análisis en esta investigación se centrará en la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood, a través de tres películas: *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016). Se toma como referencia a la década del 2010, espacio de tiempo donde suceden los mayores cambios en cuanto a la narrativa y estética visual de los personajes femeninos en Bollywood. Las historias y los personajes dejan sus características tradicionales para acercarse a modelos de Occidente, exponiendo el avance de los procesos socioculturales, políticos, globales y económicos del país.

Antes de que una película llegue a las salas de cine en la India, pasa por una serie de procesos de promoción y crítica. Las promociones ocurren a través de los medios masivos como la televisión, la radio, el Internet (especialmente YouTube y redes sociales), con la participación del equipo artístico; la difusión ocurre también en instituciones y en muchas ciudades. Es necesario aclarar que el lanzamiento de su música o banda sonora sucede antes y también genera valoración en la crítica y en su audiencia. Esto funciona como promoción para el filme completo; si a la audiencia le gustan la música y las coreografías, es posible que se piense que la película completa también será un éxito⁶.

Para poder estudiar a los personajes femeninos, se escogerán tres películas de gran relevancia del periodo de tiempo, tomando en cuenta los siguientes criterios:

- taquilla mercantil (tiempo en cartelera y asistencia masiva),
- crítica especializada,
- premios o reconocimientos, y
- proximidad temática al objeto de estudio.

⁶ En el futuro, sería interesante poder estudiar la música de Bollywood, porque también tiene un proceso muy parecido a las películas, tanto en su taquilla, audiencia, estilo, género, influencia, etcétera.

Las películas escogidas se jerarquizan a través de la crítica filmica india y por el reporte de taquilla. Los críticos de cine califican las películas a través del número de estrellas (de uno a cinco); se califican la cuestión narrativa y estética audiovisual, que pueden ser referencias para ver la película, así como para la premiación. La web Box Office India⁷ define el logro alcanzado de la taquilla de los filmes con los calificativos *All Time Blockbuster* (éxito en la taquilla de todos los tiempos), *Blockbuster* (éxito en la taquilla), *Super Hit* (súper éxito), *Hit* (éxito), *Above Average* (por encima del promedio), *Average* (promedio) y *Flop* (fracaso).

En el cine popular hindi, una película con 5 estrellas podría referir a un *All Time Blockbuster*, que ha generado una de las mejores (o la mejor) taquilla en su país, incluyendo el exterior, y también puede tener una excelente narrativa audiovisual. Por el contrario, 2 estrellas se referirán a un *Flop* (fracaso) de película, que no generó taquilla, y podría tratarse de que algunos atributos suyos (la historia, el guion, el tratamiento estético, la música, entre otros) no sean buenos. Sin embargo, la taquilla no siempre refleja la calidad narrativa audiovisual de la película, que puede ser mala pero que, de acuerdo a algunos aspectos, genera audiencia, ya sea por los protagonistas, el género, las promociones, etcétera.

A continuación, pasaremos a ver cómo se insertan en este contexto las películas que analizaremos en este estudio.

— En el 2011, se estrena una historia distinta al común que iba presentando Bollywood. Se trata de *The Dirty Picture* (*La película obscena*), dirigida por Milan Luthria. Es un drama biográfico inspirado en la vida de Silk Smitha, la actriz erótica del sur de la India, así como también en otras actrices de carácter erótico de los años ochenta. En la India, fue considerada un *Super Hit* (Box Office

⁷ Sitio web que es fuente respetada para describir la taquilla de la industria del cine hindi. Página web: boxofficeindia.com

India, 2011). Es reconocida por ser una película centrada en la mujer. Ganó muchos premios⁸, incluyendo el de mejor actriz para Vidya Balan en los *Filmfare Awards*⁹ y *National Film Awards*¹⁰.

- En el 2014, se estrena *Queen (Reina)*, dirigida por Vikas Bahl. También es una película centrada en la mujer; incluso podría ser una película de autor por su tratamiento narrativo. La heroína, Rani (“reina” en español), es una chica Punjabi que viaja en su luna de miel a París y a Ámsterdam sola, luego de que su prometido cancele su boda un día antes. En la India es considerada un *Hit* (Box Office India, 2014). Ganó muchos premios principales, incluyendo el de mejor actriz para Kangana Ranaut en los *Filmfare Awards* y *National Film Awards*.
- Dos años más tarde, en el 2016, se estrena un *thriller*-drama social indio sobre las mujeres. Esta vez se trata de *Pink (Rosa o Rosado)*, dirigida por Aniruddha Roy Chowdhury. Se cuenta la historia de tres chicas de Delhi que son acosadas por cuatro chicos por no ser mujeres de “buena familia”. Minal Arora, la protagonista, es juzgada por intento de asesinato y extorsión a su atacante. Deepak Sehgal es su abogado, quien, además de defenderla, expondrá la “moral” que tiene la sociedad india sobre las mujeres. En la India es considerada un *Hit* (Box Office India, 2016). Ganó muchos premios y nominaciones, en las que destacan Amitabh Bachchan como mejor actor y Kirti Kulhari como mejor actriz de soporte.

⁸ En adelante se mencionan los premios y nominaciones a las actrices, pero la película puede haber logrado premios principales como mejor película, director, actor, guion, etcétera.

⁹ La premiación *Filmfare Awards* es como el Óscar en la India, específicamente en Bollywood. Las cinematografías provenientes de otros lugares tienen la misma premiación con los *Filmfare Awards South*, pero se especifica el idioma.

¹⁰ Los *National Film Awards* son los premios o reconocimientos a la *performance* cinematográfica a nivel nacional, y tienen la participación del Gobierno de la India.

Además de ser películas aclamadas, se observa que dos de las protagonistas (Silk y Rani) tienen en común un matrimonio y el viaje que hacen para encontrar su independencia y lograr sus objetivos personales. La tercera protagonista (Minal) ya obtuvo su independencia; lo que quiere es defenderse de las acusaciones que le hace la sociedad tradicional por su forma de ser.

Se toma en cuenta, por el método de estudio, que las películas señaladas pueden seguir el modelo de los tres actos: la escritura clásica del guion con inicio, nudo y desenlace, planteada por Aristóteles, después explicada por Syd Field (2002) y Robert McKee (2002). Sin embargo, más adelante, en el estudio que se hará sobre Bollywood, se explicará que sus películas contienen cuatro actos.

El tratamiento narrativo y estético audiovisual de estas películas se basa en la historia, los diálogos, los personajes, los escenarios y las canciones. Asimismo, estos son creados a partir del contexto cultural que se vive en la India, y adaptados acorde a los guionistas o directores que marcan cada época.

El acercamiento a la occidentalización en la India y la búsqueda del desarrollo del país iniciaron en los años noventa y han dado lugar a muchos cambios y políticas en su nación. De esa forma, también se observa que las brechas en la dicotomía *heroína/vampiresa* han disminuido, y ambos modelos se han combinado para presentar a una mujer nueva en las películas, quien se muestra más empoderada y con intereses propios.

A partir de la clasificación clásica de los personajes femeninos, la *heroína* versus la *vampiresa*, esta investigación analizará y describirá estos perfiles en las películas seleccionadas, en respuesta al contexto que va desarrollando Bollywood. Se estudiarán las historias, los diálogos, los personajes y la música, así como también la *performance*

actoral y musical en las coreografías y, por último, el tratamiento visual, que se complementa con los aspectos ya presentados.

El tratamiento estético visual termina de desarrollar o construir a los personajes femeninos en la pantalla; eso implica la dirección de arte que decide la paleta de colores, el vestuario, el maquillaje y la caracterización, la escenografía y los espacios, junto a la dirección de fotografía que narra la composición de la imagen, la iluminación, los tipos de planos, los movimientos de cámara, los tipos de ángulos, etcétera.

La dirección de arte es un aspecto fundamental y necesario dentro de las películas de Bollywood. Cada elemento que se presenta dentro del encuadre tiene significado para el filme y la representación de personajes femeninos. ¿Cómo es el vestuario de las protagonistas, en su cotidianeidad, en las canciones y sus coreografías, o cuando su estado civil cambia de solteras a casadas? ¿Cómo es su espacio? ¿Es un paisaje autóctono o foráneo? ¿Qué elementos están presentes en el encuadre de la escena? Las respuestas a estas preguntas ayudarán a encontrar el perfil representado del personaje femenino, que aporta con el desarrollo de su empoderamiento.

De este modo, la dirección de fotografía es otro aspecto significativo en esta investigación porque refleja la composición de la imagen y la atmósfera que el director quiere representar y comunicar; asimismo, apoya a la caracterización y ubicación del personaje femenino en la historia. Por lo tanto, esta investigación se enfocará en el elemento básico del film: el plano. Además, se analizará su carácter compositivo a través de sus líneas, formas, masas, movimientos, etcétera.

1.2. Preguntas de investigación

1.2.1. Pregunta de investigación

¿Cómo se representa el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)?

1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Cómo ha sido la evolución narrativa de la cinematografía hindi con relación al tema de la mujer?
- ¿Qué referencias conceptuales manejan los realizadores de Bollywood que permiten construir una propuesta creativa sobre lo femenino en *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)?
- ¿Cómo se manifiestan los aspectos narrativos que permiten construir el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)?
- ¿Cómo se manifiestan los aspectos de la estética visual sobre lo femenino en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)?

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general

Analizar la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).

1.3.2. Objetivos específicos

- Conocer la evolución narrativa de la cinematografía hindi con relación al tema de la mujer.
- Identificar las referencias conceptuales que manejan los realizadores de Bollywood que permiten construir una propuesta creativa sobre lo femenino en *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).
- Analizar y describir los aspectos narrativos que permiten construir el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).
- Analizar y describir los aspectos de la estética visual sobre lo femenino en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).

1.4. Hipótesis

1.4.1. Hipótesis general

Esta investigación parte del supuesto general de que, con el transcurso de los años, y hacia la actualidad, los personajes femeninos evolucionan en niveles narrativos y estético visuales hacia su empoderamiento. El personaje femenino viaja desde la tradición hacia la modernidad, la posmodernidad y adopta también referentes occidentales.

En términos narrativos, las tres protagonistas de *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink* se nutren del híbrido de las tipologías de heroína y vampiresa presente en el Bollywood

clásico, creando un nuevo personaje femenino, activo, autónomo y empoderado, que narra y actúa su propia historia con sus propios objetivos.

En estas películas se encuentran aspectos nuevos que rompen con la narrativa clásica de Bollywood:

1) Silk, heroína en *The Dirty Picture*, utiliza su capital erótico para cumplir sus objetivos, y trata de enfrentarse al sistema patriarcal en el que vive.

2) Rani, heroína de *Queen* (película que pertenece al género audiovisual de la *road movie*), vive un viaje de autodescubrimiento personal en el que deja de ser la típica heroína clásica y se vuelve independiente. Conoce y aprende de lugares y situaciones que podrían ser catalogados como propios de las vampiresas, mientras rompe con barreras machistas.

3) Minal, heroína de *Pink*, lucha contra el sistema patriarcal en el que vive. Es un personaje independiente en el espacio público indio.

Por el lado estético, los personajes femeninos también tienen una proyección más occidental, moderna o posmoderna, tanto en el vestuario y maquillaje, así como en los espacios que ocupan. Se resalta su posición en el encuadre, mientras que la atmósfera y la fotografía que se trabajan son más arriesgadas.

Estos nuevos personajes presentan mayor auge a partir de la década del 2010, años en los que aparecen con fuerza las películas centradas en la mujer.

1.4.2. Hipótesis específicas

— La mujer en el cine indio tiene un carácter imprescindible desde sus inicios, aun cuando la mayoría de los filmes se ha caracterizado por ser de tipología patriarcal. Vemos que “han pasado cien largos años desde que Dadasaheb Pshalke tuvo que conformarse con un hombre para interpretar a la heroína en el primer largometraje indio Raja Harishchandra (1913) y las mujeres en el cine hindi han recorrido un largo camino desde entonces¹¹ (Mistry, 2014, p. 537).

Hacia los inicios del cine indio, las mujeres no actuaban porque era considerado algo degradante para ellas; sin embargo, con el transcurso de los años, han logrado aparecer en las pantallas de cine, no solo como personajes “socialmente aceptados” respecto a su tradición, sino que también, de acuerdo al desarrollo de su sociedad, han podido representar a personajes más autónomos.

En la actualidad, todavía se puede observar que “las mujeres siguen desempeñando el mismo papel de la esposa, la madre, la amante o la vampiresa, pero la presentación ha cambiado mucho” (Mistry, 2014, p. 537; la traducción es mía). Ahora se aprecia que algunas características de las representaciones clásicas femeninas, la *heroína* y la *vampiresa*, han ido mezclándose. Personajes femeninos antes meramente ubicados dentro del espacio doméstico con el papel de ama de casa, acompañante del hombre, ahora están ocupando los espacios de la esfera pública para luchar por sus intereses personales y profesionales, específicamente con películas centradas en la mujer.

— Las referencias conceptuales que manejan los realizadores para la creación de los personajes femeninos en Bollywood se basan en el contexto histórico, social y

¹¹ La traducción es mía. Texto original: “It has been a long hundred years since Dadasaheb Phalke had to settle for a man to play the heroine in India’s first feature film Raja Harishchandra (1913) and women in Hindi cinema have come a long way since then” (Mistry, 2014, p. 537).

cultural que vive la India y en la participación que tienen las mujeres. Ellas son fuente de valores tradicionales. Desde siempre han recibido los conceptos de lo que es ser buena hija, esposa y madre, así como la importancia de mantener una posición pasiva frente a los hombres. En el cine clásico, las mujeres eran representadas dentro del aspecto familiar y moral y como personajes pasivos. Pero durante el cambio de siglo, junto a los cambios que ocurren en el país, así como con los referentes occidentales en el tratamiento narrativo y estético, se fueron desarrollando historias más complejas para ellas, que se alejan del estilo común, tradicional, popular y comercial representado hasta hace unos años. Cabe resaltar la aparición de nuevos directores y actrices. Es así que el empoderamiento de los personajes femeninos ocurre con más fuerza a partir del 2010 con las películas centradas en las mujeres.

- El empoderamiento de los personajes femeninos en el nivel narrativo ocurre a partir de la posición que ocupan las mujeres en la última década. Se deja de lado la tipología clásica que separaba a la heroína de la vampiresa, mezclando a estos dos personajes. Así aparece la nueva heroína, un personaje con objetivos propios e historia. Ahora ella es un personaje activo. Asimismo, los personajes masculinos no son el principal objetivo de las mujeres, tal como sucede en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*. A veces los personajes masculinos solo se mencionan, pero ya no son los héroes. Otro aspecto fundamental son los números musicales, como el famoso *item number*, que incluye a las mujeres protagonistas y que en el cine clásico incluía generalmente a las vampiresas. El aspecto sexual en la narrativa de las películas, antes representado por metáforas o canciones, ahora se muestra un poco más, pero todavía de forma sutil. Se pueden ver besos y relaciones sexuales. Entonces, surgen nuevos tópicos que se exploran en los personajes femeninos,

como sexualidad, independencia, empoderamiento, descubrimiento y enfrentamiento con el sistema patriarcal o sociedad tradicional establecida, tal como se observa en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*. La mujer utiliza su capital erótico y aparecen nuevos géneros; ya no solo es romance, también el personaje femenino es parte de una *road movie* o un *thriller social*, así como puede enfrentarse en el espacio público frente a la realidad patriarcal de su sociedad para defender sus derechos y cumplir sus objetivos.

- Desde mediados de los años 2000, y con más auge durante la última década, hay mayor uso de vestimenta occidental en las películas de la India; solo en ocasiones tradicionales se vuelve al vestuario clásico, que también ya está occidentalizado. Los escenarios donde están presentes los personajes femeninos ahora incluyen también el extranjero. Aunque sus valores indios están presentes, sus historias concluyen en su país de origen. Los espacios que ellas ocupan no son necesariamente los tradicionales; también recorren espacios propios de las vampiresas: bares, fiestas, burdeles, etcétera. De acuerdo a la dirección de fotografía (que incluye la composición de los planos, los movimientos de cámara, la coloración, la atmósfera y la iluminación de las películas), las escenas parten de un estilo clásico a uno más arriesgado en su desarrollo y presentación de la imagen. En esta última década, se observa que el personaje femenino empieza a tomar una mayor participación en toda la película, frente a los demás personajes.

1.5. Justificación de la investigación

La segunda mitad del siglo XX ha sido testigo de las transformaciones revolucionarias dirigidas a la filosofía académica tradicional referente a la liberación femenina (...). El discurso de la teoría del empoderamiento de las mujeres tiene como origen el percepto de la autoconciencia y la opresión percibida de las mujeres en forma de subordinación a los hombres.¹² (Lone & Zargar, 2017, p. 69)

En el presente siglo se tratan de arreglar las desigualdades existentes con el género femenino: el feminismo está mucho más presente y el empoderamiento de las mujeres surge con más fuerza. Ellas son más seguras de sí mismas, luchan por la igualdad de género y el respeto de sus derechos, aunque todavía existen contradicciones. El discurso cinematográfico no es ajeno a estos cambios y trata de representar a la mujer de acuerdo a la realidad existente. Esta representación sigue siendo un riguroso tema de estudio desde hace muchos años: ¿cómo es vista la mujer en el cine?, ¿cómo es definida? o, en otras palabras, ¿cómo se le representa en la pantalla? Resolver estas preguntas supone enfrentarse a la realidad que las mujeres afrontan: desigualdad, exclusión de género, bajo nivel de poder, etcétera; temas tan sensibles en Oriente, Occidente o Latinoamérica.

Es interesante conocer cómo en un país como la India, muy tradicional y patriarcal, su cinematografía representa las problemáticas de género de su sociedad en términos positivos. Se conoce que, en el siglo XXI, la India manifiesta un gran proceso de modernización en el mundo, que implica tecnología, economía y desarrollo de su sociedad. Sin embargo, son notorias las contradicciones dentro de su territorio; es decir,

¹² La traducción es mía. Texto original:

The second half of 20th century has witnessed the revolutionary transformations targeting the traditional academic philosophy pertaining to women's liberations (...). The whole discourse of women empowerment theory originates from the percept of self consciousness and perceived oppression of women in the form of subordination to men. (Lone & Zargar, 2017, p. 69)

distancias entre las ciudades y el campo, y además brechas sociales y culturales entre ricos y pobres (más aun teniendo en cuenta su sociedad de castas y la diversidad religiosa, cultural y lingüística). Dentro de estas diferencias se encuentran las mujeres. Se conoce que el Gobierno indio y varias organizaciones no gubernamentales trabajan en leyes y programas que promueven la equidad de género, la no violencia hacia la mujer y el empoderamiento femenino, pero el panorama todavía no es totalmente favorable. En las algunas partes de la India, mayormente en las áreas rurales, la sociedad todavía considera a las mujeres inferiores, y ellas continúan sufriendo diferentes tipos de violencia desde su nacimiento hasta su muerte. Pero también están otro grupo de mujeres (se podría decir, en su mayoría, de las zonas urbanas) que son más conscientes de su situación y las desigualdades con su género y luchan cada día por lograr su empoderamiento.

Siguiendo esta situación que viven las mujeres indias, resulta interesante poder estudiar su representación en el discurso cinematográfico. Esto implica conocer y entender la serie de cambios ocurridos en su forma de ser y su percepción de sí misma, que desencadenan cambios mayores, como el proceso del empoderamiento femenino. Se entiende que el cine de la India ya no solamente se muestra como reflejo de su sociedad, sino que otorga una nueva forma de entender a la mujer, cómo ella se expresa y cómo es. Estamos hablando de la primera cinematografía a nivel mundial, una industria propiamente dicha, referente para el sector audiovisual en general. Y en esta investigación se escoge a Bollywood por ser el modelo representativo del cine indio con mayor popularidad en el mundo.

Bollywood cuenta con una mezcla de géneros en una sola película, no solo está el romance, la acción, el musical, sino también pueden estar la comedia, el suspenso, entre otros. Bollywood tiene que atender y atraer a una audiencia diversa, de diferentes orígenes lingüísticos y socioculturales, no solo en la India sino también del mundo que la afecta

(Nandy, 1998, citado en Childers, 2002, p. 3; Zafar & Batta, 2017, p. 2). Esta particularidad cinematográfica puede atraer, cautivar y gustar a cualquier espectador en el mundo. El cine hindi es global y Perú no es una burbuja aislada. Las décadas de los setenta y ochenta marcaron un hito en las salas de cine peruano con estas películas (León, 2012, p. 133), las más conocidas fueron “Joker” (*Mera Naam Joker*, 1970), “Madre India” (*Mother India*, 1957) o “Mi Familia Elefante” (*Haathi Mere Saathi*, 1971). Más tarde estas salas desaparecieron. En la actualidad, raramente se estrenan películas hindi en las salas locales. Sin embargo, el fenómeno Bollywood todavía está presente en el país con las nuevas plataformas digitales para ver películas (YouTube, Netflix, páginas web, aplicaciones, etcétera) y en otros espacios (festivales, centros culturales o mercados en donde venden las cintas). Se destaca también el proceso de apropiamiento cultural indio por parte de los peruanos con la creación de escuelas de danzas y puestas de teatro referente a Bollywood y el consumo de productos indios (existen tiendas y ferias).

Finalmente, lo que Bollywood ha logrado es una propuesta de heroína femenina, ya sea un híbrido de heroína o vampiresa, que capitaliza su heroicidad y su erotismo, y logra, se puede decir, un posicionamiento diferente en el mundo patriarcal indio que trasciende, enseña y es consumido de forma masiva. En la actualidad, frente a los problemas de género en el mundo, es el momento de buscar más heroínas que no se victimicen, sino que luchen y capitalicen sus propios atributos femeninos en términos más positivos, en bien de sus intereses. Por eso, es relevante entender y conocer cómo Bollywood lo está haciendo.

Capítulo II: La Mujer

2.1. La mujer como género

Existe una confusión cuando se habla sobre sexo y género, comúnmente, ambos términos son emparejados como lo mismo. ¿Qué es ser mujer y qué es ser hombre? ¿Implica conocer, qué define lo femenino y masculino, respectivamente? ¿Solo existen dos géneros? Esta última pregunta no la desarrollaremos en el texto, pero es un tópico que resultaría interesante explicar más adelante.

De acuerdo a Burggraf, “la masculinidad y la feminidad no estarían determinados fundamentalmente por el sexo, sino por la cultura” (2004, p. 10). Se conoce que el sexo, directamente, tiene relación con el carácter físico y biológico que el ser humano presenta desde su nacimiento, pero la mayoría de personas confunde al sexo con el género. Ambos términos no definen lo mismo, no son dependientes, pero sí interdependientes. Burggraf divide la construcción de género en tres etapas: el primero, el sexo biológico, y los otros dos, el sexo psicológico y sexo social (2004, p. 16).

Lo que se llama mi «propio» género quizá aparece en ocasiones como algo que uno mismo crea o que, efectivamente, le pertenece. Pero los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor (y que impugna radicalmente la propia noción de autoría). (Butler, 2006, pp. 13-14)

Entonces, se concluye que la persona desarrollará su género a través de la relación consigo misma y con los demás. La sociedad participa de la división clásica de dos géneros: masculino y femenino¹³, y configuran parte de los llamados estereotipos de género, que ha conllevado y cargado con la desigualdad entre ambos, como pueden ser la

¹³ Pero existen muchos más, aquellos pertenecientes a la comunidad LGBTQ+ (lesbiana, gay, transexual, bisexual, queer y más).

designación del color en la vestimenta, los tipos de juguetes, las profesiones, por nombrar ejemplos comunes.

En algunas sociedades, esta diferenciación ha causado la discriminación de uno de los géneros; usualmente, se ha realzado lo masculino sobre lo femenino; por ejemplo, a través de los patrones de conducta, los derechos y deberes, los roles y espacios en la sociedad, entre la mujer y el hombre.

En sociedades tradicionales y donde prevalece el patriarcado y sus síntomas, muchas mujeres no tienen las mismas oportunidades laborales, educativas, políticas y sociales frente a los hombres; y existe mayor disparidad cuando se tratan de zonas rurales o sociedades organizadas a través de la casta o tribus.

La maternidad, el romance o la cocina podían ser simples medios a través de los cuales las mujeres eran capaces de demostrar su subjetividad y su poder en el espacio social, fingiendo una subordinación que escondía su capacidad de entender su medio e influir en él. (Saona, 2015, p. 34)

Para algunas sociedades, todavía los espacios privados siguen perteneciendo exclusivamente a las mujeres, pero no lo son los públicos. Es típica y dada como válida la frase que define a la mujer como el sexo débil, mientras el hombre es el que tiene la fuerza, por tanto, es el que obtiene el poder del hacer, el *homo faber*. Sin embargo, en la actualidad, los movimientos de mujeres están más activos a nivel mundial, impulsan la equidad de género, buscan oportunidades y defienden los derechos de las mujeres en todos los sectores públicos y privados, a la vez que promueven el liderazgo de las mismas. Entonces la sociedad es más consciente de la situación de las mujeres y ellas se muestran más empoderadas.

2.2. El nacimiento de la mujer posmoderna

Siguiendo una postura occidental a través de sus procesos socioculturales, Daros (2014) expone que en el siglo XXI está presente la mujer posmoderna. Para esta nueva significación del género femenino, el autor parte del sociólogo Lipovetsky, quien divide el proceso histórico occidental de las mujeres en tres etapas o paradigmas, siendo la última etapa donde expresa la reconfiguración de la definición de mujer como sujeto y la denomina como “la tercera mujer”.

En el primer paradigma ocurrió una separación de géneros: los hombres expresaron un carácter positivo y de superioridad, además participaron en la esfera política y en la guerra. Todo lo contrario sucedió con las mujeres, quienes denotaron un carácter negativo y de inferioridad, y se las ubicó como entes reproductivos y con referencia a la maternidad. En el carácter mítico, se las reconoció como misteriosas y transmisoras de las fuerzas del mal. Por otro lado, fueron entes olvidados y permanecieron en la sombra, no tuvieron una participación relevante en la construcción histórica de los pueblos ni llegaron a ser ensalzadas como sí sucedió con los hombres (Daros, 2014, p. 110).

En el segundo paradigma, a partir del siglo XII, la mujer fue idealizada y reconocida como ente sagrado, que ilumina y engrandece al hombre. Ejemplos característicos fueron la idealización que se hizo de Dante a Beatriz, El Quijote de la Mancha a Dulcinea; igualmente, la Ilustración reconoció a las mujeres por su aporte al arte del buen vivir y a la cortesía. Todavía se las ubicaba en el espacio doméstico y privado, no tuvieron participación en la política, no eran independientes económicamente y eran obedientes a sus esposos. Más tarde, en el siglo XVIII, la mujer logró tener influencia en su esposo, en un sentido romántico: formó parte de los sueños que él tuvo de ella (Daros, 2014, p. 110-111).

Surge la tercera mujer que ha roto al fin el tradicional esquema de subordinación y dependencia. No es ya segunda ni primera (sometida a la esclavitud doméstica) o la simple imagen idealizada por la libidinal histórica de artistas y poetas («hada del hogar», «bello sexo», «meta del hombre», «musa inspiradora», «más elevada oportunidad del hombre»). Tampoco es ya blanco del encarnizamiento despreciativo ni de la adulación grosera. (Daros, 2014, p. 115)

Esta nueva mujer rompe con las características expuestas de los dos paradigmas anteriores. Lipovetsky la denomina como la tercera mujer, posmujer o mujer indeterminada. A partir de mediados del siglo XX en adelante, las mujeres ya no se constituyen para la mirada masculina tampoco es más lo que él quería que ella sea. Ser mujer es una posibilidad abierta e indefinida porque ella tiene el poder de hacer y ser lo que quiere. Deja el espacio privado de su casa, y ahora puede participar de la vida pública, es libre sexualmente, puede sufragar, como también controla su carácter procreativo. Pero no significa que haya igualdad en los sexos ni que la mujer quiera intercambiar sus roles prescritos con los del hombre. Esta mujer es contraria a las acciones de los hombres, es decir el trabajo pesado y la disminución sentimental y comunicativa que ellos manifiestan. Ella no los envidia ni tampoco se siente dominada por su deseo inconsciente de tener el falo, como se explicó en el psicoanálisis. Lo que busca la mujer en esta etapa es poder participar del espacio político y del trabajo como sucedía con los hombres, pero eso no le impide dejar de seguir ocupando sus antiguos roles, ser madre y esposa o joven y seductora. Lo femenino en las mujeres no significa ser un obstáculo en su libertad, sino en su desarrollo (Daros, 2014, p. 111).

Según Lipovetsky, el desarrollo de la autonomía de las mujeres continuará en el futuro, y quizá ya no tenga un carácter colectivo, sino individual y menos activista, como ya sucede en Europa. Será un feminismo que no empieza luchando contra la femineidad

ni se pondrá al hombre como alguien negativo. “Tras el feminismo victimista, ha llegado la hora de un «feminismo del poder»” (2006, citado en Daros, 2014, p. 112-115). Ahora lo que se busca son las nuevas oportunidades y los nuevos caminos para las mujeres, se deja de lado el aspecto de exposición de problemas.

En esta sección, estamos relatando a la mujer dentro de la época posmoderna, lo que Daros expone sobre posmodernismo es que “más que un cambio y supresión de las diferencias, significa *un creativo reciclado de lo mismo*”, y que también define como la época de una autonomía individual (2014, pp. 121-122). Los sujetos si bien se desarrollan, podrían partir y volver a lo que hacían o definían en la tradicionalidad, y allí es donde ocurre la transformación de la mujer. La era posmoderna no anula la oposición, mujer privada u hombre público, sino que la reconstruye de una manera menos ostentosa y más abierta a la competencia y con aspiraciones femeninas (Daros, 2014, p. 119).

2.3. Problemas de género: el patriarcado, el machismo y el sexismo

Dentro de la discusión sobre el tema de género, se presentan recurrentes problemas que muchas mujeres afrontan alrededor del mundo, tales como el patriarcado y sus manifestaciones: el machismo y el sexismo. Se entiende por patriarcado al carácter autoritario o de dominación masculina sobre el ente femenino, no solo en el aspecto familiar, que conlleva su nombre en relación a la categoría paterna, sino también dentro de la sociedad y lo que ella comprende.

El patriarcado, como parte del modelo masculino tradicional, es un orden sociocultural de poder basado en patrones de dominación, control o subordinación, como la discriminación, el individualismo, el consumismo, la explotación humana y la clasificación de personas, que se transmite de generación en generación, o sea de padres a hijos; se identifica en el ámbito público (gobierno,

política, religión, escuelas, medios de comunicación, etc.), y se refuerza en lo privado (la familia, la pareja, los amigos), pero que es dialéctico y está en constante transformación, manifestándose en formas extremas de violencia y discriminación de género. (Ulloa, 2011, pp. 296-297)

De acuerdo a la cita, se entiende que el patriarcado describe una tipología clásica de la sociedad, que aún continúa y se desarrolla en la actualidad a partir de diversos factores familiares, privados y públicos. Se manifiesta de diversas formas,

entre las que sobresale el machismo o sexismo que se resume en: abusos contra las mujeres, violación, violencia familiar, abusos patrimoniales y económicos, abusos de poder, violaciones a los derechos humanos, la pobreza y la feminización de la pobreza, el consumo de prostitución y pornografía y muchas otras formas de comportamientos individuales y sociales disfuncionales y dañinos contra las mujeres y las niñas. (Ulloa, 2011, pp. 297)

Estos distintos tipos de problemas suceden como mecanismos de discriminación y violencia hacia las mujeres, a la vez que se les niega el respeto y el reconocimiento como sujetos de la sociedad. El patriarcado y su violencia de género están inmersos en varias partes del mundo, existen sociedades donde su presencia es más drástica y se basan en tradiciones; pero también, en esos mismos espacios, se están promulgando leyes para castigar estas acciones.

El machismo surge a partir de la cultura y con la participación del género masculino para incurrir en las disparidades de los géneros. Su accionar incluye la diversidad ideológica de superioridad del género masculino sobre el femenino (Rodríguez, 1993, citado en Daros, 2014, p. 116), que se explica de diferentes formas:

- a. Una posición social de superioridad física y psicológica del varón con respecto a la mujer;
 - b. como complemento de lo anterior, una actitud de desvalorización de las capacidades de la mujer; y, en consecuencia,
 - c. una actitud discriminante hacia la mujer en el plano social, laboral y jurídico.
- De esta manera la mujer ocupa un lugar subordinado y sirve a las necesidades domésticas y sexuales. (Daros, 2014, p. 116)

Del machismo se resume la discriminación y la ubicación que adquiere la mujer a través del hombre, una valoración subordinada y capacidad solamente dentro del aspecto privado y meramente sexual.

Por el mismo lado, Lara señala que el sexismo afirma absolutamente la diferencia de los individuos a partir del sexo biológico. Cuando ocurre con el sexo femenino, se le feminiza de tal forma que su biología es excluida en una situación de menosprecio. La autora compara y pone al mismo nivel acciones racistas y sexistas, porque al resaltar las diferencias entre sujetos ocurre el rechazo a partir de su carácter biológico (1991, p. 27).

El sexismo sucede mucho más contra las mujeres, aunque en alguna medida también con los hombres, y surgen en el medio sociocultural de las naciones. Podría exponerse “a través de los aparatos de información y de lenguaje, mediante la difusión de una imagen degradada de la mujer, como objeto sexual, objeto de violencia, y/o como madre-esposa abnegada” (Lara, 1991, p. 28); de esa manera, el sexo biológico de la mujer se discrimina frente al hombre.

2.4. El empoderamiento en las mujeres

2.4.1. Sobre el empoderamiento

El empoderamiento es un proceso en el cual las personas alcanzan su máximo potencial y tienen la capacidad de tomar sus propias decisiones para satisfacer sus objetivos. Se enfatiza el empoderamiento cuando se trata de entes subordinados o marginados, ya sea de acuerdo a su situación social, al tratarse de diferencias de género (entre hombres y mujeres, generalmente), grupos sociales (por edad, etnias o castas) o a la situación política, económica o institucional en la que se encuentran. Para el Dr. N.K. Chadha¹⁴ (UN, 2013), el empoderamiento tiene como objetivo llevar a los sectores más débiles de la sociedad (enfatiza a las minorías y a las mujeres) al mismo nivel que los demás, para que puedan decidir libremente en la vida como la mayoría de la población.

Para Sen y Batliwala (2000, citado Nayak & Mahanta, 2012, p. 1) el empoderamiento tiene relación con una creciente capacidad intrínseca de tener confianza en sí mismo para poder superar las barreras externas. Y enfatizan dos aspectos: el primero, lograr los objetivos deseados, pero no un poder sobre los demás; y el segundo, la idea de que el empoderamiento corresponde más a personas que carecen de poder.

2.4.2. El empoderamiento de las mujeres

El empoderamiento de las mujeres es una nueva frase en el vocabulario de la literatura de género. La frase se usa en dos sentidos amplios, es decir, general y específico. En un sentido general, se refiere a empoderar a las mujeres para que sean autosuficientes al proporcionarles acceso a todas las libertades y oportunidades, que en el pasado se les negaron solo por ser mujeres. En un sentido

¹⁴ El doctor Dr. N.K. Chadha de acuerdo a la publicación de las Naciones Unidas, “Empowerment: ¿What does it mean to you?”, es jefe del Departamento de Psicología de la Universidad de Delhi (UN, 2013).

específico, el empoderamiento de las mujeres se refiere a mejorar su posición en la estructura de poder de la sociedad.

La palabra empoderamiento de la mujer significa esencialmente que las mujeres tienen el poder o la capacidad de regular sus vidas cotidianas en términos sociales, políticos y económicos, un poder que les permite moverse de la periferia a un rol protagónico. (Bhuyan, 2006, p. 60)¹⁵

De acuerdo al autor, el empoderamiento de las mujeres define el poder y la capacidad que ellas lograrán para accionar su vida en los espacios de su sociedad, cuando se les proporcione las oportunidades y libertades que les fueron negadas por su condición de mujer; entonces, eso implica la participación de actores externos a ellas, que podrían ser su gobierno y sociedad.

Rad (2016, p. 1328) señala que el empoderamiento de las mujeres es un estado de ser que refleja un cierto nivel de conciencia crítica de la realidad externa e interna (pensamientos internos y creencias) que afectan su bienestar en términos de justicia de género y justicia social, así como la decisión del uso de sus recursos físicos, intelectuales emocionales y espirituales para proteger sus vidas y defender sus valores que garanticen la igualdad de género a nivel personal, social, económico, político e institucional. Del mismo modo, en el reporte *Human Development in South Asia* del 2000 (citado en Nayak & Mahanta, 2012, pp. 1-2) el empoderamiento es un cambio en el contexto de la vida de las mujeres, porque les permite aumentar su capacidad para que lleven una vida

¹⁵ La traducción es mía. Texto original:

Women's empowerment is a new phrase in the vocabulary of gender literature. The phrase is used in two broad senses i.e. general and specific. In a general sense, it refers to empowering women to be self-dependent by providing them access to all the freedoms and opportunities, which they were denied in the past only because of their being women. In a specific sense, women empowerment refers to enhancing their position in the power structure of the society.

The word women empowerment essentially means that the women have the power or capacity to regulate their day-to-day lives in the social, political and economic terms - a power which enables them to move from the periphery to the centre stage. (Bhuyan, 2006, p. 60)

satisfactoria. Y se refleja en sus cualidades externas como la salud, educación, movilidad, conciencia, estatus en su familia, participación en la toma de decisiones y en el aspecto de seguridad material, así como en cualidades internas como la autoconciencia y la confianza en sí mismas.

2.4.3. Figuras de empoderamiento en las mujeres

¿Qué figuras-términos-acciones aparecen cuando queremos saber si se logra el empoderamiento en las mujeres? Encontramos que los términos: “agencia”, “poder de decisión”, “autonomía”, “rebeldía” y “confianza en sí mismo” se relacionan entre sí, pueden resultar ser sinónimos y definen el empoderamiento; así como ser analizados en las acciones de las mujeres.

Para Rad (2016, p. 1320), *agencia* se refiere a la capacidad humana para actuar y hacer sus propias elecciones de manera libre e independiente. Uno de los principales indicadores de agencia es el *poder de decisión*. El autor (2016, p. 1331) relata que es conocido que en el patriarcado son los hombres quienes toman las decisiones, mientras que las mujeres permanecen conformes con lo que deciden ellos. Por ello, la capacidad de que ellas tomen decisiones independientes indicará su empoderamiento. De la misma forma, Malhotra, Schuler y Boender (2002, p. 6) señalan que dentro de las definiciones del empoderamiento aparece el concepto de agencia humana que es la autoeficacia. “La mujer debe ser capaz de definir su interés personal y su elección, y considerarse no solo capaz, sino también autorizada a tomar decisiones¹⁶” (A. Sen, 1999; Sen, 1993; Kabeer, 2001; Rowlands, 1995; Nussbaum, 2000; Chen, 1992, citados en Malhotra, Schuler & Boender, 2002, p. 6). Y sobre el poder de decisión, Kabeer (2001, citado en Malhotra,

¹⁶ La traducción es mía. Texto original: “[W]omen should be able to define self interest and choice, and consider themselves as not only able, but entitled to make choices” (A. Sen, 1999; Sen, 1993; Kabeer, 2001; Rowlands, 1995; Nussbaum, 2000; Chen, 1992, citados en Malhotra, Schuler & Boender, 2002, p. 6).

Schuler & Boender, 2002, p. 6) describe este proceso como un “pensar fuera del sistema”, desafiando el orden establecido.

Acharya (2010, citado en Rad, 2016, p. 1327) describe *autonomía* como la capacidad para obtener información y tomar decisiones sobre nuestras propias preocupaciones. Con la autonomía, señala el autor, se facilitan el acceso a recursos materiales (la comida, la tierra, los ingresos y otras formas de riqueza) así como recursos sociales dentro de la familia y la comunidad (el conocimiento, el prestigio, el poder). Rad (2016, p. 1327) comenta que las limitaciones de autonomía física, sexual, económica, social y política en las mujeres pueden afectar su proceso de toma de decisiones. Pero si estos tipos de autonomía son alcanzados por ellas, llegan a ser su fuente de empoderamiento y agencia. Jejeebhoy (2000, citado en Malhotra, Schuler & Boender, 2002, p. 7) considera la autonomía y el empoderamiento como términos similares y define ambos términos, con relación a las mujeres, cuando ellas obtengan el control de sus vidas frente a la familia, la comunidad, la sociedad y los mercados.

Otro concepto que señala el empoderamiento es el de *rebeldía*. Rad (2016, p. 1331) define rebeldía en las mujeres cuando ellas intentan afirmar su individualidad a través de sus acciones, incluso sin pensar en las consecuencias. La rebelión en las mujeres también está presente cuando ellas enfrentan y tratan de cambiar su sistema establecido y sus normas sociales, que no les permite cumplir sus objetivos; en la sociedad india, sería rebeldía contra el patriarcado y los patrones de conducta tradicionales que las limita.

Finalmente, es importante que ellas tengan *confianza en sí mismas* para que puedan aprovechar sus capacidades y oportunidades para lograr sus objetivos. Estas figuras de empoderamiento serán analizadas en los personajes femeninos seleccionados de esta investigación.

Capítulo III: La India

La India es el segundo país más poblado en el mundo, después de China. La población de la India en el 2011 fue de 1 210 193 422 de habitantes (Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, 2011). El Fondo Monetario Internacional estima que en el 2020 serán 1 379 620 000 personas (International Monetary Fund, 2017). Su espacio geográfico se distribuye en 29 estados y 7 *union territories* dentro de 3,3 millones de kilómetros cuadrados¹⁷ (National Portal of India, 2017).

Es un país pluricultural y multilingüe. S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) comenta que la India no es una sociedad bien definida, debido a la existencia de tribus, castas y clases. “Existen 22 idiomas diferentes reconocidos por la Constitución India, de los cuales el hindi es el idioma oficial” (National Portal of India, 2017)¹⁸. Su diversidad cultural también puede expresarse a través de su diversidad religiosa¹⁹, “hay creyentes hindúes, musulmanes, jainistas, budistas, cristianos, parsis, sijs, judíos y población tribal animista” (Val Cubero, 2007, p. 311). Su sistema organizacional social se basaba en las castas²⁰, que fue eliminada con la Constitución de

¹⁷ Los estados de la India (y sus capitales) son: Andhra Pradesh (Hyderabad), Arunachal Pradesh (Itanagar), Assam (Dispur), Bihar (Patna), Chhattisgarh (Raipur), Goa (Panaji), Gujarat (Gandhinagar), Haryana (Chandigarh), Himachal Pradesh (Shimla), Jammu y Kashmir (Srinagar, Jammu), Jharkhand (Ranchi), Karnataka (Bangalore), Kerala (Thiruvananthapuram), Madhya Pradesh (Bhopal), Maharashtra (Mumbai), Manipur (Imphal), Meghalaya (Shillong), Mizoram (Aizawl), Nagaland (Kohima), Odisha (Bhubaneswar), Punjab (Chandigarh), Rajasthan (Jaipur), Sikkim (Gangtok), Tamil Nadu (Chennai) Telangana (Hyderabad), Tripura (Agartala), Uttarakhand (Dehradun), Uttar Pradesh (Lucknow), West Bengal (Kolkata). Los *Union Territories* (y sus capitales) son: Andaman y Nicobar Islands (Port Blair), Chandigarh (Chandigarh), *The Government of NCT of Delhi* (Delhi), Dadra y Nagar Haveli (Silvassa), Daman y Diu (Daman), Lakshadweep (Kavaratti), Puducherry (Puducherry) (National Portal of India, 2017).

¹⁸ La traducción es mía. Texto original: “There are 22 different languages that have been recognised by the Constitution of India, of which Hindi is an Official Language” (National Portal of India, 2017).

¹⁹ Según el censo de 2001, de los 1028 millones de habitantes del país, los hindúes constituían la mayoría con el 80,5 %, los musulmanes ocupaban el segundo lugar con 13,4 %, luego están los cristianos, los sijs, los budistas, los jainistas y otros (National Portal of India, 2017).

²⁰ El sistema de castas funciona como organizador de la sociedad y se divide en cuatro varnas, que simbolizan las cuatro funciones principales del ser humano: los *Brahmanes*, la cabeza; *Khastriyas*, los brazos; los *Vaishyas*, las piernas; y los *Shudras*, los pies. También se cree que estos cuatro grupos provienen de Brahma, el dios de la creación. El sistema de castas se encuentra en el Manu Smriti, que es un libro que describe las leyes hindúes y tiene una antigüedad de al menos 1000 años antes de Cristo. Los brahmanes se encuentran en el nivel más alto y fueron los maestros e intelectuales. Luego vendrían los *Khastriyas* que serían los guerreros y gobernantes. Los terceros son los *Vaishyas* y pertenecerían aquí los comerciantes. En

1950, debido a que su función era fuente de discriminación y motivo de violación de los derechos humanos en la población india. Actualmente, las diferencias por castas están desapareciendo en las grandes ciudades, pero todavía hay una gran influencia en las zonas rurales (Calcuta Ondoan, 2011, p. 52).

Por el lado económico, la India ha crecido considerablemente y forma parte del acrónimo BRICS²¹, que hace referencia a Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica que son los países que tienen las economías más emergentes en el mundo (Calcuta Ondoan, 2011, p. 51). No obstante, todavía sigue siendo un país subdesarrollado, el 32 % de la población vive por debajo de la línea de la pobreza (Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, 2011) que se explica a través de los bajos índices de alfabetización, disparidades de género, ocasionando altos niveles de violencia, principalmente, hacia las mujeres.

En el último censo indio (Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, 2011) se señalan diferencias entre el género masculino y femenino: en cuanto a su población, 623,7 millones fueron hombres y 586,4, mujeres (es decir que por cada 940 mujeres existían 1000 hombres); sobre la tasa de alfabetización, el 74,04 % para ellos, mientras 65,46 % para ellas.

el nivel más bajo están los *Shudras* y realizarían los trabajos mínimos. Simultáneamente, este sistema se dividió en 3000 castas y 25 000 subcastas con ocupaciones específicas. Finalmente, existían personas que no tenían casta como son los *Dalits* o los llamados intocables y los que pertenecían a las tribus que son reconocidas como los *Adivasis* (BBC News, 2017; Calcuta Ondoan, 2011, pp. 54-56).

²¹ “El término BRIC surge en el año 2001, siendo acuñado por Goldman Sachs para hacer referencia a aquellas economías emergentes, que previsiblemente marcarían el devenir económico y político del siglo XXI (...). A partir del año 2010 se invitó a Sudáfrica” (Fayanás, 2013).

3.1. La sociedad india

[En el aspecto geográfico], la cordillera Himalaya se extiende a más de 2.400 kilómetros desde Afganistán hasta Bangladesh, y separa el subcontinente indio del resto del mundo. Esta separación contribuyó a la creación de un modo de vida y un sistema de pensamiento muy diferentes a los del mundo occidental. (Husain, 1989, p. 11)

La diferencia entre ambos mundos, por así decirlo, occidental y oriental, se refleja en los comportamientos, costumbres, tradiciones y culturas que existen en sus sociedades, dos polos opuestos, lo tradicional y occidental con una vinculación a la modernidad.

[De igual modo, hace] unos mil años a. de C., las tribus arias invadieron la India procedentes de Irán y Asia Central, trayendo consigo una religión que más tarde se conoció como Hinduismo y que se convirtió en la principal religión del sur de Asia, ejerciendo un profundo efecto en la vida social de las gentes. Una de las creencias que los arios introdujeron en la sociedad india era que cada ser humano tiene una tarea concreta que realizar en la vida. (Husain, 1989, p. 11)

La tarea concreta, expuesta en la cita, se podría entender a partir de los roles de género existentes en las sociedades tradicionales y que tienen relación directa con las relaciones domésticas familiares. La tarea del hombre respondería a ser el jefe de familia, mientras la mujer, la ama de casa. Asimismo, la India se caracteriza por ser una sociedad tradicional, conservadora y patriarcal. Es de carácter sagrado y quizá mandatario o habitual el respeto y el honor que se le tiene a la familia como a las mujeres.

Pero también, con el transcurso del tiempo, se menciona que el país está abriéndose a los nuevos modelos de Occidente, alabado por algunos y criticados por otros.

Algunas partes del país están siendo modernizadas más rápidamente que otras.

Esto implica ciertos problemas respecto a la nueva moralidad que viene con este

proceso de modernización. Con esta renovación empiezan a surgir temas como la secularización, el individualismo, la ciencia o la tecnología. Esto se ve reflejado en el cine en un conflicto entre los valores religiosos y los valores de la modernidad. Este conflicto se suele relacionar con el de occidentalización y tradición. Aunque el conflicto real es entre religión y valores seculares. (Pérez-Gómez, 2007, p. 13)

El cine es uno de los medios de comunicación más importantes en la India dentro de su sociedad; y si bien suele tener aspectos con referencia occidental, todavía mantiene vestigios de indianización, que explicaremos más adelante.

3.2. Las mujeres en la India

Estudiar a las mujeres de la India supone explorar un ámbito muy extenso y podría ser el tema de una investigación. Se han escrito muchos estudios al respecto, y se continúan realizando porque se trata de un tópico complicado y confuso por el desarrollo que vive su sociedad. En tal sentido, S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) también cree que es complejo definir a la mujer india y a su situación actual y la del pasado. Comenta que las mujeres indias son muchas, y poseen diferentes características. De este modo, menciona que en la zona rural se han visto mujeres con poder y respeto, como aquellas que tomaron un gran rol en la sociedad y en la historia. De ellas, hay muchas que han sido heroínas, que han participado en las guerras, que han tomado un rol importante en la lucha por la Independencia y que lucharon contra los ingleses.

Los temas resaltantes al respecto de las mujeres de la India son la discriminación que ellas sufren y el desarrollo de políticas que hace su país por el bien de sus derechos e independencia. S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) describe

que sí hubo un tipo de discriminación hacia la mujer por la línea patriarcal, como sucede en otros lugares (es decir, las mujeres solo se quedaban en su casa, como responsables del cuidado de esta y de los hijos), pero también ha sido cuestión de grados. En algunos estados o comunidades en la India, la discriminación era fatal, pero en otros no; las mujeres tenían un rol importante, prestigio y respeto. Todavía existe discriminación; por ejemplo, en muchas zonas la mujer no puede salir de su casa, pero no se puede decir que el problema es generalizado.

La discriminación de género todavía existe en todo el mundo y en algunas sociedades en gran medida. Sin embargo, cada nación está planteando políticas en favor de las mujeres para que eso disminuya. ¿Cómo son las mujeres de la India? ¿Cómo se definen? ¿Cuál es la perspectiva de las mujeres para la sociedad india? ¿Las mujeres de la India tienen el poder sobre sus vidas? Decir que las mujeres indias no son discriminadas sería una falsedad: “la India fue y sigue siendo una sociedad patriarcal, con esa subordinación de la mujer y pérdida de poder que por lo general son inherentes al patriarcado”. Más adelante, los mismos autores sostienen que, aun cuando existen leyes del Gobierno que penan los agravios contra el sexo femenino, todavía ocurre violencia en contra de la mujer en algunos estados, como se puede comprobar gracias a algunos estudios y a los medios del país y del mundo (Kakar & Kakar, 2012, p. 59).

A continuación, se describirá a las mujeres indias tomando en cuenta cuatro puntos: la trayectoria de lo que significa ser una mujer india, los tipos de discriminación que experimentan, los movimientos de mujeres indias en busca de sus derechos, y finalmente, la situación actual que enfrentan en su país, con un énfasis en los crímenes perpetuados.

3.2.1. ¿Cómo son definidas las mujeres indias?

La mujer de la India es fuente de valores tradicionales. Acerca de la diferenciación entre la mujer de la India y la occidental, S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) enfatiza que la mujer de la India es más familiar y cultural; por ejemplo, respeta las opiniones de su padre hasta la actualidad, aunque sea independiente, profesional o tenga un trabajo. Es todavía común que permita que sus padres escojan a su esposo.

Por su parte, Sushma Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) manifiesta que la mujer de la India siempre ha tenido un estatus alto en la sociedad. Se enfatiza el valor y respeto hacia la madre, quien es “lo mejor” y tiene un puesto comparable al de Dios. La mamá era la responsable de la crianza de los hijos y de inculcar los valores en ellos, pero, con la educación y las oportunidades, ella se vuelve más independiente para tomar sus decisiones y poder salir por otros trabajos.

Sin embargo, cabe todavía preguntarse cómo se empezó a definir lo que es ser una mujer de la India. Este proceso comenzó desde épocas muy remotas. García-Arroyo (2011, p. 2) explica que el poderío de las mujeres indias se remonta a las sociedades prehistóricas del valle del Indo (3000-4000 a. C.), donde los valores se vinculan con los conceptos de mujer y *madre*. Según las evidencias arqueológicas, la diferenciación jerárquica de géneros es nula. Aunque muchos antropólogos podrían haber identificado la división del trabajo entre la mujer y el hombre (la primera se ocuparía de su casa y la recolección de frutos, mientras que el segundo se dedicaría a la caza), se trataría de información falsa. La autora asegura que, en estas sociedades cazadoras recolectoras, el 60 % de la comida provenía de la búsqueda que realizaba la mujer, que incluía frutos, pequeños animales y pescados. En la actualidad, estas características son compartidas en algunas sociedades, como la de los Adivasi o Bihor, que pertenecen al estado de Orissa.

Se concluye que, en sociedades seminómadas, el trabajo de la mujer es considerado primordial para la economía de la familia.

Se conoce también que, en la civilización del valle del Indo, las familias eran matriarcales y existía la devoción a muchas diosas²². De igual manera, aunque en el tiempo védico las familias eran patriarcales, la presencia de la mujer en la familia y en la sociedad, así como en varios rituales, era de suma importancia. No obstante, llegó la época posvédica y la importancia que tenían las mujeres cambió (Calcuta Ondoan, 2011, p. 23).

La época mitológica de la India, por su impacto en la ideología tradicional, determinó en gran manera la situación de las mujeres. En el Ramayana²³, se immortaliza el modelo de mujer con Sita, personaje que expone características de esposa y mujer ideal y que manifiesta devoción, pasividad y sumisión. Mientras tanto, se explica que, durante la sociedad de la India tradicional, las mujeres seguían patrones de comportamiento y ocupaban roles como hermanas (*beti*), esposas (*patín*) y madres (*ma*). En el Manu Smriti²⁴, libro que recoge las leyes del sistema de casta hindú, se explica que la mujer durante su niñez está bajo la voluntad de su padre; luego pasa a manos de su esposo y más tarde, si este último fallece, queda a cargo de sus hijos varones²⁵. Además, se añade

²² La devoción a las diosas es una tradición que todavía perdura en la India. Por ejemplo, la diosa Laxmi o diosa del dinero es venerada todo el año y con mucho ahínco en el Diwali; la diosa Durga representa a la madre protectora de los males; la Diosa Saraswati es respetada por su sabiduría y educación; etcétera (Calcuta Ondoan, 2011, p. 24).

²³ El *Ramayana* y el *Mahabharata* son libros clásicos y sagrados de la India; son “poemas épicos escritos en sánscrito que exponen las creencias, ideales y tradiciones de la India” (Gómez-Limón, 2011, p. 298).

²⁴ Conocido también como *Las Leyes de Manu*, este libro es un importante texto sánscrito de la ley hindú y de la sociedad antigua de la India que probablemente fue escrito entre los siglos VI y III a.C. Contiene 2.648 versos, que presentan reglas y códigos de conducta que deben ser aplicados por los individuos y la sociedad y que fueron dictadas a sus alumnos por el sabio Manu, antepasado común de toda la humanidad según el hinduismo, que afirma que ésta es «la ley de todas las clases sociales». (Gómez-Limón, 2011, p. 302)

²⁵ Y en el Manu Smriti se menciona que “[s]iendo niña, la mujer debe aprender de su padre; siendo joven, de su marido; viuda, de sus hijos: una mujer nunca debe querer ser independiente” (Gómez-Limón, 2011, p. 298).

que la mujer debe estar “alegre”, y ser “eficiente” y “sumisa” en el hogar para mantener la armonía en la familia (Val Cubero, 2007, p. 315).

Calcuta Ondoan también hace afirmaciones similares: las normas básicas de la sociedad hindú son definidas por textos como el libro de *Manu*²⁶, cuyo autor no tenía buenos comentarios para la mujer. Fueron también un importante referente los libros de *Mahabharata* y *Ramayana*, donde Draupadita y Sita son personajes femeninos que sufren bastante durante sus vidas (Calcuta Ondoan, 2011, p. 23). Para otros autores, en esos textos también se describen varias formas de abuso contra las mujeres (Bohra, Sharma, Srivastava, Bhatia, Chaudhuri, Parial, Sharma & Kataria, 2015).

Resumiendo, Gómez-Limón menciona que en la India, durante miles de años, se ha expuesto una mitología que ha negado la individualidad a la mujer mientras que sí se ha favorecido a su sumisión. Para ello, menciona a Uma Kuppuswami Alladi (1989), quien explica que la inferioridad que se le otorga a la mujer hindú se debe principalmente a los códigos expuestos en el Manu Smriti, donde se “inculcan a la mujer ideas de paciencia y se le enseña a ser tímida, gentil y decorosa como persona, pura y fiel como esposa” (2011, pp. 298-299). Se puede observar que las historias sobre la sociedad hindú también aparecen en el Mahabharata y el Ramayana.

La situación del tiempo védico, mencionada anteriormente, donde se decía que la mujer era un ente importante para su familia y la sociedad, cambió con la invasión de los extranjeros. Golani señala que las invasiones de turcos y mongoles llenaron de violencia la situación de las mujeres porque las raptaban y violaban. Entonces las familias, para proteger a las mujeres y a las niñas, no las dejaban salir de sus casas. Muchas de ellas empezaron a cubrir sus rostros con sus saris para no ser reconocidas. Desde ese momento,

²⁶ El Manu Smriti se atribuye a Manu, de quien se dice que fue el primer ser humano sobre la tierra, que estaba dotado de sabiduría y consagrado a la virtud (Gómez-Limón, 2011, p. 298).

las mujeres pierden su libertad, no pueden asistir a las escuelas, y sus familias empezaron a casarlas desde muy pequeñas para evadir la responsabilidad y evitar la mancha del honor que pasaría a la familia del futuro esposo si la hija sufría una violación antes del matrimonio. Se pensó que la situación de la mujer cambiaría con la llegada del Gobierno británico, pero muchas leyes que favorecían a la mujer no se respetaron. Por ejemplo, aun cuando se prohibió la costumbre de Sati, en la que se quemaba viva a la mujer viuda junto a la pira funeraria de su marido, esta todavía seguía sucediendo en el país (Calcuta Ondoan, 2011, pp. 23-24).

3.2.2. Tipos de discriminación que sufre la mujer india

Ser mujer en la India muchas veces trae consigo una connotación negativa incluso antes de su nacimiento, porque en el futuro resultaría ser una desgracia familiar²⁷.

La vivencia interna de ser niña, de percibir que quizá tu nacimiento no haya traído toda la felicidad que esperaban las personas a las que quieres, de sentir que se te cae el alma a los pies cuando ves un brillo en los ojos de los adultos al mirar a tu hermano pequeño mientras que ese brillo se apaga cuando te miran a ti, puede fácilmente causar una crisis vital en los inicios del desarrollo de la identidad de una niña pequeña. (Kakar & Kakar, 2012, p. 61)

Se postula que una niña que siente discriminación desde su núcleo familiar podría conllevar a que, años más tarde, acepte los diversos roles y características que la estigmatizan como un sujeto en desventaja frente a su sexo opuesto. “Ella es la responsable de mantener la distancia con los chicos y los hombres, salvaguardando de esta forma su ‘pureza’, que representa al mismo tiempo honor (*izzat*) de toda la familia” (Kakar & Kakar, 2012, p. 75). Se comprende que la mujer como sujeto solo cobra

²⁷ Cabe aclarar que, en la actualidad, esta situación puede variar en algunos estados, ya sea por cuestiones de urbanidad, educación, política, tipos de sociedad, etcétera.

importancia cuando es representante del honor de la familia, pero no a través de sus propios intereses.

Girls Not Brides, una asociación mundial que trabaja para poner fin al matrimonio infantil de las niñas y para permitirles cumplir su potencial, menciona que el papel de las mujeres y las niñas en la India está influenciado por el patriarcado, la clase y la casta (*Girls Not Brides*, s. f.a). Más adelante, se explicará el alcance de matrimonios infantiles ocurridos en el país.

Siguiendo el texto presentado por Calcuta Ondoan (2011) y Biswas (2012), las mujeres en la India pueden sufrir muchos tipos de maltrato durante su vida. Podría empezar desde el vientre materno con el *infanticidio femenino*, que sucede principalmente por el *aborto selectivo en función de sexo*, donde se prefiere al hombre frente a la mujer. Tener una niña sería más costoso para la familia; más adelante, cuando ella tenga la edad para casarse, aparecerán las cuestiones de la *dote* o los regalos que se tienen que entregar a la familia del esposo. Es así que muchas mujeres *no tienen la oportunidad de recibir educación* pero sí se les instruye para convertirse en buenas esposas y para ser obligadas a los *matrimonios infantiles o arreglados*. También pueden sufrir de *violencia física y sexual* durante su vida, tanto de soltera como de casada. El origen de la dote está escrito en el Código de Manu, donde se explica que los regalos entregados por el padre de la novia pasarían a ser una forma de herencia, porque en el pasado la mujer no recibía nada. Sin embargo, poco a poco se volvió obligatorio, generalmente debido a la astucia de la familia del novio para conseguir riquezas.

Golani explica que la ley de prohibición de la dote ocurrió en 1961. Más tarde, en 1984, las penas son endurecidas y violar esta ley se castiga con la prisión y multa, pero la costumbre todavía se practica en algunas áreas de la India. Todavía “muchas mujeres

[mueren] en los llamados ‘accidentes domésticos’, que en realidad son muertes causadas por la dote, y en la mayoría de los casos por falta de las pruebas se quedan en ‘accidentes’” (Calcuta Ondoan, 2015, p. 25).

Finalmente, se podría agregar la práctica del Sati, incineración de las viudas junto a la pira de su marido. La explicación detrás de esta tradición es que las viudas no son consideradas un componente fundamental en la sociedad porque su función parece haber terminado, lo que implica la estigmatización social de estas mujeres. Se propuso una ley en favor de las viudas, conocida como *Hindu Remarriage Act*, promulgada en 1856 por la colonia británica, para que vuelvan a casarse (Calcuta Ondoan, 2011, p. 24). No obstante, S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) comenta que la práctica del Sati fue abolida y criminalizada hace más de 200 años, e incluso relata que en la antigüedad sucedía raramente; la mayoría de viudas eran abandonadas en asilos. Se sabe que una viuda no podía asistir a un matrimonio, por ejemplo, ya que significaría mala suerte. Además, eran obligadas a vestir de blanco y a raparse la cabeza.

De acuerdo a Golani, la situación de la mujer también depende de su posición, pues es distinta si se sitúa en una pequeña ciudad, en una zona rural o en una urbana. En las zonas urbanas, la situación de la mujer está mejorando porque tiene mayor acceso a la educación básica y superior, además de que puede tomar decisiones en el ámbito privado y público. Sin embargo, es importante resaltar que no toda la población india vive en zonas urbanas; el 60 % se encuentra en zonas rurales, donde el tratamiento que reciben las mujeres es completamente distinto: ellas son las más discriminadas²⁸ (Calcuta Ondoan, 2011, p. 24).

²⁸ No solo por ser mujeres sino también por su ubicación, por tener una educación ínfima y por pertenecer a una casta baja (Calcuta Ondoan, 2011).

La autora también indica que muchas niñas de las zonas rurales no tienen el privilegio de ir a las escuelas como los hombres; sus padres creen que es algo innecesario, ya que se casarán pronto e irán a la casa de sus esposos. Por ello, solo son instruidas para cuidar a sus hermanos mientras que sus madres se van a trabajar al campo. Por el contrario, se tiene la creencia de que los hijos hombres sí cuidarán de los padres cuando sean ancianos. Otro factor importante es que las escuelas en los pueblos rurales quedan muy lejos de la casa de las niñas; así, los padres no mandan a sus hijas porque lo consideran algo inseguro. Estos factores se reflejan en los porcentajes de alfabetización de las mujeres, que es alrededor del 50 %, frente al de los hombres, que pasa del 70 %. Además, la sociedad india rural es conservadora y no permitiría que las niñas vayan a las escuelas porque podrían demandar sus derechos. Finalmente, se menciona que el tratamiento de la mujer se diferencia según la posición que tiene en la familia, si es hija, hermana, esposa, madre de un hombre o de una mujer, o suegra (Calcuta Ondoan, 2011, p. 24).

La discriminación hacia las mujeres también ocurre con la diferenciación en el sistema de castas. En el Informe de Consulta Nacional para el Marco de Desarrollo Post 2015 para la India²⁹, se expone que muchas niñas que pertenecen a los grupos de los Dalit, grupos tribales y otros minoritarios son acosadas por sus compañeros y profesores de la escuela, y ello contribuye a altos índices de deserción escolar. Asimismo, todavía existen muchas escuelas que no tienen baños para las niñas (UNDP, 2013, p. 18).

²⁹ El informe resume las recomendaciones de una consulta nacional sobre el marco de desarrollo posterior a 2015 en la India. Para ello, se incluyen datos de coordinaciones nacionales que refieren al Gobierno de la India, sindicatos, asociaciones de mujeres, asociaciones de agricultores, investigadores, entre otras organizaciones (UNDP, 2013).

De acuerdo a S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016), dentro de algunas clases, las mujeres han tenido respeto y prestigio, como también sucede en algunas sociedades matrilineales, algo que, según añade él mismo, en Perú no existe. Ocurre en estos contextos que la herencia, que puede ser la casa como propiedad, se entrega a la mujer menor de la familia, en vez de al hombre mayor de la casa, como sucede en el noreste y nororiente de la India. Villaverde (2014) expone que Meghalaya es uno de los lugares donde no hay restricción para las mujeres en sus formas de vestir; no existe el infanticidio femenino, tampoco la práctica del Sati y no existe connotación social negativa contra la viuda cuando quiere casarse nuevamente. Las mujeres dirigen y toman decisiones sobre sus propias familias y sus propias empresas.

3.2.3. Los movimientos de las mujeres indias por la búsqueda de sus derechos

Dentro del contexto histórico de la India se han hecho grandes esfuerzos para romper con la discriminación hacia las mujeres y para obtener la igualdad de género. De acuerdo a Calcuta Ondoan (2011, p. 118), en el siglo XX se produce el Movimiento de Mujeres en busca de sus derechos. García-Arroyo (2011, p. 10) expone que los reformadores, quienes buscan la independencia de la India frente a la colonia británica, se interesan por la lucha de las mujeres en sus políticas, a partir de la eliminación de tradiciones existentes en el país como el infanticidio femenino, el matrimonio infantil, la poligamia, el sati y la tradición devadasi, a través de la educación.

Sin embargo, Fernandes (Calcuta Ondoan, 2011, p. 119) explica que estas políticas no tienen como objetivo principal cambiar la situación de las mujeres. La élite urbana, que ya tenía ideas occidentales, solo quería cumplir su sueño de estar a la altura de la colonia británica; de este modo, imitando lo que ocurría en las sociedades inglesas, las mujeres tendrían el rol de acompañantes y serían presentadas a la sociedad. Los

reformadores creían que la situación de las mujeres era un retraso cultural para la sociedad india y el progreso se convertiría en una pieza clave en el movimiento de la reforma. Entonces se aprobaron leyes nuevas y se desertaron algunas tradiciones; se creyó que la educación sería importante para la modernización y se crearon escuelas para mujeres. La autora explica que, si bien no hubo ningún cambio en la situación de las mujeres, ya que no se buscó su empoderamiento, sí fueron indicios para que luego las mujeres pudieran exigir su independencia y la de su país.

Más tarde, las mujeres indias fueron incluidas dentro de la lucha de la independencia de la India. García-Arroyo (2011, p. 10-11) expone que uno de los principales personajes que hace posible el ingreso de las mujeres a la lucha es Mahatma Gandhi, a través de una invitación en uno de sus discursos³⁰; sin embargo, la autora considera que se trataría de un discurso confuso: por un lado, Gandhi concede respeto a las mujeres indias, que se entendía a través de la protección de su sexualidad o pureza frente al acecho de los hombres y, por otro lado, también, un carácter activo con gran importancia. La autora también expone que las mujeres que intervienen en el movimiento, que ocurre a principios del siglo XX, pertenecen a la clase media-alta. Los británicos representaban al opresor masculino. Los objetivos de lucha por la igualdad de los derechos de las mujeres, planteados al inicio, son dejados de lado para enrolarse a la causa nacional.

En cuestiones similares, Fernandes (Calcuta Ondoan, 2011, p. 120) explica que la llamada que hizo Gandhi a las mujeres para una lucha de no violencia invocó sus valores prescritos de tolerancia, autosufrimiento y naturaleza de cuidado y apoyo que ellas ya desarrollaban en su familia. Según la autora, resulta una invitación atractiva para las

³⁰ García-Arroyo cita el discurso de Gandhi, que se realizó el 29 de junio de 1919, a través de Joshi (1988): Hasta que la mujer no ocupe su puesto al lado del hombre y reclame sus derechos, no será ella misma. Y hasta que no ocurra esto, no habrá progreso para nosotros. Si una de las dos ruedas de un carro funciona, pero la otra se sale del eje, el carro no se moverá. (2011, p. 11)

mujeres porque se dice que ellas utilizarían su talento femenino, y además ya habían empezado con su lucha de reforma de liberación nacional, pero ahora no competirían con los hombres sino serían su complemento.

Kumar (2004) expone que el discurso de Gandhi ayudó a que la mujer deje de ser un sujeto pasivo para ser alguien activo durante la lucha de la Independencia; sin embargo, por ese entonces ya había un gran avance en la vida de las mujeres, obtenido por ellas mismas, tanto en el ámbito profesional como en el nivel político. Ya existían movilizaciones, campañas nacionalistas de reformadores y campesinos (citado en García-Arroyo, 2011, p. 12). García-Arroyo señala que la primera organización de mujeres en la India nace en 1926 con *All India Women's Conference (AIWC)*, y se promueve en los años treinta y cuarenta en favor de la participación de las mujeres³¹, obteniéndose un mayor desarrollo con la Marcha de la Sal (2011, p. 13), que es una de las acciones más importantes que realiza Gandhi para lograr la independencia de la India.

La India logra su independencia y se convierte en un estado democrático, dirigido por Jawaharlal Nehru, pero las palabras expuestas en el discurso de Gandhi sobre la mujer quedan en el olvido. Lo femenino es asociado nuevamente al entorno familiar, aunque las mujeres hayan ganado respeto, en el nivel social y político, por su participación (García-Arroyo, 2011, p. 13). Con la llegada de la Partición, la división de la India y Pakistán, muchas mujeres fueron raptadas y violadas, se suicidaron o murieron para salvar el honor de su familia (Calcuta Ondoan, 2011, p. 24).

García-Arroyo menciona que dentro de la Constitución India, las mujeres y los hombres son declarados iguales; además, se inscriben una serie de leyes. El Código Civil Hindú es aprobado alrededor de los años de 1955-1956 y contiene legislación positiva para las mujeres en relación “al matrimonio, los derechos de sucesión, de custodia, de

³¹ “En Bengala se forma la Ladies' Picketing Board en 1931 que como todas las demás tenía el objetivo de debilitar el poder del colonizador” (García-Arroyo, 2011, p. 13).

divorcio y de adopción”. Sin embargo, conforme transcurren los años, entre el final de la década de los sesenta y principios de los setenta, las mujeres se dan cuenta de que estas leyes no van acorde con lo que sucede en la realidad (2011, p. 14).

Mientras por una parte ésta [*sic*] garantiza igualdad formal a la mujer, por la otra el discurso legal ha construido a la mujer como sujeto de género (esposas y madres dependientes), reiterando las mismas ideas sobre el deber y la sexualidad femeninas, amparándose en una ideología muy tradicional sobre la familia. (Niranjana, 2000, citado en García-Arroyo, 2011, p. 14)

Las mujeres vuelven a un estado anterior, se las reconoce —cobran importancia— otra vez dentro del ámbito doméstico. En consecuencia, por las décadas de los años setenta y ochenta, las mujeres activan nuevamente la búsqueda de su libertad a través de protestas para combatir la costumbre de dar dote, además de la violación sexual y otros tipos de violencia que continuaban en el país. Un ejemplo de esto es la creación, en 1972, del SEWA (*Self Employed Women's Association*), que se enfoca en los intereses de las mujeres trabajadoras (García-Arroyo, 2011, p. 14-15). Por esa misma época, cobra importancia también el Movimiento Autónomo de Mujeres, que actúa en contra de la violencia que afectaba a las mujeres por parte de la sociedad, el Estado y otros organismos (Calcuta Ondoan, 2011, p. 122).

Lo que enriqueció este movimiento fue su preocupación por una serie de cuestiones relacionadas con la familia que van desde el matrimonio al divorcio, el mantenimiento de la custodia de los hijos, la salud reproductiva en torno a los Medicamentos como la Depo Provera y Net [pastillas anticonceptivas], el infanticidio femenino y las nuevas tecnologías reproductivas como la amniocentesis y la selección de sexo para cuestiones más amplias como las políticas de control de la población, el trato del género con los libros de texto

sexistas y estereotipados y la falta de oportunidades educativas para las niñas, la degradación del medio ambiente, la corrupción y el desempleo, las condiciones patéticas de trabajo de las mujeres en el sector informal, que formaban el grueso de las mujeres de clase obrera, etc. (Calcuta Ondoan, 2011, pp. 123-124)

Se comprende que este movimiento aborda las diversas aristas que hacen posible las discriminaciones hacia las mujeres indias desde todos los aspectos, no solo el de carácter familiar y el reproductivo, sino también su participación en los sistemas de trabajo. A partir de la cita, también se puede deducir que la mujer no tenía derechos sobre su vida y solamente cumplía las órdenes respecto a su función doméstica, llámese también familiar, como aparecía en los libros clásicos.

La lucha en favor de las mujeres continúa en las décadas de los ochenta y noventa; sin embargo, debido a las diferentes comunidades religiosas existentes en el país, que expresaban sus propias leyes, se propone la *secularidad* y la creación de un *Código Civil Uniforme*, pero esto también resulta problemático. Por un lado, se cree que la secularidad no beneficiará al país porque existirán muchas interpretaciones; por el otro, las feministas que anteriormente apoyaron a Nehru desconfían de las nuevas propuestas del Gobierno (como la del Código Civil Uniforme), porque creen que tendrían también sus propios intereses como sucedió en la época anterior a la Independencia (García-Arroyo, 2011, p. 15).

Por otro lado, García-Arroyo también explica que, con el surgimiento de las comunidades religiosas (o comunalismo) y el retorno de la derecha conservadora en la década de los noventa, se han apaciguado los movimientos con los que las mujeres habían venido luchando por la justicia de género. Finalmente, afirma que en la actualidad todavía existe un gran camino para luchar por las mujeres, pero a la vez sostiene que las nuevas leyes que se realicen, en favor de la justicia y derechos para las mujeres, deben estar

dentro de la democracia y la secularidad, donde no deberían participar el Estado o entidades religiosas, sino personas profesionales seculares que otorguen espacios para que la gente pueda tener capacidad de elección. Destaca además la gran labor que ellas han logrado hasta nuestros días en favor de la justicia de género en la esfera pública; tienen un porcentaje, aún mínimo, de participación en los asuntos públicos. Es así que actualmente se puede decir que “las mujeres indias, que eran objetos regulados por la ley y la costumbre, se han convertido ahora en sujetos que cuestionan ciertas leyes, potencian la aplicación de otras y desafían el estado anquilosado de la costumbre” (García-Arroyo, 2011, pp. 15-16). Sin embargo, el trato que reciben tampoco es igualitario respecto a los hombres. A mediados de la década de los noventa, el Estado incluyó la reserva del 33 % de los puestos en el parlamento para que las mujeres puedan participar en los procesos políticos. Sin embargo, durante la década de los 2000, aparecieron debates en contra de estas políticas de reserva porque los varones sintieron que su poder estaba siendo amenazado (Calcuta Ondoan, 2011, p. 127).

Si bien muchas mujeres fueron y son oprimidas en la India, también existieron aquellas que lucharon contra los estereotipos y encontraron un lugar en su país y en el mundo entero. S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) comenta que con la modernización, la industrialización y la occidentalización, las mujeres han logrado tener mayor participación en el poder político, en los negocios y en la economía. Rescata que las mujeres siempre tuvieron una intervención muy importante en la economía, pero su labor no fue tan reconocida porque más se asociaba su trabajo con el hogar o la agricultura. Actualmente, muchas cosas han cambiado en su país; por ejemplo, las mujeres reciben más educación. Ellas están sobresaliendo: son líderes, hay más profesoras en colegios y universidades, en las empresas, como doctoras, como pilotos en la fuerza aérea, en la aviación civil, fuerzas armadas, la marina, en la policía, como

científicas... En suma, ahora tienen puestos que nunca antes tuvieron, y en ese sentido sus roles están cambiando. Por su lado, S. Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) comenta que la mujer desde siempre ha sido muy inteligente, pero antiguamente no tuvo muchas oportunidades. Ahora, con la globalización y con la educación, la mujer moderna es más independiente. Ella está ocupando muchos roles, como ingeniera, doctora, artista, etcétera. De este modo, en este momento, la mujer india es fuente de valores, inteligencia e independencia.

Fernandes llama a un segundo periodo en el país cuando se buscó dejar el modelo socialista de desarrollo para buscar el crecimiento de la economía y se tuvo apertura al mercado internacional. Como resultado, este proceso ha beneficiado a un grupo de profesionales mujeres del sector de la informática y de la farmacéutica; sin embargo, el problema surge con aquellas mujeres que no están siendo incluidas (Calcuta Ondoan, 2011, pp. 126-127).

Está claro que aunque la globalización abrió algunas oportunidades, a la mayoría de estas solo accedía la población urbana y educada inglesa. La mayor parte de las mujeres que trabajaban en el sector informal fueron excluidas de este dinamismo económico y los cambios combinados de liberalización, privatización y globalización, junto con el patriarcado, añadieron desesperación a las vidas de las mujeres. (Calcuta Ondoan, 2011, p. 127)

Se comprende que el desarrollo del país implicaba, también, la diferencia entre las mujeres de su misma sociedad, beneficiando a algunas debido a su ubicación geográfica, nivel socioeconómico o conocimientos previamente adquiridos. Se tiene en cuenta que las mujeres constituyen el 48,3 % de la población de la India pero sólo el 26,1 % son personas empleadas (Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, 2011). Entre los espacios donde las mujeres son más marginadas tenemos a las zonas

rurales, no solo por la situación de pobreza, sino también por el sistema de castas, tal como ocurre con las mujeres que trabajan en la agricultura.

Actualmente, tanto las organizaciones no gubernamentales como el Estado trabajan por el bien de este grupo de mujeres. Conviene destacar el trabajo que realizan las Naciones Unidas (UN) en la India desde el 2010 en busca de la igualdad de género en el país (UN Women, 2013a). La división de las Naciones Unidas que trabaja por el bienestar de las mujeres de la India (más conocida como *UN Women. Asia and the Pacific*)³² ha encontrado estudios que afirman que, cuando las mujeres son propietarias de las tierras, tienen estabilidad y seguridad, además de que las protegen de la violencia matrimonial y les da capacidad de toma de sus decisiones. En otro estudio, se señala que las mujeres se ven obligadas a renunciar a su herencia por el bien de la armonía de la familia, esto después de la Ley de Sucesión Hindú (UN Women, 2013a). Se informa que el 74,8 % de las mujeres rurales en la India son trabajadoras agrícolas, pero solo el 9,3 % de las tierras que trabajan les pertenece, de acuerdo a la Encuesta Nacional de Muestra India del 2002 (UN Women, s. f.).

En un informe de las Naciones Unidas se destaca la labor que está desarrollando el país por mejorar la situación de la sociedad, a través de iniciativas de apoyo público y sistema de redistribución que son incomparables frente a otros países. Por ejemplo, se tiene el programa diario de comidas para los escolares más grande en el mundo, y un plan de empleo para personas que se encuentran por debajo de la línea de pobreza durante 100

³² Las Naciones Unidas, en el marco del trabajo por el bienestar de las mujeres indias, manifiestan que las mujeres y las niñas siguen enfrentándose a discriminaciones sociales, culturales y económicas. Aunque las condiciones difieren en toda la India, en algunas áreas los indicadores de género son notablemente más elevados que en otras, la subversión patriarcal es generalizada, está incrustada y reforzada a través de instituciones, instrumentos y procesos públicos y privados. (UNDP, p. 17; la traducción es mía)

días. Asimismo, en la década pasada se han aprobado diferentes leyes contra factores que atentaban contra los derechos de las mujeres³³ (UNDP, 2013, p. 19).

Durante la última década, Premchander y Vanguri (2007, citado en Kataria & Pandey, 2017, p. 53) explican que el Gobierno de la India ha buscado el empoderamiento y el bienestar de la mujer con la Política Nacional de Empoderamiento de la Mujer (NPEW) en 2001 en el 10.º Plan Quinquenal, a través de tres niveles:

- 1) El empoderamiento social, que permite el desarrollo completo de las mujeres y que busca, en principio, que ellas puedan acceder a los servicios mínimos básicos.
- 2) El empoderamiento económico, con el que las mujeres pueden gozar de su independencia a través del empleo y generación de ingresos al igual que los hombres.
- 3) El respeto de los derechos y la inclusión cultural de los pueblos indígenas.

Sin embargo, el panorama de inequidad y violencia de género en la India todavía está presente. Pratibha Patil, hasta el momento, ha sido la única mujer en ocupar el cargo de presidencia en la India; ella ejerció su cargo desde el 2007 al 2012. Según Patil, todavía queda mucho por hacer en favor de las mujeres indias.

La mujer india está viviendo entre la tradición y la modernidad, participa activamente dentro y fuera de la casa, toma sus decisiones. El gobierno ha hecho nuevas leyes para proteger a las niñas y darles más oportunidades en todos los ámbitos, pero todavía queda mucho trabajo por hacer. De momento, las niñas de India están pidiendo la oportunidad de nacer y crecer igual que los niños. Después

³³ La paráfrasis es mía. Texto original:

India's commitment to improving social conditions is unparalleled and an example for other countries. India's government continues to administer some of the world's largest public support and redistributive initiatives including the world's largest daily school meal programme and an employment scheme that guarantees 100 days of work on demand for people below the poverty line. In the past decade, India has passed laws against pre-natal sex selection, dowry, bigamy, domestic violence, rape and sexual assault as part of its commitment to directly address the causes of gender disempowerment. (UNDP, 2013, p. 19)

vendrá la educación, el trabajo, etc. Es muy importante que la sociedad cambie su manera de pensar. (Calcuta Ondoan, 2015, p. 26)

Siguiendo a Patil, se reconoce que, además de las políticas que el Estado de la India puede promulgar, se necesita también el trabajo de la sociedad, es decir, un cambio en la forma en que se trata a las mujeres. Tal vez se debería tratar de erradicar algunas costumbres y los roles tradicionales que desde épocas anteriores han limitado la libertad femenina.

De acuerdo a Upadhyay (2010, p. 1), “el empoderamiento de las mujeres en la India depende en gran medida de muchas variables diferentes que incluyen ubicación geográfica (urbano/rural), estatus educativo, estatus social (casta y clase) y edad”³⁴. La pobreza y la falta de oportunidades, tanto en el espacio público y privado, también son aspectos relevantes. Nayak y Mahanta (2012, p. 19) señalan que en una familia pobre las mujeres son las que más sufren: no reciben muy buena alimentación, se les niega oportunidades de mejor educación entre otras facilidades; pero si son independientes económicamente o tienen el control sobre los recursos, entonces exponen una mayor autonomía tanto en el hogar como en la sociedad.

Según Gita Sen (citado en Winiecki, 2013) existen tres componentes esenciales para el empoderamiento de las mujeres indias: 1) La participación del gobierno en el establecimiento de políticas fuertes y claras frente a las mujeres y niñas; 2) La implementación de las políticas de manera efectiva; y, 3) El autoempoderamiento de las mujeres. Sen cree que nadie más puede empoderarlas, si ellas mismas no lo hacen.

³⁴ La traducción es mía. Texto original: “Women’s empowerment in India is heavily dependent on many different variables that include geographical location (urban/rural), educational status, social status (caste and class), and age” (Upadhyay (2010, p. 1).

Como se ha descrito, anteriormente, existen muchas leyes y políticas a favor de las mujeres indias; sin embargo, ¿por qué no cumplen su objetivo eficazmente? De acuerdo a Upadhyay (2010, p. 1), un aspecto importante para la brecha en la implementación de las leyes y políticas que enfrentan la discriminación, las desventajas económicas y la violencia contra las mujeres es la estructura patriarcal que se vive en su sociedad y en sus hogares. Por su parte, Seth (2001, citado en Nayak & Mahanta, 2012, p. 19) menciona que la mayoría de mujeres no conocen sus derechos legales; incluso si es que algunas son conscientes de ellos, no tienen el coraje de tomarlos. Las leyes que más afectan a las mujeres son las referidas al matrimonio y la herencia. Muchas mujeres, continúa la autora, generalmente no intentan heredar la tierra que dejaron sus padres si sus hermanos todavía viven.

Entonces, la participación del gobierno y otras organizaciones, la apertura de oportunidades en los espacios públicos y privados (como el acceso a la educación y el empleo) en favor de las mujeres son aspectos necesarios, pero “el logro hacia la meta [su empoderamiento] depende en gran medida de la actitud de las personas hacia la igualdad de género³⁵” (Nayak & Mahanta, 2012, p. 1). No solamente actitud por parte de la sociedad, sino también por parte de las propias mujeres, que cambien [la forma de pensar sobre su situación], porque si ello no ocurre, las mujeres no podrán aprovechar las oportunidades que se les brinda y entonces no se podrá decir que son realmente empoderadas (Nayak & Mahanta, 2012, p. 21). Es relevante el desprendimiento de la tradición patriarcal en la sociedad india, en los hogares, en las propias mujeres, y que ellas tengan confianza en sí mismas, si es que se quiere lograr su empoderamiento.

³⁵ La traducción es mía. Texto original: “achievement towards the goal, however, depends largely on the attitude of the people towards gender equality” (Nayak & Mahanta, 2012, p. 1).

3.2.4. La situación de la mujer en la India

Las prácticas discriminatorias que se expusieron anteriormente están abolidas y penadas; sin embargo, las noticias de violencia hacia la mujer aparecen diariamente en los medios de comunicación indios e internacionales³⁶. Todavía la sociedad india tiene un camino por recorrer y darse cuenta de que las mujeres exigen ser respetadas y consideradas iguales a sus homólogos masculinos.

El *infanticidio femenino* aún está presente en la sociedad india. “Dos mil niñas son asesinadas cada día antes de nacer o al poco tiempo de hacerlo por su género, según datos del Ministerio de la Mujer y el Desarrollo Infantil”, escribe Desai (2011) en el Diario Clarín, a través de su experiencia, y relata que “mientras investigaba para escribir mi libro, descubrí casos en que se tiró a la basura a niñas recién nacidas o se les administró sobredosis de drogas” (2011). Estos testimonios resultan alarmantes en una sociedad donde se ha trabajado por años para eliminar la discriminación de género.

Biswas (2012) en un informe sobre el tratamiento que reciben las mujeres indias en su país, menciona a Siwan Anderson y Debraj Ray, quienes realizaron una investigación en el 2012 y evaluaron que faltan más de 2 millones de mujeres en la India en un año. La desaparición de las mujeres se debe a que el 12 % muere al nacer; el 25 %, en la infancia; el 18 % en las edades reproductivas; y el 45 % en edades mayores. También se comenta que muchas mujeres mueren al dar a luz, al parecer como resultado de haber sufrido lesiones durante el embarazo. La quema de mujeres también es una causa importante; los autores señalan que cada año mueren más de 100 mil mujeres, y que tendría relación con los pagos de la dote. Otra causa de muerte es los problemas del corazón. Los analistas señalan que se necesitan cambios en la sociedad para que las mujeres puedan ser aceptadas; además, resaltan que la India vive en un gran patriarcado,

³⁶ De acuerdo con una encuesta en dos países de Asia Meridional, el 39 % de hombres y mujeres en la India piensa que a veces o siempre es justificable que un hombre golpee a su esposa (UN Women, 2011).

y existe misoginia en grandes áreas del país, como, por ejemplo, en el norte. Además, el Estado es deficiente en la protección de las mujeres indias.

Por otro lado, los *matrimonios arreglados* todavía se pactan en la actualidad. Esto podría haber cambiado con la ley de *Hindu Marriage Act* de 1955, explica Golani, donde la mujer tuvo el derecho al divorcio, pero esto no es muy común en la sociedad hindú, por una estigmatización negativa que afecta a la mujer y los niños, y que es común a la manera de pensar de la mayoría de la sociedad. Golani comenta que más del 60 % de los participantes de una encuesta respondió que la mujer debería tolerar la violencia doméstica en bien de la armonía de la familia. La autora explica que muchas mujeres que no tienen un buen nivel de educación y que viven en zonas rurales desconocen sus derechos y sufren maltratos (Calcuta Ondoan, 2011, p. 25). Aunque en algunas familias los matrimonios arreglados cuentan con el consentimiento de las hijas, en otras zonas no sucede de esa forma y es mandatorio.

De acuerdo a Unicef en el 2016, India tiene el número más elevado de novias niñas en el mundo³⁷. Se estima que el 47 % de las niñas en la India son casadas antes de sus 18 años. Asimismo se agrega que, mientras menos niñas indias se casan antes de los 15 años, la tasa de matrimonio ha incrementado para las niñas entre las edades de 15 a 18³⁸. Se conoce que 18 años es la edad legal para que las mujeres puedan contraer matrimonio, mientras 21 años es para los hombres, de acuerdo con la Ley de Prohibición del Matrimonio Infantil (PCMA) del 2006 (Girls Not Brides, s. f.b).

³⁷ Las tasas de matrimonio de las niñas también se relacionan con los estados del país. En algunos pueden ocurrir con mucha frecuencia, como en Bihar y Rajastán, que muestran el 69 % de matrimonios de niñas, a partir del estudio de UNICEF, 2016 (Girls Not Brides, s. f.b).

³⁸ El matrimonio temprano en las mujeres como presión ocurre para evitar posibles conductas inapropiadas de la sexualidad, que implicarían el deshonor de la familia (Girls Not Brides, s. f.b).

Unicef expone que en la India el matrimonio infantil es más propenso en las zonas rurales y tiene relación con la pobreza, porque niñas con una mejor economía no están expuestas como lo están las niñas pobres. Sucede lo mismo por el lado de la educación; las niñas con niveles bajos son más propensas a casarse en comparación con las que tienen niveles altos. La pertenencia a un tipo de casta también es un factor presente, como sucede en las zonas de Rajasthan y Gujarat; sin embargo, también se observa que las niñas de algunas zonas con una casta alta y con dinero tienen una mayor tasa de matrimonio infantil³⁹ (UNICEF, 2016, p. 10).

De acuerdo a la última Encuesta de Desarrollo Humano de la India (Indian Human Development Survey, IHDS), realizada en el 2012 por la Universidad de Maryland y el Consejo Nacional de Investigación Aplicada (Garg, 2017), la mayoría de las mujeres indias no tienen el control absoluto de sus vidas. Esta encuesta se realizó a 34 000 mujeres urbanas y rurales de 34 estados indios con edades entre de 15 y 81 años. Los resultados destacados arrojan que solo el 4,99 % de las mujeres en la India podía escoger a su esposo. La libertad de la mujer india dependía del área geográfica en el país. El informe menciona que, en el noreste y el sur de la India, más mujeres tuvieron la libertad de escoger a sus esposos, en comparación con el norte. Mientras tanto, el nivel más bajo de libertad de decisión para escoger el esposo correspondía a Rajasthan, con 0,98 % de decisión, y el más alto a Manipur, con el 96 %⁴⁰. Las encuestas también muestran la dependencia que

³⁹ La paráfrasis es mía. Texto original:

Child marriage is more common in rural than in urban areas. It is also strongly correlated with low levels of education. Girls with a secondary school education or higher are much less likely to marry early than those with primary education or less. There is also a strong correlation between poverty and child marriage. Across India, girls from the poorest households are much more likely to marry early than those from the richest quintiles. However, in areas with child marriage rates of 50 per cent and higher, girls marry early regardless of wealth. Moreover, in some parts of India, such as Rajasthan and Gujarat, child marriage is strongly associated with caste membership and, in some districts, child marriage rates are highest among richer, high caste girls. (UNICEF, 2016, p. 10)

⁴⁰ Se conoce que en la India muchas mujeres se casan por matrimonios arreglados y a veces no conocen a su futuro esposo hasta el día del matrimonio. De acuerdo al informe expuesto por Garg (2017), en la encuesta, el 65 % de las mujeres dijeron que habían conocido a su esposo por primera vez el día de la boda, pero el porcentaje varía de acuerdo a los estados: el 100 % de mujeres encuestadas de Manipur lo conocían

tiene la mujer para poder ir a un centro de salud; los datos arrojaron que el 79,8 % de las mujeres era dependiente de un familiar para obtener el permiso⁴¹. De este último grupo, el 80 % necesitaba el permiso del esposo; el 79,89 %, de un miembro masculino de su familia; y el 79,94 %, de una mujer miembro de la familia. Sin embargo, en el informe las mujeres sí tendrían el control de lo que se cocinaba en la casa, con un porcentaje del 92,89 % de respuesta en las mujeres encuestadas.

El informe también expone que el poder de decisión que tienen las mujeres respecto a las variables mencionadas no está relacionado con el nivel de alfabetización ni con la proporción de sexos (que se mide a partir del número de mujeres por cada 1000 hombres), sino por los patrones sociales instaurados en cada estado. El informe muestra que Delhi es el estado con mayor alcance de alfabetización, con el 86,21 %, que es superior a la media nacional, que es 74,04%; sin embargo, las mujeres de esa zona que informaron que tenían el control sobre la elección de su esposo solo corresponde al 2,09 %. Meghalaya, que tiene una tasa de alfabetización de 74,43 %, más baja que Delhi, ocupa el tercer lugar en cuanto a mujeres con el control exclusivo sobre la elección de su marido, con 76,9 %. Chattisgarh, que posee una de las proporciones más altas de niñas en el país, 991 mujeres por cada 1000 hombres, arroja que sólo el 7,57 % de las mujeres no necesitaba el permiso de un familiar para visitar un centro de salud.

Entonces, ¿por qué las mujeres no tienen la oportunidad de elección sobre sus vidas? Siguiendo a Garg (2017), el clima cultural también jugaría un papel importante de acuerdo a Kavita Krishnan, secretaria de la Asociación de Mujeres Progresistas de All India, y quien trabaja en favor de las mujeres en el Parlamento y contra la violencia hacia

antes de la boda, mientras que el 94 % de las mujeres encuestadas de Bihar lo conocieron por primera vez en la boda.

⁴¹ De acuerdo al informe de Garg (2017), en el 2005 ya se había hecho la misma encuesta y arrojaba pequeños cambios; el 5 % de mujeres tenía la libertad de escoger a su esposo y el 74,2 % necesitaba de la aprobación de un familiar para la visita al centro de salud.

la mujer. Ella menciona que en Delhi y los alrededores existe más una dominación patriarcal sobre la autonomía sexual de las mujeres que en el caso de Meghalaya. La autora, refiriéndose al estudio del 2012, muestra que la negación de la autonomía es el problema central para las mujeres indias, y enfatiza que no puede ser abordado solo por la alfabetización, sino también debe estar presente la participación directa de los gobiernos. Cita a Carol Vlasoff, profesora de la Universidad de Ottawa, quien realizó un estudio por 30 años en Gove, Maharashtra, donde concluye que el sesgo en contra de las hijas solo podría terminar si al lado de la educación de las mujeres también están presentes su empoderamiento social y económico.

Por otro lado, Prachi Salve escribe para IndiaSpend⁴² que parte de la población India ha crecido considerablemente en el número de mujeres solteras. Menciona que, respecto al último censo nacional realizado en la India, se registró un aumento del 39 %, cifra que implica un aumento de 51,2 millones en 2001 a 71,4 millones en 2011, donde se incluyen mujeres solteras, viudas, divorciadas y abandonadas por sus esposos. Sin embargo, Nirmal Chandel, presidenta del Foro Nacional de los Derechos de las Mujeres Solteras, explica que las razones para el aumento de la población de las mujeres solteras son el divorcio, la separación y la viudez (Salve, 2015).

La violencia hacia las mujeres indias no cesa en su país, según el último censo nacional. De acuerdo a Biswas (2012), en el 2011 se han reportado 24 000 casos de violación. No solo se incluye ese tipo de violencia; de acuerdo a los registros policiales, los secuestros aumentaron en un 19,4 %, y las mujeres fueron asesinadas por problemas con los pagos de dote, que aumentaron en un 2,7 %, con torturas en un aumento del 5,4

⁴² IndiaSpend.com es un portal periodístico que ofrece cifras de diferentes tópicos que van sucediendo en la India, “como son economía y política, educación, salud, infraestructura, agricultura y defensa” (Mukherjee, 2015; la traducción es mía). En su página web se menciona lo siguiente: “IndiaSpend is the country’s first data journalism initiative. We utilise open data to analyse a range of issues with the broader objective of fostering better governance, transparency and accountability in the Indian government” (IndiaSpend, s. f.).

% y abuso sexual en un 5,8 %. Biswas considera que el tráfico es el más alarmante, con el crecimiento de un 122 % respecto al año anterior⁴³.

La inseguridad que viven las mujeres en el país es alarmante; los crímenes son devastadores. Una encuesta realizada hace poco, en 2011, por la Thomas Reuters Foundation, describe que la India es el cuarto país más peligroso del mundo para las mujeres después de Afganistán, Congo y Pakistán. Los crímenes contra las mujeres como el feticidio femenino, el matrimonio infantil, el tráfico de mujeres y servidumbre doméstica hacen eso posible (Bohra et al., 2015).

Respecto a la situación de violencia de género, la India ha introducido varias legislaciones (National Crime Records Bureau, 2014) para castigar los crímenes y delitos hacia la mujer, y se clasifican en dos categorías:

- 1) Los crímenes bajo el Código Penal Indio (IPC) se han clasificado en violación, intención de violación, secuestro y raptó de mujeres, muertes por dote, asalto a la mujer con intención de indignar su modestia, insulto a la modestia de las mujeres, crueldad por parte del esposo o de sus parientes, importación de una mujer a un país extranjero y complicidad para el suicidio de las mujeres.
- 2) Los crímenes bajo la Ley Especial y las Leyes Locales (SLL) se clasifican según la legislación, que contiene la Ley de Prohibición de la Dote de 1961, la Ley sobre la Representación Indecente de la Mujer (prohibición) de 1986, la Ley de Prevención de la Comisión de Sati de 1987, la Ley de 2005 sobre la Protección de

⁴³ La paráfrasis es mía. Texto original:

With more than 24,000 reported cases in 2011, rape registered a 9.2% rise over the previous year. More than half (54.7%) of the victims were aged between 18 and 30. Most disturbingly, according to police records, the offenders were known to their victims in more than 94% of the cases. Neighbours accounted for a third of the offenders, while parents and other relatives were also involved. Delhi accounted for over 17% of the total number of rape cases in the country. And it is not rape alone. Police records from 2011 show kidnappings and abductions of women were up 19.4%, women being killed in disputes over dowry payments by 2.7%, torture by 5.4%, molestation by 5.8% and trafficking by an alarming 122% over the previous year. (Biswas, 2012)

las Mujeres contra la Violencia doméstica, la Ley sobre el Tráfico Inmoral (prevención) de 1956.

Sin embargo, la violencia contra la mujer es frecuente en el país. Un análisis realizado por IndiaSpend basado en la última década informa que se registraron 2,24 millones de crímenes contra las mujeres, y cada hora ocurren 26 delitos en contra de la mujer y existe una queja cada dos minutos. El informe también explica que la violencia proporcionada por los esposos y sus familiares a las mujeres es la principal agresión hacia las mujeres indias, y se han informado 909,713 casos. El segundo crimen más cometido en contra de las mujeres es el asalto con la intención de indignar su modestia, con 470,556 casos. El tercer delito es el secuestro de mujeres con 315, 074 casos; continúan el de violación con 243, 051 casos, el insulto de la modestia con 104, 151 casos y la muerte de por dote con 80, 833 casos⁴⁴ (Mallapur, 2015).

Por otro lado, el National Crime Records Bureau (NCRB) que sería la Oficina Nacional de Récord del Crimen de la India, reportó, solo en el 2009, violencia contra la mujer con 89,546 casos ocasionados por el marido y sus familiares, 21 397 casos de violación, 11 009 casos de acoso sexual y 5650 casos de acoso con respecto a la dote (UN Women, s. f.).

Kriti Sharma (2017) escribe que en la India muchas mujeres trabajan como amas de casa. Da el ejemplo de una niña que le dice a su padre que quiere ser un ama de casa, y uno de sus familiares mayores le responde que, en la India, las personas creen que el

⁴⁴ La paráfrasis es mía. Texto original:

Cruelty by husbands and relatives under section 498-A of Indian Penal Code (IPC) is the major crime committed against women across the country, with 909,713 cases reported over the last 10 years, or 10 every hour. Assault on women with intent to outrage her modesty (470,556), earlier classified as molestation under section 354 of IPC, is the second-most-reported crime against women over the last decade. Kidnapping and abduction of women (315,074) is the third-most-reported crime followed by rape (243,051), insult to modesty of women (104,151) and dowry death (80,833). (Mallapur, 2015)

ser ama de casa no es una profesión o trabajo sino un deber. Sharma, en este siglo XXI, destaca el progreso de la existencia de una fuerza laboral femenina floreciente, que incluye profesionales altamente capacitadas y altamente cualificadas. Sin embargo, expresa, no se niega el hecho de que la mayoría de las mujeres indias todavía no sale a trabajar. Ellas trabajan en casa, pero no como empresarias o *freelancers*, sino como amas de casa.

La autora también describe que la mujer es quien pone los intereses de los demás encima de los suyos. Mujer es quien emocionalmente cuida de la unión de la familia. Específicamente, señala que ella es el “apoyo” de su marido, la “guía” para su hijo y un “abrigo” para los ancianos de la familia. Comenta que, dentro del sistema patriarcal, el papel de la ama de casa no es un trabajo sino un deber, algo que realiza independientemente si le gusta o no. Y sostiene que en la sociedad india, la suya, que es chauvinista, todavía no se ha comprendido que, si bien el hombre es quien trae el pan a la casa, es la mujer quien hace la comida a partir de ese pan (Sharma, 2017).

Kavitha Rao (2016) relata que en la India muchas mujeres no están acostumbradas a estar solas, piensan que la felicidad llega con el emparejamiento doméstico. Las heroínas de Bollywood rara vez muestran una ambición más allá de su relación con los hombres, pero cuando lo hacen se considera una subversión. La autora menciona la película *Queen* (2014) y expone que la protagonista fue revolucionaria porque prefirió estar sola. Para comprender un poco sobre los medios en la India, es necesario tener en cuenta que en la publicidad televisiva son los hombres quienes compran las casas o autos; por el contrario, las mujeres compran aceites para la salud de sus maridos, detergentes para la ropa de sus hijos o el té *chai* (té de la india) para la familia. Con estos comentarios, se comprende que la división de género todavía está marcada en el país y que este se rige dentro de un sistema patriarcal.

Capítulo IV: El cine de la India. Bollywood

4.1. El cine de la India

La India es el primer productor de películas en el mundo, el segundo es Nigeria y el tercero, Estados Unidos. De acuerdo a Agarwal, las películas de la India se proyectan en más de 100 países y llega a tener alrededor de 4 mil millones de espectadores en el mundo (2014, p. 146). Se explica que este crecimiento empieza desde 1970, se superan las 900 películas en 1985 y se alcanzan 1013 títulos en el 2001. Más aún, la India tiene más de 13 mil salas de cine, algunas con 1000 butacas y cuenta con 10 millones de espectadores diarios (Pérez-Gómez, 2007, p. 2), sin contar la audiencia que alcanza fuera del país, tanto la extranjera como a los propios indios, a los que se le conoce con la abreviatura NRI (Non-Resident Indian: un ciudadano indio que permanece en el extranjero ya sea por trabajo, negocios, estudios, etcétera). Según últimas cifras, el país sur asiático tiene una producción mayor de 1200 películas anuales y solo Bollywood produce cerca de 200 películas por año (OMPI REVISTA, 2013). Agarwal (2014, p. 158) menciona que solo en el 2009, se produjeron 1288 filmes.

Preeti Pant menciona que en la India al igual que en otros países, dentro de los medios de comunicación, la ficción del medio audiovisual ha ganado a la palabra escrita, pocas personas se interesan por la lectura y señala como último medio de diversión a la televisión (2011, p. 697-698). Se conoce, de acuerdo a Ganti (2013, p. 27), que por la década de los noventa, las películas indias tuvieron que competir con el crecimiento de la televisión.

Más allá de un enfoque de diversión, el cine “al igual que la radio y la prensa sirvieron como elementos de integración nacional, pero también de cobijo regional en un país con una fuerte diversidad étnica y religiosa” (Val Cubero, 2015, p. 35) y sería necesario agregar la participación del Internet. Muchas historias de películas pueden

acoger a los distintos estados que existen en la India y sus particularidades, como por ejemplo la película hindi *Chennai Express* (2013), donde la protagonista es del estado de Tamil Nadu.

El aspecto del nacionalismo está arraigado en las películas indias. “Nacionalidad india se refiere a las necesidades de los indios nativos y de la diáspora para una unidad cultural e identidad nacional”⁴⁵ (Ayob, 2008, p. 24), que surge desde la independencia del país en 1947 (Ahmed, 1992; Chakravarty, 1993; Kasbekar, 2001; Mishra, 2002; Ganti, 2004, citado en Ayob, 2008, p. 24). Se cree que la búsqueda de Bollywood en la representación de su sociedad ha ayudado a reconfigurar diversos estilos e influencias en la población india.

Se dice que el cine indio, además de ser el representante y unificador de una nación vasta, fue quien incluyó a los demás medios de comunicación literarios como la literatura y el teatro de su país. Por su lado, Mistry comenta que el cine es el medio más atractivo y de mayor alcance: no hay límites de clase, casta. Es accesible a todos los sectores de la sociedad y tiene una captación más amplia que la literatura⁴⁶ (2014, p. 537), pero esta también ha servido de influencia en los tratamientos narrativos e historias presentes en las películas.

Anurag Basu⁴⁷, reconocido director de la última década, afirma que: “[e]l cine constituye hoy una parte indisoluble de la cultura de la India hasta tal punto que hace de elemento aglutinador de la nación” (OMPI REVISTA, 2013). Pérez-Gómez reafirma que el cine indio, “al igual que otras cinematografías refleja y es reflejado en la política, la

⁴⁵ La traducción es mía. Texto original: “Indian nationhood refers to the needs of native and diasporic Indians for a cultural and national unity and identity” (Ayob, 2008, p. 24).

⁴⁶ “La literatura y el cine, las dos formas de arte, una verbal en forma y otra visual, no son meramente paralelas sino interactivas, recíprocas e interdependientes. Una serie de clásicos literarios se han popularizado por medio del cine” (Mistry, 2014, p. 537; la traducción es mía).

⁴⁷ Entre sus películas destacan *Life in a Metro* (2007) y *Barfi* (2012), con esta última “consiguió el tercer puesto por recaudación en la India en 2012 y ocupó el primero en las taquillas del extranjero” (OMPI REVISTA, 2013).

economía, la sociedad y la cultura del país, de manera que este al igual que otros se convierte en una herramienta para comprender al país en cuestión” (2007, p. 1). Pant menciona que en estos filmes “los temas favoritos de siempre han sido la religión, problemas familiares, la sociedad y la política” (2011, p. 699). Se comprende que Bollywood trata de reflejar las características de su país.

4.2. Bollywood: Cinematografía en idioma hindi⁴⁸

Como la institución dominante de los medios en la India, la industria cinematográfica de Bombay juega un papel importante en construir y definir las dicotomías como “tradicional / moderno”, “global / local”, “occidental / oriental” y categorías como “cultura”, “nación”, e “indio”⁴⁹. (Ganti, 2000, citado en Ganti, 2013, pp. 2-3)

La industria cinematográfica de la India de idioma hindi se encuentra en Mumbai, actualmente conocida como Bombay, de allí es que surge el término que caracteriza dichos filmes: se fusionan las palabras, Bombay y Hollywood⁵⁰.

¿Por qué Mumbai fue elegida como capital de las películas en idioma hindi?

Tenía puerto moderno; una ciudad con influencias europeas y con pretensiones mínimas para la historia y la sociedad india. Además parecía neutral a las pasiones religiosas del sur de Asia, los grandes enfrentamientos hindú-musulmanes. Todas las razas y religiones vivían en Mumbai en relativa armonía. Fue en Mumbai

⁴⁸ A pesar de esta distinción en el idioma, últimamente este cine mezcla el hindi con el inglés. El nuevo híbrido se le conoce como *Hinglish*.

⁴⁹ La traducción es mía. Texto original: “As the dominant media institution within India, the Bombay film industry plays an important role in constructing and defining dichotomies like “traditional/modern”, “global/local”, “Western/Eastern” and categories such as “culture”, “nation”, and “Indian”” (Ganti, 2000, citado en Ganti, 2013, pp. 2-3).

⁵⁰ En la edición del 2005 del *Oxford English Dictionary* se incluye a la palabra “Bollywood”, que define a la industria del cine popular de la India, teniendo como sede a Bombay (Mishra, 2006).

donde el drama y la poesía inglesa florecieron. Una serie de ideas occidentales que fueron estimuladas por el inglés, sintetizadas con las ideas indias. Así, los demonios, los avatares, los dioses y los espíritus de tres mil años de mitología india se mezclaron y entraron en contacto con las ideas contemporáneas de Occidente, Marx, ideas e iconos (Akbar, 1985, 1988; Brass, 1989; Madam, 1987; Nandy, 1983; O’Flaherty, 1985, 1986; Robinson, 1989; Rudolph y Rudolph, 1987).⁵¹ (Agarwal, 2014, p. 147)

Se puede comprender que hubo una búsqueda por una ciudad que condensara la naturaleza diversa de la cultura de la India, además del *florecimiento* de caracteres modernos que podrían mezclarse con los propios del país. Quizá para lograr un éxito masificado, un cine para todas las masas, como muchas veces se le ha reconocido a Bollywood. También tiene denominaciones como el cine comercial indio, el cine popular indio, el cine hindi⁵². Aunque vale aclarar que existen otros tipos de cine en la India que no son populares y por ende no generan taquilla, que pertenecen más a un público intelectual, tales como el cine de arte o también denominado cine paralelo, que más adelante se explicará. Si bien estas películas no generan gran expectativa comercial en su país, sí son reconocidas en Occidente, específicamente cuando se presentan en festivales.

Generalmente se cree que Bollywood representa todo el cine de la India, por ser la cinematografía más popular a nivel mundial, pero no es el único en el país. Se destaca la variedad lingüística de la nación, se “hablan alrededor de 800 lenguas, 2000 dialectos

⁵¹ La traducción es mía. Texto original:

It had modern port; a city with European influences and pretensions minimal to Indian history and society. In addition it appeared neutral to the religious passions of South Asia, the great Hindu-Muslim clashes. All races and religions lived in Mumbai in relative harmony. It was in Mumbai that English drama and poetry flourished. A number of Western ideas that were English-stimulated, synthesized with the Indian ideas. Thus the demons, avatars, gods and spirits of three thousand years of Indian mythology mixed and came into contact with contemporary Western, Marx, ideas and icons (Akbar, 1985, 1988; Brass, 1989; Madam, 1987; Nandy, 1983; O’Flaherty, 1985, 1986; Robinson, 1989; Rudolph and Rudolph, 1987). (Agarwal, 2014, p. 119)

⁵² Términos que se toman en cuenta para referir a Bollywood en el texto.

de las cuales tan solo 23 son reconocidas como mayoritarias (tan solo el hindi y el inglés son los utilizados por el gobierno)” (Pérez-Gómez, 2007, p. 4). Alrededor de las lenguas más populares surgen sus propias industrias cinematográficas: “Kollywood (Estado de Tamil Nadu⁵³), en idioma tamil; Tollywood (Estado de Andhra Pradesh) en telugu; y Mollywood (Estado de Kerala) en malayalam”⁵⁴ (OMPI REVISTA, 2013). Bollywood constituye solo el 20 % de la producción del cine en la India, pero es fuente de discurso sobre el cine en su país y en el extranjero. Es considerado el cine estándar, al que se puede seguir u oponer (Ganti, 2013, p. 3) “aunque la mitad de los cines se encuentran en la parte sur de la India” (Agarwal, 2014, p. 147; la traducción es mía), es decir la cinematografía regional, que muchas veces es desconocido en Occidente, aun cuando pueda compartir características similares con el cine popular hindi.

Vale decir que la mayoría de personas en el mundo que dice conocer sobre el cine indio, solamente conoce a Bollywood, por ser la cinematografía más comercial y popular, no sabe que también existen otras cinematografías en el mismo país que pueden resultar similares. En Perú, por ejemplo, quienes han visto una película de la India, por generalizar, sabe quién es Shah Rukh Khan o también el denominado Rey Khan, por ser popular a nivel mundial. Algunos peruanos podrían considerarlo como uno de los mejores actores de la India, y en su país también lo es, sin lugar a dudas, pero desconocen que el actor sólo actúa específicamente dentro del cine hindi. Por el contrario, no conocen a Rajinikanth, quien es otro reconocido actor e idolatrado en su país, pero que

⁵³ Las producciones filmográficas de los estados son diferentes entre sí. Al respecto, se dice lo siguiente:

En Tamil Nadu se producen de 150 a 200 películas al año, pero existen además ciertas características que distinguen al cine producido en el sur y que tiene que ver con la historia cultural, social y política de la región. Mientras que las películas tamilyes suelen mostrar al pueblo tamil, las películas de Bollywood presentan al ‘indio’ en general. (Elena y Vasudev, 2003, citado en Val Cubero, 2015, p. 30)

⁵⁴ Para una mejor comprensión se han corregido algunas palabras mal escritas del texto original: “Kollywood (Estado de Tamil Nadu), en *idoma* tamil, Tollywood (Estado de Andhra Pradesh) en *telegu* y Mollywood (Estado de Kerala) en malayalam” (OMPI REVISTA, 2013; el énfasis es mío).

principalmente trabaja en Kollywood, industria de cine de idioma tamil (del estado de Tamil Nadu).

Es necesario precisar que, en la actualidad, en la India se pueden ver *remakes* de películas del sur en Bollywood y viceversa. A veces el héroe o la heroína de la película original se mantienen en el *remake* para generar expectativa en la otra industria y obtener éxito asegurado. Puede existir una leve modificación en la historia así como en la banda sonora, que llama la atención más por el idioma.

Entender a Bollywood es complejo como su país. Su análisis implica factores históricos, socioculturales, políticos, económicos indios, que se encuentran en la mayoría de las películas, así como en su ficción que trata de ser escapista.

4.3. Contexto histórico del cine de la India y Bollywood

La trayectoria histórica del cine en la India ha pasado por una serie de cambios en el tratamiento narrativo y estético audiovisual. Empezó con películas en blanco y negro, luego aparecieron el sonido y el color; más tarde, los efectos especiales que perduran hasta la actualidad, así como un continuo desarrollo en la complejidad de sus historias. A través de las historias en su cinematografía, se ha observado el transcurso de un estado mitológico, quizá experimental, neorrealista, social y tradicional a una etapa moderna y sí, se podría decir que con vestigios de occidentalización.

El siguiente resumen se basa en la lectura de varios autores, y se resalta y menciona el estudio que hace Tejaswani Ganti (2013) de la industria del cine hindi, quien divide su carácter histórico en cuatro etapas luego de la Independencia. Cada película mencionada en los textos revisados ha sido vista y analizada para confirmar si la explicación es acerca de una película de idioma hindi, puesto que a veces la bibliografía

se ha confundido al incluir a Bollywood como todo el cine nacional. Por ello, también se señalará cuando se explique sobre la cinematografía de los otros idiomas.

4.3.1. La aparición del cine y sus inicios

La fotografía fue el primer acercamiento de lo que sería ahora la más grande cinematografía en el mundo. Llegó en 1840 a la India, pocos meses después de su presentación en Europa. A mediados de 1850, en ciudades como Bombay y Calcuta, surgieron estudios de fotografía; alrededor de 20 a 30 años más tarde aparecieron cientos a nivel nacional (Ganti, 2013, p. 6).

El cine llegó a la India en 1896, seis meses después de que los hermanos Lumière mostraran sus primeras cintas en París, las cuales se mostraron también en un hotel en Bombay (Barrera-Agarwal, 2007, p. 58). En 1899, Harish Chandra Bhatvadekar sería el primer realizador indio; la película era una secuencia de luchas filmada en Bombay (Barrera-Agarwal, 2007, p. 58).

Raja Harishchandra, en español *Rey Harishchandra*, es considerada la primera película india. Fue producida y dirigida por Dadasaheb Phalke⁵⁵ en 1913, a quien se le considera el padre del cine indio. Se dice que fue el primero en percibir que el cine debería utilizarse como transmisor de las narrativas existentes en su país para poder lograr el éxito. Con esta película, se inició el género indio llamado “*mythologicals*”, que se enfoca en las historias populares de dioses y diosas hindúes. Phalke, además, supervisó la producción de 23 películas entre 1913 y 1918 (Barrera-Agarwal, 2007, p. 58; Ganti, 2013, p. 9; Grant, 2017; OMPI REVISTA, 2013).

⁵⁵ Dhundiraj Govind Phalke era su verdadero nombre (Barrera-Agarwal, 2007, p. 58).

Ganti menciona que, durante los primeros años del cine en la India, las películas se basan continuamente en historias épicas y mitos hindúes muy conocidos, con el objetivo de que el público se familiarice con la cinematografía (2013, p. 9). Por la misma época, en 1916, surgieron también las películas del sur, que tuvieron una participación importante en la creación de la conciencia nacional y regional, y en las que se manifestaron los valores colectivos de amor, deber, heroísmo, coraje y patriotismo. En ese tiempo también llegaría la rivalidad “entre las regiones del norte, de habla mayoritariamente hindi y de origen aryano y los del sur, de origen dravídico” (Val Cubero, 2015, p. 30), que todavía existe en la actualidad.

Ganti relata que, entre los años 1920 y 1930, la producción cinematográfica siguió los modelos de organización con los que trabaja Hollywood; es decir, se contaba con un equipo de producción, técnicos y actores (2013, p. 14). La producción de películas por año empieza a dispararse junto a las productoras; en 1927 fueron 108 películas, y 328 en 1931 (Grant, 2017). Aunque el autor escribe sobre el contexto de Bollywood, se podría deducir que el número de películas presentado estaría incluyendo todo el cine nacional. Sin embargo, no se logró monopolizar el negocio cinematográfico al igual que Hollywood porque no se controlaban los aspectos de distribución y exhibición. Al no existir correspondencia entre producción, distribución y exhibición, el sistema de estudios de cinematografía en la India empezó a desaparecer (Ganti, 2013, p. 14).

Los temas que abordan las películas en su mayoría en esta década retratan el carácter mitológico o histórico en la naturaleza. Clásicas historias tomadas del Ramayana y el Mahabharata continúan durante la década (Grant, 2017).

4.3.2. El sonido y el color en las películas

El sonido en las películas llegó en 1931 con la película *Alam Ara*⁵⁶, que en español es *La Luz en el camino*; en inglés, *Beauty of the World*. Su realización estuvo a cargo de Ardeshir Irani y tuvo siete canciones (Ganti, 2013, p. 10). Se establecen la música, las canciones y los bailes en el cine indio.

Barrera-Agarwal menciona que en el aspecto musical destacan las melodías que estaban presentes en el pueblo, así como los mantras y obras místicas entonadas en los rituales diarios. La danza ya había estado presente anteriormente, pero se complementó a la acción y a la música generando una excelente combinación (2007, p. 58). Es por eso que la música es un elemento imprescindible en Bollywood.

Por esos mismos años, aparece el sonido en otros cines de idiomas regionales. En tamil, aparece con la película *Kalidass*; en bengalí, *Jarnai Sashti*; en telugu, *Bhakta Prahlada* (OMPI REVISTA, 2013).

Años más tarde, en 1937, el director Ardeshir Irani, quien había ingresado el sonido en la cinematografía, vuelve con *Kisan Kanya*, la primera película a color en el cine nacional. Pero no tuvo tanto éxito como ocurrió con su primer aporte (Agarwal, 2014, pp. 147-148; OMPI REVISTA, 2013).

Con la aparición del color en las películas también se empiezan a hacer los primeros esfuerzos en la animación. La dirección de arte aparece en las películas. Se construyen las escenografías (como, por ejemplo, los palacios); así, también hay un avance en el trabajo del maquillaje (Grant, 2017).

⁵⁶ Ganti expone que *Alam Ara* presenta un periodo de época de fantasía basado en el popular teatro Parsi (2013, p. 15).

4.3.3. Efectos de la Independencia y la Partición en las películas

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial hay un descenso en el número de películas producidas, así como en el número de audiencia (Agarwal, 2014, p. 148; Grant, 2017). La India entra también a la guerra por ser colonia del imperio británico, quien declaró la guerra a Alemania. El Gobierno colonial creó una Junta Asesora de Cine en 1940 para adjudicar el monopolio de distribución de las películas en formato crudo. Se intensificó la censura de los filmes, que parecían apoyar a través de las imágenes y palabras al movimiento independentista indio (Ganti, 2013, p. 18).

El 15 de agosto de 1947, la India se independiza del Gobierno británico; sin embargo, también llegó la llamada Partición, la división de la India británica en los Estado-nación modernos de la India y Pakistán, que fue resultado de la política compleja sobre la identidad religiosa, regional, lingüística y étnica que se vivía en el subcontinente indio. Al ser los musulmanes de la India una minoría, el 25 % de la población, no se quería que fueran discriminados en el nuevo sistema democrático (Ganti, 2013, p. 19).

Ganti considera que el cine hindi después de 1947 puede ser clasificado en cuatro momentos claves que han contribuido en el carácter socio-político de la India. La primera etapa sería luego del logro de la Independencia, momento tanto para la reconstrucción de la nación como para el desarrollo económico. La segunda etapa, a principios de la década de los setenta, se ubica en medio del descontento de la población india con el Gobierno por lo que venía sucediendo en el país, lográndose así un estado de emergencia. La tercera etapa nace a partir de la liberación económica de la India que inició en 1991. Por último, la cuarta etapa y el momento actual de la cinematografía india están dentro del contexto del crecimiento económico del país que se sitúa como poder emergente en el mundo (2013, p. 27).

Ganti explica que con las tensiones políticas entre la India y Pakistán, el vínculo del urdu, idioma oficial de Pakistán, y los musulmanes, empezó a desaparecer la enseñanza de la literatura urdu en la India, para extenderse el hindi sánscrito en su lugar. Este fue un proceso que ya había empezado con los británicos en el siglo XIX. Pero la industria de Bombay fue uno de los pocos sitios donde se mantuvo vivo el idioma urdu⁵⁷. Los filmes se mantuvieron en el idioma *Hindustani* (que es una mezcla del hindi y urdu). Muchos elementos del cine de Bombay derivan del idioma urdu y su literatura, tales como las metáforas y las canciones. Todavía en las películas, se escuchan algunas palabras en urdu (2013, p. 21), como en el siguiente texto: “Palabras para el amor [*pyar, ishq, mohabbat*], corazón [*dil*], ley [*kanoon*], justicia [*insaaf*], honor [*izzat*], deber [*farz*], sangre [*khoon*], emoción [*jazbaat*] y riqueza [*daulat*”⁵⁸ (Ganti, 2013, p. 21).

En la actualidad, los musulmanes son una minoría marginada en la India, a partir del nacionalismo hindú luego de la Independencia, así como el rechazo o fobia al islam, a partir del suceso del 11 de setiembre. Sin embargo, muchos personajes del cine indio, letristas, directores, compositores y coreógrafos han sido musulmanes. El cine ha sido el espacio donde musulmanes e hindúes han podido trabajar juntos hasta la actualidad (Ganti, 2013, p. 23).

Actualmente, actores pakistaníes son invitados como protagonistas en las películas de Bollywood y obtienen reconocimientos como cualquier otro indio. Fawad Khan, reconocido actor pakistaní, hizo su debut en Bollywood como protagonista masculino en el 2014 con *Khoobsurat* frente a Sonam Kapoor, reconocida actriz india, y

⁵⁷ El urdu es una lengua que se originó y que se habla en el norte de la India, el estado actual de Uttar Pradesh, que con la Partición se convirtió en el idioma oficial de Pakistán (Ganti, 2013, p. 21).

⁵⁸ La traducción es mía. Texto original: “Words for love [*pyar, ishq, mohabbat*], heart [*dil*], law [*kanoon*], justice [*insaaf*], honor [*izzat*], duty [*farz*], blood [*khoon*], emotion [*jazbaat*], crime [*jurm*], and wealth [*daulat*” (Ganti, 2013, p. 21). La autora también menciona que los conceptos principales de los filmes considerados de idioma hindi llegan del vocabulario urdu persa y árabe (2013, p. 21).

obtuvo el premio *Filmfare* como mejor debutante masculino. En el 2017, dos actrices pakistaníes debutaron frente a grandes estrellas reconocidas y lograron aclamación de la crítica, Mahira Khan en *Raees* (con Shah Rukh Khan) y Saba Qamar (quien logró una nominación como mejor actriz en los *Filmfare Awards*) en *Hindi Medium* (con Irrfan Khan).

El nacionalismo frente a la posindependencia se podría denominar la primera etapa que Ganti menciona en su texto. El cine surge como modo de construcción de la nación y del desarrollo económico. Esta época está influenciada por el primer ministro de la India, Jawaharlal Nehru, quien buscó analizar los problemas que sucedían en el nuevo país y generar propuestas para ubicar a la India en el mundo (Ganti, 2013, p. 27).

4.3.4. La Edad de Oro del cine indio (1940-1970)

Al período alrededor de los años cincuenta y los setenta se le considera la edad de oro del cine indio (Agarwal, 2014, p. 148); otros autores mencionan que esta etapa empieza desde finales de los años cuarenta hacia mediados de los sesenta (OMPI REVISTA, 2013). Por esos mismos años, ocurre la Nueva Ola en el cine indio y el nacimiento de la India moderna. Se dejan de lado los relatos históricos y mitológicos. En esta época, las películas son vehículos para abordar los problemas y asuntos sociales; los temas criticados fueron la dote, la poligamia y la prostitución; también se expresaron la pobreza que vivía el país, la tradición y las costumbres (Grant, 2017). La audiencia se sentía identificada y el cine popular llega a la vida e imaginación de muchos indios, así como de espectadores en lugares lejanos, como China, la Unión Soviética, entre otros (Mohapatra, Chatterjee & Dwivedy, 2014, p. 120).

Muchas películas en idioma hindi son reconocidas y premiadas internacionalmente en esta época. *Neecha Nagar (Ciudad humilde, 1946)*, dirigida por Ghetan Anand, gana como mejor película en la primera edición del Festival de Cine de Cannes; *Kismet (1947)*, dirigida por Gyan Mukherjee, se mantuvo más de tres años en un cine de Calcuta (OMPI REVISTA, 2013).

La década de los años cincuenta marcó un hito dentro de la cinematografía hindi. Los diálogos y las canciones son más románticos, características que perduran hasta la actualidad, y algunas siguen siendo cantadas por el público. Surgen estrellas importantes como Dilip Kumar, Dev Anand, Raj Kapoor, Nargis, Nutan, Meena Kumari y Madhubala, entre otros (Agarwal, 2014, p. 148).

Los cineastas más relevantes de la década son Bimal Roy y Satyajit Ray, directores que se centran en las personas de clase baja, quienes eran ignorados como sujetos (Grant, 2017). Se continúa con el reconocimiento internacional. Satyajit Ray en 1955 dirige *Pather Panchali (La canción del camino)* y gana como mejor documental en el Festival de Cine de Cannes. También recibió el premio a mejor película del cine nacional (OMPI REVISTA, 2013).

Asimismo, surgen películas donde se les da un papel dominante a las mujeres; *Mother India* de 1957 es un ejemplo remarcable. Fue dirigida por Mehboob Khan; el director relaciona los ideales socialistas con la tradición que vivía el país (Agarwal, 2014, p. 149). La heroína es representada como la madre tierra.

En 1957, se promulgó la Ley 14/1957 de Derecho de Autor (OMPI REVISTA, 2013). Por otra parte, en la década de 1960 continúan los reconocimientos internacionales para las películas de la India. Además, se introdujo la pasividad en las canciones y bailes. Por otro lado, el rodaje de las películas empezó a hacerse en el extranjero. En esta época,

los actores Rajesh Khanna y Dharmendra llegaron a ser muy populares (Agarwal, 2014, p. 148; OMPI REVISTA, 2013).

Otro de los géneros importantes dentro de la narrativa de la cinematografía hindi es el género del “perdido y encontrado”, que empieza en la década de 1960, se intensifica en la de 1970 y se mantiene por la de 1980. La historia gira en torno a hermanos que se separan en la infancia por algún motivo, que en la mayoría era la participación del villano. Sin embargo, la película termina con una final feliz cuando los niños se reúnen en la edad adulta, luego de haber derrotado al villano o a las causas de la separación (Ganti, 2013, p. 36). Las historias que presentan este tipo de género podrían ser una referencia directa a los traumas que vivieron las familias en el momento de la Partición.

4.3.5. El cine comercial

La segunda era de la cinematografía india, de acuerdo a Ganti, surgió a los inicios de los años setenta. El país vivía una época de agitación social, política generalizada y creciente malestar con el Gobierno, que termina con que la ministra Indira Gandhi declare el estado de emergencia en 1975. En esta época, las películas son diferentes a las de la anterior, especialmente en el sentido en que el Estado, el héroe masculino y la villanía fueron representados (2013, p. 27).

Aquí surge el denominado *angry man*, quien era un personaje resentido con lo que pasaba en su sociedad. Principalmente fue interpretado por el actor Amitabh Bachchan, quien personificó a un trabajador urbano y descontento. Las películas se caracterizaron por la violencia. Se representaba lo que estaba sucediendo con el Estado y la sociedad; temas como la delincuencia, el desempleo y la pobreza fueron expuestos. Los villanos de esta época eran representados por los contrabandistas, presentados como gente empresaria y millonaria. Las propuestas pasadas, que se remitían al cine familiar, se dejan

de lado. Por la década de los 80, los corruptos políticos eran representados como villanos, y los policías eran los únicos personajes del Estado que tenían un personaje positivo (Ganti, 2013, p. 35).

Frente al crecimiento del cine comercial (OMPI REVISTA, 2013), aparece en la India a inicios de los años setenta un nuevo movimiento en la cinematografía india, denominado Nuevo cine Indio, que define al cine de arte o cine paralelo⁵⁹. Se toman como referencia el Neorrealismo Italiano y directores tempranos de cine de arte, tales como Satyajit Ray, Mrinal Sen y Ritwik Ghatak. Entre sus características prevalece su estética realista, presupuestos bajos en producción, y otros rasgos como que no existían canciones ni bailes, se tenían actores poco conocidos y el estilo de actuación era naturalista (Ganti, 2013, p. 25).

4.3.6. La década de 1990, la liberación económica y los inicios del milenio

La tercera etapa, descrita por Ganti, ocurrió cuando la cinematografía tuvo gran influencia mientras ocurría la liberación económica⁶⁰ que tuvo el país en 1991, a fin de contraponer el malestar que estaba viviendo la sociedad. La autora expone que, durante la década de los 90, la política económica se manifestó más en la sociedad de clase media y urbana, frente a la población que no contaba con la nueva tecnología (automóviles, cosméticos,

⁵⁹ S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) comenta que el cine paralelo era realizado por directores de arte, con poco presupuesto, y tiene como público a intelectuales, profesores, estudiantes y gente de izquierda. Estas películas tenían un mensaje social o revolucionario, pero que no generaba buen resultado en la taquilla, y que actualmente ha desaparecido.

⁶⁰ Esta liberación se refería a la relajación de los controles en torno a la economía porque la India sufrió un déficit presupuestario en los años ochenta como resultado de gasto en defensa militar y los subsidios del Gobierno; además, las empresas estatales no generaban beneficios para el Gobierno. También el aumento del déficit sucede porque se disminuyen las divisas de los indios que trabajaban en el Golfo, en consecuencia de la invasión iraquí en Kuwait en 1990. A su vez, esta guerra e invasión condujo al fuerte aumento del precio del petróleo. Se menciona también el incumplimiento inminente a los préstamos internacionales. A su vez, esta liberación fue posible gracias a los dos préstamos que el Gobierno indio recibió del Fondo Monetario Internacional, que fueron acompañados por las condiciones de control, reducción del déficit presupuestario y la implementación de reformas estructurales de la economía (Ganti, 2013, p. 36-37).

etcétera). Las necesidades básicas, como saneamiento y educación primaria, no se habían cumplido (2013, p. 37).

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) manifiesta que hasta el año 1990 el país es socialista, y a partir de 1991 se vuelve liberal o neoliberal, porque lo que se quiere es un desarrollo en el mercado, en el capitalismo, que ha causado un progreso en la sociedad y que tiene influencias en la cinematografía. En ese sentido, refiere, existen más actrices que vivían en Occidente, Inglaterra o Estados Unidos. Entonces, en las películas hay más exposición de conceptos occidentales. Ganti menciona que en esta época estuvo presente el nacionalismo hindú y el fanatismo en la política (2013, p. 27).

En 1990 surgen cambios en las películas, el género de violencia con el *angry man* desaparece, y se empiezan a contar historias de carácter tradicional y familiar. El protagonista continúa llevando la acción de la historia y el personaje femenino se instala en su casa.

El 10 de mayo de 1998, la industria cinematográfica se sorprende porque el Ministro de Información y Radiodifusión del país declara en una conferencia que desde ese día, el cine en la India se considera una “industria”. Años más tarde, el 19 de octubre del 2000, esa declaración se concreta cuando es reconocida por el Gobierno central como una “actividad aprobada bajo intereses industriales” (Ganti, 2013, p. 23; se mantienen las comillas señaladas en el texto original; la traducción es mía).

Antes de esta política, de acuerdo a Miller (1998), la cinematografía india no tuvo mucha importancia económica para el Gobierno⁶¹, algo que sí ocurrió en Hollywood, por el apoyo que obtuvo desde los inicios del siglo XX para que su industria pueda distribuirse a escala mundial. Esta actitud del Gobierno con relación al cine se mantuvo aun cuando este último era la segunda industria más importante en cuestiones de inversión de dinero luego de la Independencia, y la quinta en el número de personas trabajadoras, además de ser la segunda mayor industria cinematográfica del mundo (citado en Ganti, 2013, pp. 22-23).

Las películas en la era post-satélite, como la denomina Ganti, poseen rasgos diferentes de los señalados anteriormente: las diferencias de clase y las representaciones de pobreza ya no existen en las películas. La autora también menciona que, si se representaba a un personaje de clase media trabajadora, era porque este sería la fuente de conflicto. Esto quiere decir que ya no se representan a personajes de una clase obrera media, sino a la clase alta. Entre las décadas de 1950 y 1980, los empresarios millonarios eran personajes que se relacionaban con explotación y criminalidad; sin embargo, a mediados de 1990, estos personajes tenían los papeles de padres en las historias, y eran mostrados como personas comprensivas con sus hijos (Ganti, 2013, p. 43). *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) podría ser un ejemplo.

⁶¹ Ganti expone que la aversión que se tuvo al cine se podría encontrar en las actitudes de los líderes nacionalistas y luchadores de la Independencia de la India, Gandhi y Jawaharlal Nehru. El partido de los nacionalistas, es decir, el Congreso Nacional Indio (INC, sus siglas en inglés), no le otorgó mucha importancia a esta industria, porque la mayoría de sus líderes la reconocía como un entretenimiento vulgar y de una población sin educación. No se consideraba un medio en favor de la lucha por la Independencia, aunque Phalke tenía un discurso nacionalista indígena en sus películas (Ganti, 2013, p. 23). La autora explica que Gandhi tenía una aversión al cine porque creía que era una tecnología importada y no india; además, lo comparó con vicios como los juegos de azar o las carreras de caballo. Mientras tanto, Nehru no lo aborrecía de igual manera, pero lo criticaba diciendo que el cine de esa época era de bajo nivel porque, de acuerdo a su opinión, debería tener algún significado pedagógico, y esperaba una mejoría en el futuro. La autora también expresa que las ideas de los dos nacionalistas, nacionalismo y modernismo sobre el cine, están presentes actualmente tanto con las políticas de prohibición del cine, censura y fiscalidad, como en aquellas políticas de desarrollo que establecieron una burocracia en la cinematografía para enfrentarse al predominio del cine comercial (Ganti 12a, citado en Ganti 2013, p. 23).

Félix Lossio (2015) considera que, en los años noventa, los temas que se trabajan en las películas relatan los valores familiares. S. Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) refiere lo mismo, y señala que la base de toda película actualmente tiene influencia a partir del carácter familiar pero en un sentido más moderno. ¿Por qué? Ella comenta que, en su cultura, el concepto de unidad está muy relacionado al de la familia, y eso influye en las películas. “Cuando la película termina, siempre la familia tiene que unirse. No sé si tú has notado eso”, expone. De este modo, lo que se quiere transmitir en las películas es cómo es la sociedad: “al final tu familia es la base de una sociedad, de una cultura; la unidad de la familia es súper importante”, añade Kumar.

Se continúa manteniendo el carácter desaprobatorio de los padres en las historias de amor, pero ya no se narra sobre familias pobres sino millonarias. También se aborda la lucha del deseo individual y la institución familiar. En las películas anteriores, los hijos podían rebelarse y huir; en estos años, se muestra la obediencia a la familia. Esta época marca el carácter tradicional familiar, rasgo que ahora se conoce a nivel mundial porque se identifica con la cinematografía hindi. Por el lado de la estética visual, las películas adoptan influencias occidentales (Ganti, 2013, p. 43).

Hacia finales de la década de 1990, se continúa con el género gánster. Sin embargo, los gánster de estas nuevas historias no tenían una justificación para serlo, como sí sucedía en los años anteriores. En esta época, ser gánster era una opción de empleo para los pobres y para poder vivir de una forma consumista después de la liberación de la India (Ganti, 2013, p. 44). Además, se eliminan algunos rasgos que identificaban al cine anterior, como el personaje villano y la participación del Estado.

La segunda tendencia del nacionalismo en las películas ocurrió en los años noventa e inicios del milenio. Se conoce que el patriotismo y nacionalismo han estado presentes desde la época de la Independencia, pero ocurre un leve cambio en la

representación de la moralidad y los villanos. En el pasado, eran representados por los occidentales o europeos; en esta época, los villanos son terroristas. Por otra parte, Ganti explica que en este periodo se representaba a los indios residentes en el extranjero (en su mayoría en Australia, Canadá, Inglaterra o Estados Unidos) como más tradicionales y culturalmente más auténticos que sus contrapartes en India (2013, p. 44).

Así, una auténtica identidad “india” representada por los rituales religiosos, bodas elaboradas, grandes familias extensas, respeto a la autoridad paterna, adhesión a las normas de la modestia femenina, prescripciones contra el sexo premarital e intenso orgullo y amor por la India pero que no estaba atado al espacio. Uno podría ser tan “indio” en Nueva York, Londres o Sydney como en Bombay, Calcuta o Delhi.⁶² (Ganti, 2013, p. 46)

Películas clásicas de esta época que trataron sobre los NRI (indios no residentes) fueron *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) y *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001), solo por mencionar algunas.

A inicios de los 2000, la India experimenta una serie de sucesos importantes, como el desarrollo económico, el éxito de la tecnología de la información, el aumento de su demografía y, con este último, el crecimiento de la clase media. India se convierte en un país atractivo para los economistas. La población urbana que hablaba inglés fue la más beneficiada con el *boom*; por otra parte, se deja de lado a la población rural (Ganti, 2013, p. 46-47).

⁶² La traducción es mía. Texto original:

Thus an authentic “Indian” identity-represented by religious ritual, elaborate weddings, large extended families, respect for parental authority, adherence to norms of female modesty, injunctions against premarital sex, and intense pride and love for India-became mobile and not tied to geography. One could be as “Indian” in New York, London, or Sydney as in Bombay, Calcutta, or Delhi. (Ganti, 2013. p. 46)

En los mismos años, con la migración de los jóvenes a Occidente, se generan conflictos dentro de los valores de las familias (F. Lossio, comunicación personal, octubre, 2016). Como se ha explicado, en los años sesenta y setenta, Bollywood presenta la figura del *angry young man*, y F. Lossio (comunicación personal, octubre, 2016) propone que la figura del *non-resident indian*, NRI (indio que vive fuera de su país), de los años noventa es el joven molesto y resentido de la época pasada. Expone que el modelo del indio no residente es el de quien viaja por el mundo porque tiene recursos económicos; vive y trabaja afuera mientras se van creando conflictos con la familia. Así se crea una dinámica familiar social (una dinámica de conflicto) que es llevada al cine. Siguiendo con Lossio, se cree que en las películas de la década de los noventa hasta los inicios del 2000 se abordan temas familiares y tradiciones indias porque es una forma de atraer al país al indio que se encuentra en el exterior. De este modo, los temas buscarían crear añoranza de la tradición india.

4.3.7. Actualidad del cine

La época actual podría ser la cuarta etapa de la cinematografía hindi que describe Ganti. La producción de los filmes se desarrolla en un contexto donde hay un alto crecimiento económico de la India y una imagen de poder mundial en ascenso. Se menciona que esta época difiere bastante de la de los años 1950 y 1970, y esto se debe al cambio de la dinámica entre el cine y la televisión. Esta última solía tener una nula presencia en la vida del público; sin embargo, a partir de 1991, el cine tuvo que adaptarse a la competencia televisiva (2013, p. 27). A mediados de los años 2000 sucede la *corporatización* de la industria, con la nueva forma de hacer cine en la India a través de los *multiplexes*, sistema que fue apoyado por el Gobierno (Athique & Hill, 2010; Ganti, 2012a, citados en Ganti, 2013, p. 48).

Las historias continúan con el enfoque del terrorismo que se tenía a finales de los noventa, y que es definido aún más luego del suceso del 11 de septiembre. De esa manera, aumenta la islamofobia. Algunos ejemplos son *Kurbaan (Sacrificio)*, en 2009, y *My name is Khan*, en 2010 (Ganti, 2013, p. 49).

Aparecen nuevas películas que buscan diferenciarse del cine hindi convencional, que en el exterior son denominadas “películas *indies*”, por tener actores no conocidos y bajos costos de producción. Sin embargo, este término es engañoso, porque trabajan en el mismo contexto de Bollywood, con la misma distribución y exhibición. Todas las denominaciones que pueden clasificar al cine indio de esta época (“Bollywood”, “cine indie”, “cine comercial”, “cine de arte o paralelo”) se relacionan entre sí (Ganti, 2013, p. 50).

Con relación al cine independiente en la India, S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) cree que actualmente eso no existe, porque es totalmente costoso producir una película. Antes sí se podía, porque el costo era bajo; además, se tenía el apoyo del Gobierno y la búsqueda del distribuidor de cine no era tan difícil. Sin embargo, ahora la distribución es un gran negocio, por lo que es costosa. Chakravorty agrega que, si se filma una película independiente, la preocupación está en cómo se podría distribuir. El gasto, señala nuevamente, es enorme; es por eso que antes un boleto costaba 1 dólar, y ahora cuesta 10 dólares. “Es mucho más caro; tampoco no hay cines independientes, ahora todos son de cadena, de *multiplexes*. Entonces es muy difícil entrar a los *multiplexes* porque ellos quieren más grandes porcentajes de la taquilla. Es una complicación de la economía que casi ha matado el cine independiente”. Se entiende es por esto que la mayoría de películas de Bollywood son comerciales. No obstante, a pesar de lo que asegura Chakravorty, todavía existen algunas películas de autor

o independientes, fuera del cine popular hindi, que se presentan en festivales y son reconocidas por la crítica internacional.

Desde el 2006, el cine indio ha estado trabajando con secuelas y con *remakes* de filmes. Asimismo, se están experimentando con nuevos géneros, como el de ciencia y ficción, el de superhéroes y el de terror. Existe una mayor preocupación que antes por los efectos especiales y el 3D (Ganti, 2013, p. 52-53). También se han dado pequeños avances en la animación, principalmente los dibujos animados, aunque todavía no existen muchas películas.

Por otro lado, han aparecido las relaciones con los estudios de Hollywood para la coproducción y distribución. Sony, Warner Brothers y 20th Century Fox tienen presencia en la India. La alianza con Hollywood obedece a la necesidad de encontrar nuevos públicos en mercados no tradicionales, que están más presentes en la actualidad. Esta búsqueda ya se había comenzado hacia finales de los noventa (Ganti, 2013, p. 53).

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) asegura que en la India también existe el movimiento feminista. Anteriormente, relata, los directores pertenecían a las grandes familias como los Kapoor y los Yash Raj, quienes eran poco arriesgados y utilizaban sólo la fórmula del cine masala. Ahora, más gente profesional ingresa al medio: “ellos traen sus valores, traen sus conocimientos, traen sus pensamientos; entonces ellos están intentando hacer cosas nuevas, están un poco saliendo de lo normal y de línea, y haciendo cosas nuevas”. Gracias a estas innovaciones es que los roles de las mujeres en la pantalla son más complejos. Desde mediados del 2000 hasta la actualidad está presente el cine centrado en mujeres; Kangana Ranaut y Vidya Balan son las principales heroínas de sus películas.

A partir del 2010, ya no se registra tanta influencia del teatro clásico o de aquellos que estuvieron presentes en los inicios del cine. En esta década, la producción es más organizada; se emplea un guion elaborado por escritores profesionales, a veces se basan en libros, y sin duda ya no se recurre tanto a las fuentes tradicionales (S. Chakravorty, comunicación personal, 16 de noviembre, 2016). Para S. Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016), actualmente, aunque las películas indias tengan rasgos occidentales, siempre necesitan un soporte familiar.

4.3.8. Las películas *content-driven*

Nuevas ideas, narración rica (...). Últimamente, varias películas hindi ‘ricas en contenido’ han tocado la fibra sensible del público (Singh, 2017).

En la última década, uno de los cambios observados en Bollywood es la aparición de las películas basadas en el contenido, o películas “*content-driven*”. Son filmes que se trabajan a partir de guiones más ricos y complejos, diferentes a lo que el cine comercial, popular y masala muestra. El cine comercial se guía por el *star-system* (por lo que también se le conoce como cine *star-driven*) y los grandes presupuestos; suele también contener muchas fórmulas y clichés repetitivos. Es a estas ideas a las que se oponen las películas *content-driven*. Cabe resaltar que este tipo de películas logran aclamación de la crítica, así también resultan éxitos de taquilla. Esta categoría de películas solo se ha observado en el cine de la India⁶³.

Durante el 2017 se realizaron muchas películas basadas en el contenido, como, por ejemplo, *Shubh Mangal Savdhan*, *Newton*, *A Death in the Gunj*, entre otras. El cine centrado en la mujer también está presente aquí. Siguiendo con el año 2017, tenemos un ejemplo en *Lipstick Under My Burkha*, película que de acuerdo a Vinayan (2017; la

⁶³ No se encontró el término en relación con el cine occidental, y no existen textos ni artículos que los relacione, pero es conocido en el cine de la India, y con mayor notoriedad en Bollywood.

traducción es mía) “fue la celebración desenfadada de la gloria feminista que necesitábamos desesperadamente”. También figuran *Tumhari Sulu* y *Anaarkali of Aarah*, por nombras unas cuantas.

Actualmente, estas películas *content-driven*, que tienen influencia del cine paralelo, están evolucionando, de modo que muchas estrellas están actuando en ellas y las casas productoras están invirtiendo en sus guiones. Este es el caso de Akshay Kumar con títulos como *Airlift*, *Baby*, *Rustom* y *Toilet: Ek Prem Katha*, o Salman Khan con *Bajrangi Bhaijaan* y *Tubelight* (Singh, 2017). Todas estas fueron películas con alto contenido que lograron ser éxitos de taquilla. De acuerdo a Irrfan Khan, actor reconocido internacionalmente y que trabaja con películas *content-driven*, estas están funcionando bien por el recibimiento de la audiencia, que está evolucionando, y que consume también un cine internacional (RJ Panchal, 2017).

A modo de conclusión, no se puede negar que a partir del nuevo milenio hasta la actualidad hay una mayor apertura a la globalización y occidentalización, y se obtienen influencias tanto en el tratamiento técnico de sus películas, cinematografía, efectos especiales y dibujos animados, etcétera, como en el aspecto narrativo de las historias, pero se recrean dentro de parámetros indios, manifestando sus problemáticas, lo que hace característica y novedosa a esta cinematografía. Estos aspectos también se toman en cuenta al momento de crear las películas *content-driven*.

4.4. Características principales en Bollywood

Usualmente, se ha escuchado que las películas hindi tienen una duración larga, que tratan sobre historias de amor, con muchas secuencias de baile y vestimentas coloridas. También se ha dicho que el carácter patriarcal tiene vasta presencia: los padres son los que otorgan la aprobación a la pareja enamorada. Finalmente, sus historias pueden llegar a sacar las lágrimas a cualquier espectador⁶⁴.

El autor Mohan Lalit refiere de Bollywood: “Oh yes —songs and dances, wet saris and romantic melodrama” (Lalit, 2001, p. 6). A partir de la cita, se entiende que el cine se caracteriza por la música, los saris, los vestidos tradicionales de la India, y que a la vez se evoca a las mujeres, con relación a las historias de amor. Sin embargo, el cine hindi es mucho más complejo.

4.4.1. La narrativa en las películas de Bollywood

¿Cómo se escribe una película de Bollywood? Resultaría interesante responder a esta pregunta, si se pudiera entrevistar a diferentes guionistas, directores o productores de esta industria para obtener una respuesta o una fórmula. Varios cineastas extranjeros han trabajado con un equipo artístico indio, a veces en espacios indios, y, sin embargo, sus películas no tienen similitud con las producciones de Bollywood.

Según Ganti (2013), los guionistas indios señalan que la estructura de las películas hindi siguen los cuatro actos a diferencia del estilo aristotélico estadounidense. Ellos creen que son necesarias las adiciones, las subparcelas o *track* paralelos que contienen el aspecto romántico, risible, dramático. Asimismo, existe un intervalo que se presenta a la mitad de la película que indica el punto de suspenso o giro dramático en la narración.

⁶⁴ Este análisis es propio, y se ha sacado a partir de varios comentarios escuchados sobre Bollywood.

Por su lado, Mauricio Veliz plantea que Bollywood se basa en un estilo coreográfico: “cuando tu diriges [una película], tiene que ser y estar bien ante la cámara, el baile es el contrapunto entre la cámara y el actor” (comunicación personal, 24 de junio, 2016). Se comprende que se está refiriendo al orden, la dinámica y la sintonía que se encuentra en el diálogo de los personajes, a través del movimiento de su cuerpo para transmitir emociones. A partir de los tráileres de las películas seleccionadas en esta investigación, M. Veliz (comunicación personal, 24 de junio, 2016) manifiesta que “los personajes cuando actúan están bailando”, por ello, agrega que, “es importante el elemento coreográfico cuando hay escenas de baile y cuando no las hay también”. Es así que acciones, emociones y canciones están siendo coreografiadas por los actores. La relación coreográfica que observa Veliz en Bollywood podría partir de las influencias de la cinematografía del teatro indio clásico, el carácter melodramático y el estilo de actuación del polo sur expuesto por Barba, que se explicará más adelante.

Otro aspecto diferencial entre Hollywood y Bollywood sucede a la hora de filmación de las películas. Ganti (2013, p. 84) comenta que cuando ocurre el rodaje de las películas estadounidenses, los espectadores se esconden para no ser vistos, porque lo que se quiere lograr es una historia realista donde la gente camine por la calle y no esté de pie observando lo que sucede en la ficción, mientras que en las películas hindi, en la misma situación, la mayoría de veces, los espectadores frecuentemente son incorporados a la grabación (hacia el fondo y a veces mirando la acción), pero sin alterar el proceso de producción.

En cuestiones de audiencia,

los cineastas hindi consideran a los espectadores urbanos de clase media y de clase alta —conocidos comúnmente como las “clases” o la “alta burguesía” — como su público objetivo principal, en lugar de las “masas” de quienes se pensaba que

constituía la mayor parte de la audiencia hasta los principios del 2000.⁶⁵ (Ganti, 2012a, citado en Ganti, 2013, p. 102)

Es así que en la última década se puede observar que los personajes de la historia pertenecen a las clases media a alta. No se han visto muchas películas populares, aunque sí existen, que expongan la situación de pobreza en la que vive gran parte de la población del país, como por ejemplo, personas provenientes de zonas rurales o aquellas que no tienen casta.

[Según Ganti,] la mayoría de las películas Hindi populares son melodramas, que es una forma narrativa caracterizada por la delimitación del bien y del mal, el uso de la coincidencia, el exceso de emoción y el privilegio de los conflictos morales sobre los psicológicos.⁶⁶ (2013, p. 106)

El triunfo del bien sobre el mal, la integridad sobre la deshonestidad y el amor sobre los prejuicios tienen sus inicios en la mitología hindú y en la estructura melodramática. Mientras los temas más comunes serían el amor, la lealtad y la justicia (Ganti, 2013, p. 107). Las películas populares hindi, en su mayoría, contienen ingredientes, que serán comentados a continuación a partir de los aspectos de masala, emoción e indianización.

⁶⁵ La traducción es mía. Texto original:

Hindi filmmakers regard urban middle-class and upper class filmgoers-commonly referred to as the “classes” or the “gentry”-who frequently the multiplex as their main target audience, rather than the “masses” who were thought to constitute the bulk of the audience until early 2000s. (Ganti 2012a, citado en Ganti, 2013, p. 102)

⁶⁶ La traducción es mía. Texto original: “Most popular Hindi films are melodramas-a narrative form characterized by the sharp delineation of good and evil, the use of coincidence, an excess of emotion, and the privileging of moral conflicts over psychological ones” (Ganti, 2013, p. 106).

4.4.2. Las películas Masala

Bollywood se distribuye a nivel mundial, pero no todos los espectadores están familiarizados con el idioma o la cultura india. La tarea de la industria es crear películas atractivas tanto a nivel local como internacional en términos de contenido y textura (Ayob, 2008, p. 8).

La mezcla de géneros (el romance, la acción, la comedia, el drama, el musical, la ciencia ficción, etcétera) se puede conocer como *masala*. El término también proviene de la mezcla de diferentes especias que se utilizan para la preparación de la comida india.

Para S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016), masala es la mezcla de lo diferente que genera conflicto. El Cónsul relata que, en las historias de un cine anterior, existían dos gemelos que se separaban y luego de un tiempo volvían a juntarse, un ladrón y un policía, la convivencia en una familia del bueno y el malo, el chico pobre y la chica millonaria y la lucha de clases.

[Ganti explica que masala es] una palabra en hindi que significa una mezcla de especias, *masala* es parte del vocabulario cotidiano de la comida y la cocina; es lo que impregna un plato con su sabor, potencia y gusto. Cuando se utiliza en las películas, se refiere a las historias que contienen una mezcla de elementos — música, romance, acción, comedia y drama— diseñados para generar un mayor placer de experiencia visual.⁶⁷ (2013, p. 140)

⁶⁷ La traducción es mía. Texto original:

A Hindi word meaning a blend of spices, masala, is part of the quotidian vocabulary of food and cooking; it is what imbues a dish with its flavor, potency, and taste. When applied to films, it refers to those (and not all Hindi films are regarded as such) that contain a blend of elements—music, romance, action, comedy, and drama—designed to impart the most pleasure viewing experience. (Ganti, 2013, p. 140)

Estas también son conocidas como películas fórmula (Ganti, 2004, citado en Ayob, 2008, p. 8). Aunque en la definición que hace Ganti no se incluyen los últimos géneros agregados, como *thriller* o ciencia ficción, se infiere que todos forman parte del concepto de masala.

Kaskebar (2001) expone que las películas masala también se caracterizan por su carácter visual, que involucra las danzas coreografiadas, las luchas, las decoraciones, los trajes y las representaciones de los momentos dramáticos. Finalmente, todos estos elementos expuestos en los filmes trabajan como un medio de catering hacia la audiencia (citado en Ayob, 2008, p. 8).

Sutanu Gupta, guionista desde finales de 1980, explica sobre la narrativa de las películas de Bollywood:

La audiencia tiene una creencia muy definida de que el tipo de entretenimiento que ofrece el cine debería contener todo: ellos deberían ver parte de la vida familiar; deberían ver el romance; las películas deberían tener canciones. El público quiere todo, lo cual se vuelve difícil.⁶⁸ (Ganti, 2013, p. 161)

De acuerdo a Gupta, se entiende que el público indio ya está acostumbrado a las películas masala, y que a veces resulta complicado poder lograr tener todas las características mencionadas en una sola película. En estas películas, los espectadores se quedan atrapados a través de una serie de emociones; se sienten enojados con los villanos; se entristecen y llegan hasta las lágrimas por algún tipo de pérdida; se ríen; se muestran

⁶⁸ La traducción es mía. Texto original:

audiences have a very set belief that the kind of entertainment which is given in cinema should be containing everything-they should see part of family life; they should see romance; they should have songs; they want everything! Which becomes very difficult. (Ganti, 2013, p. 161)

seducidos por las secuencias de canciones; o se sienten felices por los protagonistas (Ganti, 2013, p. 142).

Sin embargo, la masala no es una característica fundamental en todas las películas; por ejemplo, no está presente en el cine de arte o el cine paralelo. Los últimos filmes de la década no son masala, muchos de ellos siguen un solo género.

4.4.3. El proceso de indianización de las películas

El término *indianización*, el cual se ha expuesto varias veces en el texto, define al proceso de hacer propiamente indio a alguna cosa. Para su uso en esta investigación, se ha traducido del inglés *indianization*, que ha sido citado en muchos textos donde varios autores explican que es un componente o ingrediente esencial de las películas de Bollywood, y que también podría ajustarse a todo el cine nacional.

Arjum Rajabali refiere las diferencias entre las cinematografías de Occidente y Oriente a través del proceso de indianización en las películas.

Las películas de Hollywood se consideran “secas” aquí. Es decir, no tienen suficientes emociones. Cuando indianizas a un sujeto, añades emociones. Muchas. Los sentimientos como el amor, el odio, el sacrificio, la venganza, los dolores de la separación (...). Nuestra mitología, nuestra poesía, nuestra literatura está llena de situaciones donde los amantes languidecen unos por otros. Toma el *Mahabharat* [sic] y verás lo que quiero decir. Cada situación tiene sentimientos, dilemas, otros tipos de conflictos, enfrentamientos, sacrificios, problemas morales que surgen todo el tiempo, etc. En una película de Hollywood, James Bond mata en el trabajo; aquí tenemos que justificarlo, porque la moral juega un papel más

importante en nuestras vidas, debido a nuestra mitología, yo supongo.⁶⁹ (Ganti, 2013, pp. 170-171; las cursivas son de la autora)

De acuerdo a lo expuesto por la autora, se podría decir que indianizar una película significa agregar emociones, y que cada acción debe estar justificada porque se prioriza la moralidad. Estos aspectos tienen orígenes en épocas antiguas, lo que se deduce por la referencia al Mahabharata.

4.4.4. Las emociones en las películas

“Nuestro cine ofrece justicia poética en tres horas. Te vas con una sonrisa en tus labios y lágrimas secas en tus mejillas” (PTI, 2009; la traducción es mía), menciona el reconocido actor indio Amitabh Bachchan.

Las películas cargadas de emociones son propias del cine de la India; los llantos y el desborde de amor son características típicas. S. Kumar (Comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) describe que con Bollywood “siempre es reír, llorar, mostrar las emociones de cada persona que vive en la India, una que otra manera siempre queremos llegar a los corazones a través de nuestras películas, llevar la alegría, la tristeza, la unión, los valores”.

⁶⁹ La traducción es mía. Texto original:

Hollywood films are considered “dry” here. That is, not enough emotions. When you Indianise a subject, you add emotions. Lot of them. Feelings like love, hate, sacrifice, of revenge, pangs of separation (...). Our mythology, our poetry, our literature is full of situations where lovers pine for each other. Take the Mahabharat [sic] and you’ll see what I mean. Every situation has feelings, dilemmas, other kinds of conflicts, confrontations, sacrifices, moral issues coming up all the time, etc. In a Hollywood film, James Bond kills on the job; here we need to justify it, because morality plays a more important part in our lives, because of our mythology, I suppose. (Ganti, 2013, pp. 170-171)

Ganti menciona que “los cineastas hindi frecuentemente describen a las películas de Hollywood como ‘secas’ o ‘carentes de emociones’”⁷⁰ (2013, p. 89). Ya se conoce que para indianizar a una película se necesita agregar emociones, pero no en solitario, sino a través de las relaciones con los otros (Ganti, 2013, p. 89). Es una red de relaciones sociales donde tiene relevancia el carácter familiar (Ganti, 2002, citado en Ganti, 2013, p. 89).

Las emociones son cualidades específicas que predominan en las películas de tipo masala. Lynch (1990) explica que la teoría estética clásica de la India indica que los causantes de que las películas sean masala parten de los conceptos de *rasa* y *bhava*, que están escritos en el libro de dramaturgia sánscrita, *Natyashastra*⁷¹, que expone características diferentes a la teoría aristotélica en cuestión de la causa de emociones en el film. Para el *Natyashastra*, el carácter de disfrute surge a través de la implicación de las emociones del público, mientras que, para la teoría de Aristóteles, la audiencia se emocionaba a través de la *performance* dramática (citado en Ganti, 2013, p. 141).

[En el *Natyashastra*,] las emociones humanas primarias e individualizadas (*bhava*), generadas por las múltiples experiencias de la vida son transmutadas, a través de su representación por los actores en un espectáculo dramático, en “sabores” emocionales universalizados (*rasa*) que pueden ser saboreados por los miembros de la audiencia.⁷² (Ludgendford, 2006, citado en Ganti, 2013, p. 141)

⁷⁰ La traducción es mía. Texto original: “Hindi filmmakers frequently describe Hollywood films as ‘dry’ or ‘lacking in emotion’” (Ganti, 2013, p. 89).

⁷¹ Siguiendo a la autora, este libro fue escrito desde el 200 aC al 200 dC (Lynch, 1990, citado en Ganti, 2013, p. 141).

⁷² La traducción es mía. Texto original:

Philip Ludgendford, a scholar of folklore and oral performance traditions in India, explains that for the authors of the *Natyashastra*, “primary and individualized human emotions (*bhava*) generated by the multifarious experiences of life are transmuted, through their representation by actors in a dramatic spectacle, into universalized emotional ‘flavors’ (*rasa*) that may be savored by audience members at the safe remove that theater provides.” (2006, citado en Ganti, 2013, p. 141)

Seguendo la cita, *bhava* se refiere a las emociones que están presentes en la vida de la audiencia; y *rasa*, a la representación de estas emociones realizada por los actores, y que vuelve a ser disfrutada por la audiencia. Ganti escribe que *rasa* tiene relación con “el sentido del gusto, como jugo, esencia o sabor y *bhava* se traduce como emoción o estado de ánimo” (2013, p. 141). *Bhava* sería la fuente que ocasiona la *rasa* en el espectador.

De acuerdo al tratado sánscrito, existen “ocho *rasas* fundamentales, *sringara* [amor/deseo], *hasya* [alegría], *karuna* [piedad], *raudra* [ira], *vira* [vigor heroico], *bhayanaka* [terror], *bibhatsa* [repugnancia] y *adbhuta* [sorpresa / maravilla], que pueden ser transmitidas por un intérprete y experimentadas por la audiencia”⁷³ (Jones, 2010, citado por Ganti, 2013, p. 141). Estas emociones comúnmente se pueden encontrar en las películas masala.

En el *Natyashastra* también se sostuvo que “el objetivo principal de la drama, la danza, el ritual o la poesía es catalizador, más que catártico, mimético (imitar) o didáctico (instruir); en otras palabras, la *performance* debe activar emociones ya presentes en la audiencia” (Lynch 1990, citado en Ganti, 2013, p. 141; la traducción es mía). Lo que trata de exponer la autora es que la audiencia forma parte de ese proceso de explosión de emociones. Se podría decir que al realizar una película masala, se debe tener en cuenta qué emociones manifiesta el público para obtener buenos resultados. Para Vikram Bhatt, productor y director de cine, “cualquier película que no pueda sacar ninguna emoción de ti tiene un problema de historia o ninguna historia en absoluto. (...) obviamente significa

⁷³ La traducción es mía. Texto original:

According to the *Natyashastra*, there are eight fundamental *rasas*: *sringara* [love/desire], *hasya* [mirth], *karuna* [pity], *raudra* [anger], *vira* [heroic vigor], *bhayanaka* [terror], *bibhatsa* [disgust] and *adbhuta* [surprise / wonder] that can be conveyed by a performer and experienced by the audience. (Jones, 2010, citado en Ganti, 2013, p. 141)

que la historia no te ha hecho sentir por sus protagonistas”⁷⁴ (Ganti, 2013, p. 162). Se entiende que más allá de utilizar las emociones en las películas masala, su presencia es importante en cualquier película hindi para un buen resultado en la audiencia a través de su narrativa.

4.4.5. El aspecto tradicional y cultural en sus historias

La temática con la que se conoce a Bollywood suele ser definida como patriarcal y conservadora, como su sociedad. Dentro de la cultura india, el valor de la familia es muy importante. Se dice muchas veces que el cine hindi es, en su mayoría, un cine para la familia. Aunque, como todo, existen excepciones, siempre se han expuesto valores familiares en estas películas, hasta el día de hoy. Ganti (2013) menciona que el tema de las familias hace posible los conflictos en las historias. En una película clásica, el valor de la familia tiene como ente principal al padre.

Por los años ochenta y noventa, la sociedad era más conservadora, y eso se reflejaba en las películas de Bollywood y en la presencia del patriarcado en sus historias. Los hombres eran quienes sostenían la casa y quienes salvaban a las mujeres que estaban en problemas; asimismo, eran incapaces de mostrar sus sentimientos (Joshi, 2017). Es así que era común observar que los personajes masculinos tenían un carácter activo, mientras los femeninos eran más bien pasivos.

El padre quizá no es el héroe de la historia, especialmente cuando existe otro hombre (que, en la mayoría de casos, es el pretendiente de su hija). Sin embargo, aun en esta situación, su presencia resulta importante, ya que sus decisiones son imprescindibles y decisivas. Se pueden observar padres autoritarios en *Dilwale Dulhania Le Jayenge*

⁷⁴ La traducción es mía. Texto original: “Any film that cannot draw any emotion out of you has a story problem or no story at all. (...) obviously means that the story has not made you feel for its protagonists” (Ganti, 2013, p. 162).

(1995), con Amrish Puri, quien arregla el matrimonio de su hija, Simran, y llega a mandar a golpear al enamorado de ella por no aceptar su relación. Otro ejemplo es *Khabhi Kushi Khabhi Gham* (2001), con Amitabh Bachchan, quien no acepta que su hijo quiera comprometerse con la hija de su empleada, a tal punto de no otorgarle su bendición cuando llegan a casarse. Se puede observar que los padres existen para remarcar las normas tradicionales y muy conservadoras; ellos son quienes buscan el honor de la familia frente a la sociedad, a través de sus pensamientos y mandatos. Es por eso que aparecen como obstáculos en la relación amorosa. Sin embargo, al final, cuando el héroe ha luchado con todas sus fuerzas contra viento y marea, el padre comprende que el novio (o novia) que ha escogido su hija (o hijo), merece su aprobación. En este análisis, la figura del padre llegaría a ser un ingrediente de las películas masala.

Todavía existen algunas películas patriarcales. Sin embargo, con la llegada del milenio, el conservadurismo y el patriarcado no son tan tenaces. Dedhiya, director, menciona que, debido a que los *millenials* crecieron con las ideas occidentales del feminismo y la cultura pop, se ha empezado a luchar por la aceptación de padres más amigables en las historias. Subbu, director también, menciona que esa caracterización nueva de los padres es explicada por el feminismo, que, aparte de buscar la igualdad de género, también busca que los hombres sean más humanizados, quienes quieren un espacio de comunicación⁷⁵ (Joshi, 2017).

La aclamada película *Piku* (2016) relata la relación amical entre un padre y su hija, quien es independiente. *Queen* (2014) también refleja el carácter de apoyo del padre, quien no juzga a su hija al enterarse que ha sido rechazada por su novio (como pudiera haber sucedido si se tratase de una película clásica), y tampoco se opone cuando ella se

⁷⁵ Harsh Dedhiya es director del cortometraje *TTT's Dry Day* (2017), donde se rompen específicamente los estereotipos alrededor de la relación entre un padre y un hijo. Raghav Subbu es director de la serie *FATHERS* (Joshi, 2017).

va de viaje sola de luna de miel. Más adelante, el padre coquetea con la amiga de la hija. En estas dos películas, el padre no está buscando arreglar el matrimonio de sus hijas, sino aceptar las decisiones de ellas.

El matrimonio ocupa un lugar relevante en muchas películas hindi; además, “significa el inicio de una relación legal y social entre dos personas” (Ayob, 2007, p. 16; la traducción es mía). Se cree que no solo marca el final feliz de la película, sino que también se señala la relación social entre ambas partes, no solo entre el personaje femenino y el masculino, sino también la incorporación de ambas familias. Cuando existe el primer encuentro familiar de los personajes que buscan comprometerse, la madre le entrega a su hija una bandeja llena de comida para que muestre un perfil hogareño frente a un posible novio. Se interpreta que este elemento es el que unifica y hace posible la relación y sello con la otra familia.

En varios filmes hindi, algunos diálogos resaltantes y repetitivos son aquellos con los que la madre de la protagonista le advierte a su hija que el matrimonio no es entre ambos novios, sino entre familias. En la película moderna *Khobsurat* (2014), “Hermosa” en español, cuando el protagonista, el príncipe Vikram (Fawad Khan), va a pedir la mano de la protagonista, Milli (Sonam Kapoor), ella responde que primero él tiene que hablar con su madre, quien es la persona que tiene la autoridad en su familia. De esa manera, Vikram habla con la familia, y en especial con la madre, quien le exige seguir una serie de reglas antes de casarse con su hija. Se observa que no está presente en la película un carácter patriarcal tan arraigado; aquí el papel principal lo tiene una mujer (la protagonista), pero la cinta también es tradicional al darse importancia a la familia (en este caso, a la madre), ante una decisión importante. Con esta precisión no nos referimos solo a la madre de Milli, Manju, sino también a la madre de Vikram, Nirvala, pues ambas son personajes importantes dentro de la película.

Ayob (2008, p. 14) explica que, dentro de los aspectos culturales de la India que se presentan en las películas, además de la familia, están la comida, la vestimenta y otros más. Se ha observado que, en la mayoría de películas, los saris indican la presencia de la tradición en las mujeres, a diferencia de aquellas que visten de manera occidental, quienes son diferenciadas y estereotipadas. La comida también es un tema recurrente, no solo para aludir a la alimentación, sino también como una forma de socialización y de contacto con las familias extensas.

Otro rasgo muy presente en los filmes de Bollywood es la prohibición de la exposición de elementos de la sexualidad explícita, como son los besos, las caricias o las relaciones sexuales. Estos no se muestran, solo se sugieren. En los primeros años, era imposible ver una demostración de amor; la pareja no mostraba un beso o algo más íntimo, todo se sugería a través de bailes o miradas. Por ejemplo, en *Mother India* (1957), a través de la canción “Matwala Jiya Dole Piya”, Radha, la protagonista, queda embarazada mediante miradas sutiles con su esposo, y segundos antes de que termine la canción, ella se desmaya; en la otra escena, ya está dando a luz a su primer hijo. En la actualidad, algunas demostraciones de afecto han aumentado, como son las relaciones sexuales, donde se observan besos y la espalda descubierta de los personajes; pero de manera sutil. De acuerdo a S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016), actualmente se pueden ver besos así como “escenas de dormitorio”, nombre que alude a las relaciones sexuales. “Tenemos censura, entonces; ellos son más tolerantes, tal vez; permiten algunas cosas, pero tampoco, nunca permitimos, todavía no permitimos palabrotas, palabras fuertes”, expone. Se concuerda con esta afirmación de Chakravorty porque pocas veces se ha escuchado el uso de lenguaje burdo, así como tampoco se han visto escenas de amor muy explícitas en Bollywood. Se tiene conocimiento que, antes de que la película sea proyectada, pasa por el Censor de la India, que es el organismo que

aprueba las escenas y la película. Muchas películas tienen cortes de censura, como sucedió con *Udta Punjab* (2016).

En el aspecto romántico de las películas, aparece la felicidad mediante la historia de los protagonistas. Se necesita “capturar la felicidad de disfrutar el momento, ya que normalmente la felicidad inicial de los enamorados se ve truncada por un compromiso matrimonial previo de uno de ellos, normalmente de la mujer” (Pérez-Gómez, 2007, p. 10). Esta situación ocasiona el conflicto de la película, y en su mayoría llega a su resolución con la participación del héroe. Asimismo, conseguir la felicidad también sería posible con el papel que realiza la protagonista porque “la devoción de la mujer hacia el hombre, la fidelidad marital o los amores secretos prohibidos son caldo de cultivo de este género” (Pérez-Gómez, 2007, p. 10). Escribir sobre Bollywood es escribir sobre historias de romance en las que la participación del personaje masculino siempre es activa porque obtiene el final feliz de la historia. Esto es lo que se ha acostumbrado hacer en los filmes tradicionales; sin embargo, en la actualidad no necesariamente es así, hay un cambio en la búsqueda de la felicidad y no siempre se debe a la participación de los hombres.

La sensación escapista que se transmite por medio de la felicidad soñadora se observa bastante en Bollywood, a través de la verisimilitud a veces no tan realista de las historias. S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) señala que cuando la gente va al cine se transporta a otro mundo, uno mágico, se olvida de su mundo y de su realidad. ¿Por qué es mágico? El Cónsul explica que muchas acciones en las películas suelen ser exageradas; por ejemplo, los poderes de los héroes son cosas que la gente común no posee, como pelear contra veinte personas, o saltar montañas o trenes para conquistar el amor de una chica. Son cuestiones que en la realidad no suceden.

Aditya Chopra, director reconocido de la industria, explica el significado del entretenimiento escapista de esta cinematografía en su audiencia:

Aquí, el hombre común, su sueño final, es escapismo, es ver películas. Él va por tres horas: ve un mundo que probablemente nunca llegará, o verá a las mujeres que nunca se encontrará o verá cosas en lugares a los que nunca irá, y para él eso es todo. Ese es su objetivo, porque estamos tratando con un país de carencias. Así que él toma sus películas en serio porque le dan la oportunidad de..., le da un tema de conversación también, porque en este país no tenemos tantas cosas además de la política y las películas (Entrevista al autor, 2 de abril de 1996).⁷⁶ (Ganti, 2013, p. 190)

De acuerdo a la visión del director, se entiende que la realización del cine hindi tiene una visión hacia el público masculino, aunque también pudo haberse dirigido a una mujer. Sin embargo, lo más resaltante y neutral es el carácter escapista mencionado, que, unido con el estilo de presentación visual de las películas, se podría decir que se crea un mundo imaginario, y si se une con la temática de la fuerza del bien, entonces el fin último de las películas podría ser la felicidad que las pantallas transmiten como un mundo de ensueño.

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) expone que, si bien Bollywood presenta características de ensoñación en sus películas, contiene muchos elementos que reflejan su realidad india. Por ejemplo, ha sido responsable de la reforma

⁷⁶ La traducción es mía. Texto original:

Here, the common man, his ultimate dream, is escapism, is to watch films. He goes for three hours: he sees a world which probably will never get, or he'll see women which he'll never meet or he'll see stuff where he's never gonna go to, and for him that's it. That's his ultimate, because you're dealing to a country of have-nots. So he takes his films seriously because it gives him an opportunity to..., it gives him a topic of conversation also, because in this country we don't have so many things besides politics and films (Interview with author, April 2, 1996). (Ganti, 2013, p. 190)

social. Y destaca que lo bueno de sus películas (además de, en un sentido, haber unificado a su nación) es que son un vehículo de comunicación de valores positivos, pues nunca se ha visto que avalen la violencia o la discriminación.

Bollywood también tuvo influencias de la globalización, que marcó y marca un cambio en los preceptos culturales que muestran sus películas, como los nuevos modos de vestir, las relaciones, la narrativa de las historias, la representación de los personajes y los espacios donde se desarrollan las historias. Por ejemplo, se podría decir que los nuevos directores de la década, desde los años noventa en adelante, ubican a los protagonistas en espacios extranjeros, y a veces es en estos escenarios que se desarrolla la trama de la película; sin embargo, es curioso que, cuando llega el final de la historia, los personajes vuelven a la India. Valdría decir que hay un regreso a la tradicionalidad, que se expresa en su país. La película *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) fue rodada en espacios de Zúrich, lugar donde surge el enamoramiento entre los protagonistas pero, para lograr su romance, ellos regresan a la India. En *Namastey London* (2007) se observa más claramente: la protagonista, Jazz, quien vive una vida liberal en Londres, es llevada por sus padres a la India para poder realizar su matrimonio; de esa manera, ellos afirman que su hija podrá mantener los valores indios.

4.4.6. El aspecto visual de las películas

El estilo visual que presenta Bollywood parte por un lado de las convenciones utilizadas por Hollywood, como son la edición continua, el naturalismo y la iluminación realista, pero también destaca su naturaleza artificial (Ganti, 2013, pp. 84-85), que podría representarse a través del carácter mítico, literario y teatral que tiene como influencias.

En el aspecto de la dirección de fotografía de Bollywood, Ganti (2013, pp. 85-86) explica que para lograr el impacto dramático o aumentar la emoción en las películas, los

realizadores utilizan los movimientos rápidos de cámara, como los zooms y paneos. La iluminación suele ser muy brillante y los colores son bien saturados con el propósito de poder proyectarse en lugares donde no se cuenta con buenos materiales para una buena proyección como, por ejemplo, en algunas zonas rurales.

Mientras que por el lado de la dirección de arte, se busca que la escena sea el mejor espectáculo posible; por ello, los sets de rodaje en su mayoría son grandiosos y opulentos (Ganti, 2013, p. 85). Ganti (2013, pp. 167-168) señala que Sharmishta Roy, directora de arte, aportó en la definición del aspecto visual del cine hindi desde los principios de los años noventa, y a quien se cita en su texto:

Creo que el papel de un director de arte es muy importante. Básicamente lo que hace un director de arte es comunicarse con una audiencia donde estas personas están en primer plano. Sin que tengan que venir a la pantalla y decir: “Yo estoy de pie en la casa de tal o la de tal” o “Estoy de pie en el jardín o...” ¿verdad? Así que lo que nosotros estamos haciendo es comunicarnos con la audiencia antes de que cualquier diálogo sea pronunciado. Entonces, esto es tan importante como un diálogo, es tan importante como el propio artista porque el artista se verá bien o mal en el escenario (Entrevista con la autora, 26 de octubre de 2000).⁷⁷ (Ganti, 2013, pp. 167-168)

⁷⁷ La traducción es mía. Texto original:

I think an art director's role is very important. Basically what an art director does is communicate to an audience where these people in the foreground are. Without them having to come on screen and say "I'm standing in so-in-so's house" or "I'm standing in the garden or..." right? So what we're doing is communicating to the audience before any dialogue is even uttered. So it's as important as a dialogue, it's as important as the artist himself because the artist will look right or wrong in the backdrop (Interview with author, October 26,2000). (Ganti, 2013, pp. 167-168)

A partir de Roy, se puede concluir que lo que busca el cineasta con la historia de la película es que el espectador fácilmente se ubique en el escenario. El director de arte es tan importante como el diálogo en la película. En el cine mudo no existían los diálogos; sin embargo, siempre fue importante la dirección de arte, por su aporte a la historia.

4.4.7. El aspecto musical de las películas

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) expone que la música de Bollywood actualmente tiene efectos de la occidentalización pero todavía mantiene su influencia tradicional india. Las danzas clásicas, *barathnatyam* y *kathak*, están presentes en los bailes de Bollywood; asimismo, agrega que las canciones se basan en el folclor nacional, así como en las ragas, que son los ritmos clásicos de la India. Destaca el valor que tiene la música en su cultura. Comenta que hay una ceremonia antes de la boda que se llama “Canciones de mujeres”, de modo que siempre se canta en las bodas. Ahora se ponen discos, pero antes la gente cantaba, explica. De modo similar, S. Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) comenta que los bailes que se presentan en los matrimonios son típicos de las películas.

La música es un elemento imprescindible en las películas de la India. Pueden exponer y hacer sentir varios significados dramáticos, narrativos y, principalmente, emocionales en las historias. La música, las canciones y las danzas tienen influencias en las tradiciones de la *performance* que también se ha propuesto en el cine: el drama clásico sánscrito, el teatro popular y el teatro Parsi (Ganti, 2013, p. 90).

Hasta principios de los ochenta, las canciones de las películas eran la única forma de música popular en la India que se producía, distribuía y consumía a gran escala, e incluso hoy en día la música cinematográfica representa la mayoría —casi el 80

por ciento— de las ventas de música en la India. (Ganti, 2013, p. 90; la traducción es mía)

Se conoce que las emisoras de radio transmiten las canciones más populares de las películas de Bollywood. En la actualidad, la promoción de la banda sonora de una película pasa por diferentes procesos: la música podría empezar promocionándose a través del Internet, luego transmitirse por emisoras radiales, programas de televisión, regiones o estados, universidades, conferencias de prensa (donde se hace su presentación oficial) y terminaría escuchándose el día de la proyección. Más tarde en las fiestas o en los matrimonios.

El guionista y director de cine indio, Rumi Jaffrey, explica el porqué de las canciones en su país, a partir de una entrevista que le hizo Ganti en 1996:

La música es parte integral de nuestra cultura india; sin música no hay nada. La música es una parte muy necesaria de la vida; cantamos cuando adoramos; cantamos cuando nacen nuestros hijos, cantamos durante las bodas; incluso los mendigos cantan cuando piden. La música es una parte de nuestras vidas, que sin música, nuestras vidas están vacías. Si no tiene canciones en una película, la película no se ejecuta. La música es una parte muy necesaria de la India.⁷⁸ (2013, p. 164)

Siguiendo con la cita, el *soundtrack* o banda sonora de una película se estrena antes y recibe las críticas y calificaciones que van desde 1 a 5 estrellas. Es una buena pauta para anunciar si la película podría ser un éxito o un fracaso, aun en un cierto

⁷⁸ La traducción es mía. Texto original:

Music is such an integral part of our Indian culture; without music there is nothing. Music is a very necessary part of life—we sing when we worship; when we sing when our children are born, we sing during weddings; even beggars sing when they beg. Music is such a part of our lives, that without music, our lives are empty. If you don't have songs in a film, the film doesn't run. Music is a very necessary part of India (Interview with author, November 22, 1996). (Ganti, 2013, p. 164)

porcentaje. En palabras de Ganti, “las canciones son absolutamente esenciales para la comercialización de una película popular hindi”⁷⁹ (2013, pp. 96). Ganti también explica que antes de que se empiece a filmar las películas, se graban las canciones; asimismo, en la etapa de la producción se realizan algunas secuencias (coreografías) de estas con miras a que la película sea comprada por los distribuidores (2013, p. 97). Finalmente, expone que “no tener canciones comunica que las películas están fuera de las películas hindi, es como el ‘cine de arte’ que muere en la taquilla”⁸⁰ (2013, p. 97). Es así que la música ayuda a diferenciar y clasificar los tipos de películas que existen en el país.

Las películas de “arte”, en su mayoría, no tienen canciones; el “cine medio” —se refiere a una película de arte con canciones; y el cine “comercial” a películas que indiscutiblemente tienen canciones. Las canciones son percibidas como *el* elemento “comercial” por excelencia de una película.⁸¹ (Ganti, 2013, p. 91; las cursivas son de la autora)

Según discursos intelectuales y estatales, si una película tiene secuencias de canciones, se trataría de un “cine malo” (Ganti, 2013, p. 91). Entonces para ellos, una película masala pertenecería al denominado “cine malo”, pero son puntos de vista que pueden discutirse.

⁷⁹ La traducción es mía. Texto original: “Songs are absolutely essential to the marketing of a popular Hindi film” (Ganti, 2013, p. 96).

⁸⁰ La traducción es mía. Texto original: “Not having songs communicates that a film is outside the mainstream of the Hindi film industry, possible even an “art film,” and to most people in the industry this means death at the box-office” (Ganti, 2013, p. 97).

⁸¹ La traducción es mía. Texto original:

Music also has been central to categorizing cinema in India. The presence or absence of songs operates as a method of generic differentiation, and has been the main basis by which films are labeled: “art” films usually do not have songs; “middle cinema”—refers to an art film with songs; and “commercial” cinema to films which unquestionable have songs. Songs are perceived as the quintessential “commercial” element in a film. (Ganti, 2013, p. 91)

El tiempo medio de ejecución de una película hindi es entre 150-165 minutos, de los cuales al menos 40 minutos de tiempo de pantalla están ocupados por secuencias de canciones. Cada película contiene un intervalo que divide la película en dos mitades. La primera mitad de una película establece los personajes y su contexto, y por lo general contiene más canciones que en la segunda mitad”.⁸² (Ganti, 2013, p. 96)

Se puede inferir que la música es predominante en la narrativa de la película. En Bollywood, la música, el sonido y las letras, se retratan a través de grandes secuencias de baile y el desbordamiento de emociones que los personajes transmiten. Cabe aclarar, que la característica de las películas hindi de tener canciones en su historia no la define dentro del género musical (Ganti, 2013, p. 139).

El objetivo principal de las canciones es expresar las emociones que se vive en cada situación y, fundamentalmente, en los protagonistas. Ganti explica que dentro de la industria cinematográfica, generalmente, se cree que el amor y el romance se expresan mucho mejor musicalmente (2013, p. 92).

Las canciones también son fuente de expresión de fantasía, deseo y pasión (Ganti, 2013, p. 92). Se representan a través de los sueños que tienen los personajes, con el *flashback* o los deseos internos; con las declaraciones de amor entre los amantes, que suelen ser verosímiles aunque solo podrían ser ideas imaginarias.

⁸² La traducción es mía. Texto original:

The average running time of a Hindi film is between 150-165 minutes, of which at least 40 minutes of screen time are occupied by song sequences. Every film contains an intermission that divides the film into two halves. The first half of a film establishes the characters and their context, and usually contains more songs than the second half. (Ganti, 2013, p. 96)

La música en Bollywood, al igual que en las otras cinematografías indias, no respeta tiempo, espacio, vestuario ni realidad. Las secuencias de canciones, con o sin coreografía, están en constante movimiento. En *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), Simran empieza a cantar en un establo, luego se la observa corriendo por las calles de Zúrich, y bailando por los alpes suizos. Todos los espacios que ha recorrido suceden en tiempos y con vestuarios distintos.

Las canciones también podrían transmitir lo que la conciencia y el inconsciente desea, que a veces resulta negado o prohibido en el cine; como, por ejemplo, acciones no tradicionales o prohibidas en el país, ya mencionadas anteriormente, como son las relaciones de pareja: los besos, las relaciones sexuales, las declaraciones de amor y de deseo, entre otras.

De acuerdo a varios estudios, la secuencia de bailes bajo la lluvia, en el cine indio, tiene una connotación sexual; y, en su mayoría, es la mujer quien inicia la canción, a veces sola o en compañía del amante. “La lluvia siempre se ha relacionado/aportado con el significado erótico y sensual en la mitología india, la música clásica y la literatura, ya que está asociada con la fertilidad y el renacimiento”⁸³ (Ganti, 2013, p. 92). En la actualidad, se siguen representando canciones bajo la lluvia, exponiéndose el deseo de la mujer.

También existe la canción principal de la película, conocida en inglés como *title song*, por la que se espera el reconocimiento del público. Del mismo modo, están las canciones de entrada o de presentación que, en su mayoría, se utilizan para presentar a los protagonistas y su situación. En la última década, se ha utilizado las canciones de entrada para presentar y marcar el inicio de los debutantes. Por último, es destacable

⁸³ La traducción es mía. Texto original: “Rain has always been invested with erotic and sensual significance in Indian mythology, classical music, and literature, as it is associated with fertility and rebirth” (Ganti, 2013, p. 92).

considerar la canción de artículo, el *item number*, que se realiza para causar sensación en la audiencia. Este número siempre se relaciona con los bailes de un personaje femenino, que expone sensualidad, y solo puede tener esta aparición en la película o ser la protagonista.

Finalmente, la música es diegética y extradiegética. La música diegética se refiere a que los personajes escuchan la canción, ellos pueden cantarla, bailarla o realizar las dos acciones a la vez (esto ocurre en la mayoría de las películas hindi comerciales). La música extradiegética acompaña a los personajes, pero estos no la pueden escuchar. En la última década, muchas películas que tratan de alejarse del género masala tienen este tipo de música.

4.4.8. El *item number*

En Bollywood, un *item number*, o número de artículo, se refiere a una *performance* musical, de canto y danza, que se incluye en la película, que es realizado por un personaje femenino y que puede o no tener alguna relación con la trama.

Las letras de las canciones tienen connotaciones sensuales que se van adaptando con los movimientos de la danza. El vestuario, la indumentaria y el maquillaje también aportan en el personaje, la *item girl*, quien va exponiendo su máxima sensualidad. Los espacios en donde ocurren los *item numbers*, en su mayoría, son discotecas, bares, burdeles, etcétera.

La mujer en esta canción se desempeña como el objeto de deseo para la mirada masculina, directamente para el protagonista, el villano o para el espectador. Por lo cual, los personajes del *item number* son una variante de las vampiresas. El *item number* apoya en la promoción de la película. Y desde la mirada feminista, surge como ganancia comercial y monetaria para la industria a través de la objetivación de las mujeres (SASC,

2015). Los números de artículos son promocionados por sus realizadores a través de los teaser o trailers, lanzados en YouTube, en redes sociales, en la televisión, en los programas de radio, etcétera.

En las películas clásicas de Bollywood, las mujeres que representaban los *item number* no podían ser heroínas, es decir, solo tenían el papel de bailarinas. Sin embargo, en esta última década, se pueden ver a las protagonistas realizando su número de artículo para sus películas, así como participando en otras.

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) considera que con estos bailes la mujer se situaba como objeto de deseo, pero señala que se trata de un fenómeno del pasado, donde solo algunas mujeres artistas lo realizaban, “pero yo creo que ahora pasa de moda no hay tanto, en las últimas películas nunca no he visto”. Añade que cuando bailan las actrices principales, sucede en un determinado contexto como podría ser una boda, ceremonia o evento.

Para la actriz y activista feminista, Shabana Azmi, la manera de sensualidad que se proyecta en los *items numbers* no depende de cómo se bailó ni qué ropa se utilizó, sino de los movimientos de cámara. Sugiere que los realizadores y artistas autorregulen la forma de presentar la sensualidad de las mujeres porque, para ella, esta representación se trataría más de mercantilización realizada para la mirada de los hombres (The Indian Express, 2016a).

El término “item” se utiliza como una palabra del argot para referirse a una mujer atractiva y promiscua en Bollywood, consecuentemente la mujer se convierte en una pieza objetivada que llega a ser propiedad del hombre. Luego de esta palabra, viene el término “número de orden” o “tema de la canción”, que refiere y ofrece

a una atractiva chica que está bailando por el placer y el entretenimiento de su dominante audiencia masculina.⁸⁴ (ASCS, 2015)

Se observa que desde la definición del término “item” ya se está cosificando a la mujer. Sin embargo, como se expuso anteriormente, en la actualidad, muchas heroínas realizan estos números de artículo sus propias películas; algunas siguen el patrón de “la chica buena”, como también representan el perfil de vampiresa, “la chica mala”.

A continuación, se toma como ejemplo, cuatro películas en donde se representaron números de artículo reconocidos en la última década. En la película *Dabangg* (2010), “Munni Badnaam Hui” es el *item number* y Malaika Arora, la bailarina. Arora es una *item girl* por excelencia desde los años noventa hasta la actualidad⁸⁵. No se le ha visto como heroína en otra película. *Dabangg* es una película de carácter masculino; la protagonista —la heroína— tiene muy pocas apariciones, cuando canta o baila lo hace para expresar sus sentimientos al héroe de la película.

En la película *Brothers* (2015), llama la atención el *item number*, “Mera Naam Mary”, porque es interpretado por la actriz y heroína de películas, Kareena Kapoor. En un inicio se lanzó un teaser de la canción por YouTube y obtuvo millones de vistas. Kapoor solo aparece en esta canción y coquetea con uno de los protagonistas. Al igual que en la película anterior, la historia se centra más en los personajes masculinos.


⁸⁴ La traducción es mía. Texto original:


The term “item” is used as a slang word for an attractive and promiscuous woman in the Bollywood film industry, consequently viewing a woman as a possessive piece of property that is subject to being owned and objectified by a man. From this slang word came the term “item number” or “item song” referring to a catchy and upbeat song featuring an attractive woman who is dancing for the pleasure and entertainment of her dominantly male audience. (ASCS, 2015)




⁸⁵ Su última aparición fue en la canción “Hello Hello” de la película *Pataakha* (2018).

En *Agneepath* (2012) se observa una clara representación de la chica mala y la chica buena. Katrina Kaif con el número de artículo, “Chikni Chameli”, representa a una vampiresa y es el objeto para ser mirado por los hombres, incluidos el héroe y el villano; mientras que con la canción “Gun Gun Guna”, Priyanka Chopra representa a la heroína, el personaje bueno, que prepara un baile para festejar el cumpleaños de la hermana del protagonista masculino.

Sin embargo, en la actualidad, las historias que obtienen los personajes femeninos son más complejas y podemos ver un *item number* realizado por la protagonista, como sucede en la película *The Dirty Picture* (2011), donde Vidya Balan interpreta a Silk, una actriz erótica del sur de la India, y baila sensualmente en la canción “Oh La La”.

Película:	<i>Item number</i> y observaciones	
<i>Dabangg</i> (2010)	<p>Título: Munni Badnaam Hui</p> <p><i>Item girl</i>: Malaika Arora</p> <p>Personaje: Bailarina de bar (vampiresa)</p> <p>— Entretenimiento de la película</p> <p>— Baila en medio de hombres (también hay chicas que la acompañan)</p> <p>— Vestimenta de pescadora tribal</p>	

<p><i>The Dirty</i> <i>Picture</i> (2011)</p>	<p>Título: Oh La La</p> <p><i>Item girl</i>: Vidya Balan</p> <p>Personaje: Silk, una actriz erótica del sur de la India de los 80 (heroína)</p> <p>— Performa la escena de baile de una película</p>	
<p><i>Agneepath</i> (2012)</p>	<p>Título: Chikni Chameli</p> <p><i>Item girl</i>: Katrina Kaif</p> <p>Personaje: Bailarina de bar (vampiresa)</p> <p>— Entretenimiento de los protagonistas</p> <p>— Baila en medio de hombres para la mirada masculina, incluida la del protagonista y el villano</p> <p>— Vestimenta de pescadora tribal</p>	<p>Título: Gun Gun Guna</p> <p>Protagonista: Priyanka Chopra</p> <p>Personaje: Novia del protagonista masculino (heroína)</p> <p>— Celebración del cumpleaños de la hermana del protagonista</p> <p>— Baila con mujeres y el protagonista</p> <p>— Vestimenta: saree</p>

		
<p><i>Brothers</i> (2015)</p>	<p>Título: Mera Naam Mary</p> <p><i>Item Girl</i>: Kareena Kapoor</p> <p>Personaje: Bailarina de bar (vampiresa)</p> <ul style="list-style-type: none"> — Coquetea con el protagonista de la película — Baila en medio de hombres y coquetea con el protagonista 	

4.4.9. Una industria “compartida” entre mujeres y hombres

La industria cinematográfica de Bombay es, en su mayoría, una industria dominada más por hombres que por mujeres. De acuerdo a Ganti (2004), recientemente, la participación femenina en el cine popular hindi ha abarcado funciones como diseñadora de vestuario, editora, guionista, coreógrafa, letrista y compositora, aunque todavía en un número menor frente a la participación masculina. Asimismo, señala que las mujeres que se han lanzado como directoras no han obtenido el éxito comercial que tienen los directores⁸⁶ (citado en

⁸⁶ La paráfrasis es mía. Texto original:

According to Ganti (2004), Bombay film industry is a male-dominated industry. Women pursuing careers within the industry are primarily either actresses or playback singers. This trend has changed in recent years with women making their mark as choreographers, costume designers, editors and screenwriters but their numbers are still much smaller in comparison to their male counterparts. Very few women are lyricists or composers. While a handful of them have ventured

Nandakumar, 2011, p. 2). Anupama Chopra⁸⁷ comenta que “no hay equivalentes a la co-presidente de Sony Pictures Entertainment, Amy Pascal, o a la primer ejecutivo de DreamWorks, Stacey Snider” (Chopra, 2011)⁸⁸. Sin embargo, estos comentarios podrían estar un poco desactualizados, ya que en la última década sí existen directoras que han generado taquilla y crítica, y que han ganado importantes premios: Farah Khan, Zoya Akhtar, Ashwiny Iyer Tiwari, Meghna Gulzar, por nombrar algunas. Igualmente sucede con las productoras, aunque parece que todavía no han manejado una casa de producción tan grande como las mencionadas de Hollywood, pero están en desarrollo, y aquí se incluyen a las heroínas de las películas que se lanzan como productoras, tal es el caso de las actrices conocidas de la década: Anushka Sharma (con su empresa de producción y distribución de películas, *Clean Slate Films*) y Priyanka Chopra (con su empresa de producción de películas, *Purple Pebble Pictures*, que tiene como objetivo producir películas de bajo presupuesto y promover nuevos talentos).

De similar manera, se cree que los actores tendrán más poder en la taquilla, y por ello se les contrata antes que a las actrices y se les paga mucho más (Ganti, 2013, p. 61). También se observa que, en los créditos de las películas, el nombre del actor aparece primero, luego el de la actriz. Esto cambia cuando se trata de grandes estrellas femeninas mientras los demás actores no son tan reconocidos. Y últimamente se ha visto que, en las películas de Shah Rukh Khan, se ha puesto primero el nombre de la actriz, específicamente el de Deepika Padukone, aun cuando el actor tiene una mayor trayectoria.

into direction, they have not achieved the commercial success their male counterparts have. (citado en Nandakumar, 2011, p. 2)

⁸⁷ Anupama Chopra es una reconocida crítica de cine en la India.

⁸⁸ La traducción es mía. Texto original: “Though women have made inroads into editing, art direction, writing and production in the last decade, there are no studio-head equivalents of Sony Pictures Entertainment’s co-chairman, Amy Pascal, or DreamWorks’ chief executive, Stacey Snider” (Chopra, 2011).

Chopra escribe que los actores son los centros de poder en la industria, como sucede desde hace dos décadas con los tres Khan, Aamir Khan, Salman Khan y Shah Rukh Khan, quienes no tienen ninguna relación familiar (Chopra, 2011). Sin embargo, hacia finales de los años noventa, hubo un avance de poder en la industria por parte de las mujeres, ya que algunas actrices se lanzaron como productoras y directoras, aunque los medios de comunicación y la industria todavía se mantuvieron patriarcales, al seguir comentando acerca de su identidad como mujer (Ganti, 2013, p. 63). En el pasado, las cineastas fueron proscriptas a los presupuestos pequeños y al cine de arte, pero esto ha cambiado con Zoya Akhtar y muchas más que han realizado películas que han tenido buena taquilla⁸⁹ (Chopra, 2011).

Zoya Akhtar es una guionista y directora del cine indio. No tiene muchas películas estrenadas⁹⁰ pero ya cuenta con el reconocimiento de la crítica en su país. Su primera película, *Luck by Chance* (2009) fue aclamada por la crítica y con la segunda, *Zindagi Na Milegi Dobara* (2011), gana el *Filmfare Award* como mejor directora. La película narra la historia del viaje de tres amigos, donde descubren sus intereses y conflictos personales. Akhtar, además de dirigir la película, escribió el guion con otra mujer, Reema Kagti⁹¹. La película fue rodada en escenarios extranjeros, en especial en España, marcando así el contacto con Occidente en el aspecto narrativo y audiovisual.

⁸⁹ La paráfrasis es mía. Texto original:

Actresses draw the press's attention, but actors are the bigger power centers, specifically the three unrelated Khans: Aamir, Shah Rukh and Salman, who have been stars for two decades. In the past female filmmakers were largely relegated to art-house films and smaller budgets. But now Ms. Akhtar and a handful of other women have cracked Bollywood's glass ceiling by succeeding where it counts the most: the box office. (Chopra, 2011)

⁹⁰ Su filmografía como directora contiene *Luck by Chance* (2009), *Zindagi Na Milegi Dobara* (2011), *Bombay Talkies* (2013), *Dil Dhadakne Do* (2015), *Gully Boy* (2019) entre otras películas. Además, ha sido guionista, asistente de dirección y productora ejecutiva en otras películas.

⁹¹ Reema Kagti (1972) es una directora de cine y guionista. Su primera película, *Honeymoon Travels Pvt. Ltd.* (2007), fue aclamada por la crítica. Siguió con *Talaash* (2012), película que llama la atención por la presentación de los dos roles femeninos, la heroína y la vampiresa.

Sin embargo, la sociedad todavía se extraña con los cargos importantes que van ocupando las mujeres en la cinematografía. Esto le sucedió a Zoya en medio de una grabación, expone Chopra (2011). La situación ocurrió con su operador de *steady cam* en su primera película, *Lucky by Chance*, película donde su hermano, Farhan Akhtar, fue el actor principal, y quien ya era un director reconocido. En una secuencia de la película, ambos hermanos estaban sentados detrás del monitor mirando cómo un operador configuraba el *shooting* de la película. El operador, después de cada *shooting*, iba donde Farhan en lugar de acercarse a Zoya para comprobar que todo estaba correcto. La tercera vez que sucedió, Zoya no podía permanecer más en silencio y, en la entrevista, cuenta:

“Lo llevé a un lado” (...) “y muy amablemente le dije: ‘Yo soy la directora de la película. Si puedes entender eso, genial. Si no, no podemos trabajar juntos’. Y yo le corté allí mismo. Le dije: ‘No soy tu hermana, yo soy tu directora. ¿Puedes manejar esto?’”. Me dijo que podía, y ahora trabajamos juntos todo el tiempo.⁹² (Chopra, 2011)

Se observa que el operador manifiesta su actitud machista al creer que Zoya, por ser mujer, no puede tener autoridad frente a él, pero sí Farhan, quien es hombre. Se señala también que el ser hermana de alguien evoca más respeto que reconocer la verdadera jerarquía. Es como si él no quisiera aceptar que tiene a una mujer como jefa, o no estuviera acostumbrado a ello.

⁹² La traducción es mía. Texto original:

The third time it happened, Ms. Akhtar could no longer stay silent. “I took him aside,” she recalled in an interview, “and very politely told him: ‘I am the director of the film. If you can adjust to that, it’s great. If not, we can’t work together.’ He got extremely flustered and said, ‘No, no, you are like my sister.’ And I cut him off right there. I said: ‘I’m not your sister, I’m your director. Can you handle it?’ He said he could, and we work together all the time now.” (Chopra, 2011)

La segunda directora reconocida en la industria es Farah Khan, una coreógrafa que destacó en las películas de Bollywood desde el 1992. Fue la primera directora de cine que rompió en la taquilla. Sus películas han ganado el reconocimiento internacional, así como muchos premios. Las más representativas son las que ha filmado con Shah Rukh Khan: *Main Hoon Na* (2004), *Om Shanti Om* (2007) y *Happy New Year* (2014). Sus películas resultan ser éxitos comerciales, siguen el estilo masala y cuentan con el *star-system* de Bollywood.

Por otro lado, directoras de la última década siguen el estilo de películas *content-driven*, que no cuentan con gran presupuesto pero han logrado reconocimiento positivo por la crítica y generado muy buena taquilla. Por ejemplo, Ashwiny Iyer Tiwari fue aclamada por sus dos películas, *Nil Battey Sannata* (2016, logró el premio a mejor debut en dirección en los *Filmfare Awards* 2017) y *Bairrely Ki Barfi* (2017, logró el premio a mejor dirección en los *Filmfare Awards* 2018); Konkona Sen Sharma obtuvo reconocimiento como mejor debut en dirección en los *Filmfare Awards* 2018, así como en festivales internacionales, por su película *A Death in the Gunj* (2017); Meghna Gulzar fue elogiada por su película centrada en la mujer, *Raazi* (2018, fue la película más premiada en los *Filmfare Awards* 2019 con premios a mejor actriz, directora y película), que narra la historia de una mujer india que acepta casarse (por petición de su padre) con un oficial del ejército pakistaní para espiar a Pakistán y transmitir información a la India, durante la guerra Indo-Pakistán de 1971; también están Nandita Das y Gauri Shinde, por mencionar a algunas.

El tratamiento de los personajes femeninos en las películas de estas nuevas directoras, como con los nuevos cineastas, es más realista, liberal y, en ciertos aspectos (como en el estilo de vida), es occidental. Chopra interpreta que la diferencia en el tratamiento de la *performance* femenina, actualmente, es más evidente en las canciones

de Farah Khan porque, incluso cuando la coreografía de los números de baile está destinada a excitar, la mirada es sensual pero no de mal gusto (2011). Se podría exponer que el personaje femenino, cuando realiza la *performance*, lo hace por deseo propio y porque va acorde con su historia en la película; no se utiliza adrede solamente como objeto para ser mirado. S. Kumar (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016) expone que ahora se están creando guiones donde la mujer tiene mucha importancia debido a los temas sociales que se presentan en las películas; asimismo, señala que cada época va cambiando a partir de la educación, la preparación y las oportunidades. En la película *Happy New Year* (2014), la protagonista es una bailarina de bar que baila todas las noches con prendas pequeñas. Por sus acciones, se le podría identificar con una típica vampiresa, pero eso no la hace impura y profana, ya que también comparte las tradiciones indias, como sus oraciones de la mañana.



Película Happy New Year (2014). Deepika Padukone como Mohini en la canción “Lovely”

Para Kiran Rao, directora de cine, realizar una película en la India es complicado, y para las mujeres es doblemente difícil por las presiones sociales a las que están sometidas. No cree que las mujeres no hayan hecho películas por falta de presupuesto, y pone de ejemplo a las dos grandes directoras antes mencionadas, Farah Khan y Zoya Akhtar, de quienes dice que han hecho películas con grandes presupuestos y que son mega

éxitos de taquilla. Concluye, por lo tanto, que no es realmente acerca de las oportunidades, sino del hecho de querer salir y explorar el arte en la cinematografía⁹³ (Nair, 2015).

En la India, se tienen a reconocidas directoras como Deepa Mehta y Mira Nair, quienes se centran en historias de mujeres indias que narran temas tabúes para su sociedad; por ejemplo, el lesbianismo, la poligamia, las madres solteras o las viudas. Estas películas son más aclamadas en festivales internacionales que en su país, porque hay una respuesta negativa del público, se cree que las historias que se narran en estas películas deshonran la tradición y moralidad india y sobre todo a la mujer.

En la última década, el cine hindi está apostando por las películas centradas en mujeres y ha generado buen recibimiento del público, así como en la taquilla. Kataria y Pandey (2014, p. 51) explican que para que una película sea considerada centrada en mujeres, la historia debería tener el centro de la narración en uno o más personajes femeninos. Las historias deben contarse desde la perspectiva de la mujer. Señalan que este tipo de películas no pertenece a ningún género en específico, es decir se podría encontrar en los diversos géneros como la animación, comedia, romanticismo, acción o terror. Finalmente, comentan que estas películas no necesariamente abordan temas feministas, aunque sí podrían serlo.

Saala Khadoos (2016) podría ser un ejemplo. Es una película bilingüe en tamil e hindi que trata la historia de una vendedora de pescado del sur de la India, quien se convierte en boxeadora. Sudha K. Prasada escribió y dirigió la película que logró un éxito en el país. Se ha realizado su remake en la industria del cine telugu con el título *Guru*.

⁹³ La paráfrasis es mía. Texto original:

In India, I don't think women have not made films for want of a budget. For example, two of our biggest female directors, Farah Khan and Zoya Akhtar, make these huge budget films which are mega blockbusters. So, here it's not really about opportunities, but the fact that they want to come out and explore the art and find their voice in the mainstream. To make a film in India is hard, and for women it's doubly hard because of the social pressures that they are subjected to. It's an interesting time now that filmmakers focus more on the stories they want to tell, and not on the budget that is always calculated around the story and not the other way round. (Nair, 2015)

Aunque de acuerdo a Ganti (2013, p. 61), se dice que es difícil comercializar una película centrada en la mujer porque las estrellas masculinas no acostumbran a actuar como papel de apoyo. Sin embargo, la cinematografía popular hindi está cambiando poco a poco. En la película *Dear Zindagi* (2016), la actriz Alia Bhatt, quien interpreta a una directora de fotografía que busca tener una vida perfecta, tiene como papel de soporte a Shah Rukh Khan como su psicólogo. Asimismo, hacia finales de los años 2011 e inicios del 2012, la actriz Vidya Balan con el éxito de sus películas *The Dirty Picture* (2011) y *Kahaani* (2012) hace que la prensa se refiera a ella como un héroe debido a los logros de su taquilla. Así se empezó a sentir un cambio en Bollywood en cuestión de los héroes. Se podría agregar el éxito que tiene la actriz Kangana Ranaut, que marcó mayor reconocimiento con *Queen* (2014).

4.5. Influencias en Bollywood

El cine de la India tiene más de 100 años de existencia (S. Chakravorty, comunicación personal, 16 de noviembre, 2016). Las películas de Bollywood muestran una serie de características propias del arte, literatura, teatro y escultura indias, como también, en la actualidad, aspectos occidentales, en especial provenientes de Hollywood.

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) define que las fuentes de influencia del cine hindi fueron el teatro tradicional, el teatro sánscrito y el teatro Nautanki, que tuvo influencia en los años treinta, cuarenta y cincuenta; asimismo, se incluyen también los teatros que se hicieron en las calles, en las aldeas y en los pueblos.

Muchas de las historias que se relatan en Bollywood se basan en las historias del pasado, en novelas, en historias reales de mujeres con hechos que han inspirado a los guionistas (S. Kumar, comunicación personal, 24 de noviembre, 2016). Cabe resaltar que,

en la etapa del Cine de Oro indio, los cineastas tuvieron influencia del Neorrealismo Italiano, pero las historias de las películas podrían haber empezado con las fuentes orales.

La tradición oral en la India tiene una historia muy larga y muy rica. Se ha transmitido la sabiduría de boca a boca durante miles de años. La tradición oral ha sido la base de toda enseñanza, investigación y creación artística a lo largo de la historia (...). La afición al teatro y luego al cine es debida a esta razón y también por el respeto que la ficción tiene en la cultura. (Pant, 2011, p. 698)

Se trata de sabiduría que podría haberse también plasmado en los dos grandes libros sánscritos conocidos: el Ramayana y el Mahabharata, epopeyas indias que aportaron con las cuestiones de temas, narrativa, ideología y comunicación (Pérez-Gómez, 2007, p. 3), y que “se funden continuamente con nuevos cuentos y por eso todos los cuentos tienen algo del pasado y algo novedoso” (Pant, 2011, p. 693). Con relación a las historias del Ramayana, en ellas se “dice que el dios de una esposa es su marido: él es su amigo, su maestro. La vida de ella es menos importante que la de él. Durante años el cine indio ha perpetuado este estereotipo de mujer ideal” (Pérez-Gómez, 2007, p. 17). Dicho estereotipo tiene como ejemplo principal a Sita. Se observa que quizá este tipo de definiciones sobre la posición de la mujer ha relegado su protagonismo más adelante, no solo en la historia de la India, sino en la ficción audiovisual. S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) expone que esa referencia se tomaba en cuenta antes; actualmente, no es así. Sin embargo, expone que todo lo que existe en el mundo está en el Mahabharata, y lo que no está escrito allí no existe en el mundo.

La tragedia griega: la estética hindú considera que el propósito de toda literatura es *priti* y *vyutpatti* o placer y provecho en el mismo orden donde siempre se ha de contar historias que contribuyen al mantenimiento de las normas sociales, el *dharma*. (Pant, 2011, p. 696)

A partir de la cita se entiende que las funciones de las historias, más allá de un mero entretenimiento, tienen su causa en la representación y la contribución de las normas sociales. Es por ello que en la actualidad se observan muchas películas con un mensaje positivo o con alguna justificación.

Por otro lado, genera atención el estilo de la *performance* del baile y la actuación de los personajes, que a veces podría interpretarse como exagerado, mientras que para otros es realista. Anteriormente, se ha explicado que es necesaria la exposición de emociones para el disfrute completo del espectador. Este realismo o exageración tiene también influencias antiguas.

Las normas del teatro desarrolladas por Bharat Muni se convirtieron en las normas del cine. En cuanto al tema, su tratamiento, los actos (4), la progresión, el maquillaje, la articulación, todo se desarrollaba a través de las directrices de teatro (...). No se puede concebir una película sin emociones exageradas y sin canciones y bailes. (Pant, 2011, p. 698)

Bharat Muni⁹⁴ es quien escribió el tratado de dramaturgia sánscrito que, como dice la autora, hasta el día de hoy mantiene presencia en las películas de Bollywood. Val Cubero expone que el teatro sánscrito es el causante de que el realismo del cine occidental no esté presente en el cine popular de la India. La forma de representación del teatro sánscrito se relaciona con el teatro y la danza (Val Cubero, 2007, p. 312), que son características principales del cine de Bollywood y de lo que se conoce como cine de la India a nivel internacional. Del mismo modo, Pérez sostiene que el teatro clásico indio, a través de la música, la danza y el humor, forma parte de la estructura narrativa, y que la intención de impactar en la sensibilidad del público influye en el cine de Bollywood

⁹⁴ “Bharata con el sufijo “muni” se conoce como el autor del antiguo tratado sobre la dramaturgia llamado Nāṭyaśāstra (2° centuria a. C.)” (Oxford Reference, s. f.).

(Pérez-Gómez, 2007, p. 3). Ambos autores aseguran lo mismo pero usan términos distintos.

El cine de Bollywood le debe mucho al teatro Parsi [sic] en cuanto a su estructura narrativa, lenguaje, forma genérica y estilo visual. Así como el teatro de Parsi fue una amalgama de formas dramáticas, el cine hindi es también una forma híbrida, absorbiendo influencias de la mitología, el folclore, la literatura, otras películas en la lengua india, el cine Europeo y Hollywood. (Ganti, 2013, p. 106; la traducción es mía)

El teatro parsi pertenece al siglo XIX (Pérez, 2007, p. 4); de acuerdo a lo expuesto por Ganti, parece tener la mayor influencia hasta el momento en lo que respecta a la narrativa. También aportó como modelo en la representación de las canciones, en los diálogos y el elenco de la película (Mishra, 2006, p. 18).

Por otro lado, la influencia e incidencia foránea en Bollywood ocurre también a partir de la presencia musulmana y británica que hubo en el país. Vijay Mishra (2006, p. 18) describe que las influencias de la cultura musulmana ocurren a través de su poesía, lenguaje cortés y la figura de la cortesana. Sin embargo, menciona que lo que hace característico al cine hindi son las *rasas*, que denotan el amor duradero y trágico cuando se indianiza el melodrama inglés colonial.

Bollywood, hacia finales del siglo XX y en la actualidad, ha ido adoptando características occidentales narrativas, visuales, musicales y audiovisuales, principalmente de Hollywood, a través de ideas como el glamour, el *star system* y los musicales norteamericanos. También se tiene como referencia a MTV, que se refleja en los cortes del montaje, las escenas de baile, los ángulos de cámara asociados al musical moderno, que expanden influencias desde las décadas del ochenta y noventa (Pérez-Gómez, 2007, p. 4).

[El] musical [es] uno de los géneros cinematográficos más populares, tanto para el público como para los estudiosos del cine, por el espectáculo que ofrece, por la música, y por un resultado previsiblemente agradable mezclado con multitud de detalles en su puesta en escena. (Marshall & Stilwell, 2000, citado en Moreno, 2014, p. 2)

Además de la *performance* elaborada en escena, “el musical es la forma más popular de entretenimiento del mundo” (Citron, 1992, citado en Moreno, 2014, p. 2). Bollywood parece compartir las características señaladas, y a veces una canción en el medio de la historia surge como un momento de liberación de la trama. Pero, como se dijo anteriormente, los filmes de Bollywood podrían contar con musicales, las llamadas secuencias de baile, pero no se podrían definir como películas de género musical. Sus ingredientes son muchos más complejos.

Finalmente, con el transcurso de los años, el cine hindi, junto con las nuevas visiones occidentales de los productores, guionistas y directores indios, ha ido creando nuevos modelos de representación en las historias. Ahora existen películas en las que se muestran conflictos más complejos, arriesgados e interesantes, que difieren bastante de las fórmulas clásicas anteriores.

4.6. La globalización en Bollywood

La industria cinematográfica de la India, especialmente Bollywood, está siendo reconocida actualmente debido al trabajo que realizan sus cineastas para desarrollar y distribuir sus películas no solo en su país sino también en el mundo. La globalización forma parte de esta gran tarea: otorga la posibilidad de que Bollywood adopte nuevos estilos y narrativas filmicas, generando un amplio reconocimiento y producción a nivel mundial, así también muchas películas están siendo rodadas en el exterior. Se produce el

“efecto Bollywood”, es decir, un aumento de turismo en el país por parte de los espectadores luego de la exposición de filmes, desde Japón a Israel o desde Perú a Inglaterra. Los gobiernos extranjeros están invitando a los cineastas hindi para que rueden sus películas en sus países⁹⁵ (Olsberg / SPI, 2007, citado en Ganti, 2013, p. 100)

Bollywood se ha convertido en una marca mundialmente reconocida; como el té Darjeeling o el Taj Mahal, se ha convertido en un emblema de la India. Sus películas son populares en el Medio Oriente, Asia Central, África, América Latina — y ahora en Estados Unidos y Europa, donde los inmigrantes de los países que aman Bollywood representan la mayoría de las audiencias y proporcionan más del 60 por ciento de los ingresos en el extranjero.⁹⁶ (Mehta, 2005, citado en Mishra, 2006, p. 3)

Bollywood es la marca del cine indio en el mundo, aunque existan otras cinematografías en el país, que logran reconocimiento en festivales internacionales, como sucedió con *Baahubali: The Beginning* (2015) y *Baahubali: The Conclusion* (2017), películas del sur de la India de idioma telugu y tamil.

Hacia “finales del siglo xx, la globalización ha llegado a representar los intereses del mercado libre, libre de la dominación histórica, cultural y económica o de la autodeterminación de toda la gente del mundo”⁹⁷ (Datta, 2000, p. 78); es así que,

⁹⁵ La paráfrasis es mía. Texto original:

Since Hindi films circulate globally from Japan to Israel, from Peru to Britain, many governments view such sequences as a way to promote tourism; this is referred to as the “Bollywood effect”, whereby dramatic increases in tourist arrivals from India are registered after several Hindi films have shot in a particular region. Thus, governments have been courting Hindi filmmakers to shoot in their countries. (Olsberg/SPI, 2007, citado en Ganti, 2013, p. 100)

⁹⁶ La traducción es mía. Texto original:

Bollywood has become a globally recognized brand; like Darjeeling tea or the Taj Mahal, it has become an emblem of India. Its films are popular in the Middle East, Central Asia, Africa, Latin America— and now the U.S. and Europe, where immigrants from Bollywood-loving countries make up most of the audiences and provide more than 60 percent of overseas revenues. (Mehta, 2005, citado en Mishra, 2006, p. 3)

⁹⁷ La traducción es mía. Texto original: “At the end of the twentieth century, globalization has come to represent the interests of the free market not free from historical, cultural and economic domination or self determination for all the world's people” (Datta, 2000, p. 78).

actualmente, se puede observar películas de Bollywood con ciertos aspectos de la cultura occidental.

Bhattacharya Mehta, Desai y Dudrah registran que durante la década de 1990 las películas de Bombay empezaron a ser coproducidas por países como Inglaterra, Estados Unidos, Italia y Canadá, lo cual cambiaría sus condiciones de producción, tipos de audiencia, contenidos y formatos. (Lossio, 2015, p. 17)

Debido a la globalización, el cine hindi ha ido adoptando referencias “geográficas, culturales, políticas-nacionales, infraestructurales y artísticas”. Tres de estas variables, referencias “culturales occidentales, modernas infraestructuras” y de “diáspora política-nacionalista” fueron de gran influencia durante el período de 1964 a 1990. A partir de 1991 hasta 2007, la India tiene una liberación económica en el país y se adoptan ejemplos occidentales (Schaefer & Karan, 2011, p. 713). La explicación sobre estas referencias o influencias rebasaría la investigación, pero ya se ha mencionado anteriormente algunos aspectos importantes.

De acuerdo a un análisis por Pillania, el Gobierno de la India tiene la intención de que el cine hindi obtenga mayor capital del mercado mundial. También se observa que la industria cinematográfica está recibiendo capital del exterior. Compañías como Eros, Adlabs India Film Company y UTV recaudaron un buen monto a través de la bolsa de valores de Londres. Mientras que los productores de la India están utilizando nuevas tecnologías (como son los efectos especiales y las nuevas plataformas de entretenimiento digital) y preparándose fuera de su país con referencia a Hollywood. Finalmente, ha habido un avance en el reparto de estrellas en la cinematografía hindi, así como quienes trabajan en Occidente (2008, pp. 120-122). Se concluye que el cine hindi está en gran avance y desarrollo en el mercado cinematográfico mundial.

Capítulo V: La representación de lo femenino en Bollywood

5.1. La representación de lo femenino en el cine

La cámara enfoca a menudo en primer plano o plano detalle el brillo de su cabellera, la fragilidad de su nuca, la sensualidad de los pechos y piernas, la “promesa” de la mirada. El cuerpo femenino es un cuerpo partido en “atributos” femeninos, se vuelve objeto “fetiche” para las miradas masculinas. (Meier, 1998, p. 322)

Se conoce que la producción de cine, en su mayoría, parte de la mirada masculina y para un público masculino. Ellos son los productores, guionistas, directores, directores de fotografía, etcétera. De esa manera, la mujer se convierte en el carácter fetichista dentro del filme, mientras que el hombre es quien encuentra y controla el conflicto, hace avanzar el plot con sus acciones y finaliza la película.

En el transcurso de los años, “los estereotipos asignados a hombres y mujeres en el cine son, para los primeros: dominantes, agresivos, competitivos, hipermusculados, independientes, ambiciosos, decididos y aventurados; para las segundas: afectivas, sumisas, emocionales, simpáticas, gentiles y comunicativas” (Gilpatric, 2010 & Guttman, 1996, citados en Ramírez, Piedra de la Cuadra, Ries & Rodríguez, 2011, pp. 87-88). Para Colaizzi (1995), el cine “identifica la mirada y la economía escópica en general con el poder masculino. Hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización” (citado en Guarinos, 2008, p. 111). Resumiendo, lo masculino es activo y fuerte y lo femenino es pasivo y débil, en algún sentido. Sin embargo, la representación femenina en el cine ha ido cambiando de acuerdo al avance de la sociedad. Actualmente se puede tener un personaje femenino con objetivos propios, sin ser cosificado o minimizado, como sucede en las últimas películas de Bollywood.

5.2. La teoría filmica feminista

Frente a los típicos estereotipos sobre la representación de las mujeres en el cine, nace la teoría filmica feminista. Empieza en 1972 con los primeros festivales de cine de mujeres en New York y Edimburgo (De Almeida, 2012, p. 11), así como a partir del movimiento feminista norteamericano que tiene como teóricas a Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Annette Khun, Teresa de Lauretis, Giulia Colaizzi y E. Ann Kaplan, quienes trabajan a partir de la semiótica y el psicoanálisis en la representación filmica de los personajes femeninos, representados a través de interpretaciones sociales y culturales, y que luego tendrían como resultado la identificación y subjetividad en las espectadoras (Castejón, 2005, pp. 305-306). La teoría filmica feminista criticaba la representación negativa, la cosificación y el voyerismo que adquiría la mujer en el cine de Hollywood de esa época. Entiéndase directamente que este cine sería de y para el carácter masculino⁹⁸.

El cine clásico alinea la feminidad con la reproducción y la pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción, ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe — el hacedor, el *homo faber*— desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que “ella” no puede hacer otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera al héroe al final de sus tribulaciones. (Giulia Colaizzi, 2001, p. ix)

⁹⁸ En los inicios de la década de los ochenta, este cine se analiza a través de procesos de identificación que parten del discurso psicoanalítico y semiótico. Más adelante, finalizando la misma década, aparecen publicaciones que exponen sobre los estudios filmicos generando temas de conversación. En la década de los noventa, se toma mayor importancia sobre el género como carácter social y sexual. Los discursos feministas presentan al género como una ideología que tiene relación con la sociedad, la creación cultural y la subjetividad (Castejón, 2005, pp. 308-309).

Estos tratamientos narrativos, quiérase llamar “de poder”, podrían explicarse como atributos y “deseos” tradicionales o clásicos, pertenecientes a una estructura patriarcal donde la mujer sale mal parada. Esta subordinación y represión que se le otorga a la mujer a través del género masculino en el cine clásico, mencionado por Colaizzi, también se observa en Bollywood. Se cree que los textos fílmicos feministas sobre Hollywood dialogan de cierta manera con la propuesta narrativa de cómo son representadas o desarrolladas las mujeres en el cine popular hindi. A continuación, se explicará las propuestas más representativas de la crítica fílmica feminista y, más adelante, analizaremos si se cumplen o tienen alguna relación con los personajes femeninos seleccionados de esta investigación.

5.2.1. Laura Mulvey: la mujer como objeto para ser mirado

Laura Mulvey, en su texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), analiza y critica la representación femenina en las películas y menciona que se construye a través de tres miradas masculinas: un director, un actor y el espectador (Castejón, 2005, p. 312). Por lo tanto, la mujer solo llega a ser el objeto fetiche para el público masculino. De acuerdo a Tere, siguiendo a Mulvey, el hombre es el conductor de la narrativa de la película y la mujer funciona como su espectáculo para ser mirado⁹⁹ (2012, p. 2) y permanecer quieto.

⁹⁹ Véase más sobre Tere, texto original:

Feminist theory took up a distinct stance in relation to the objectification, exclusion and silence of women in cinematic narratives. It also evaluated the stereotyping of female characters in cinema. For eg: In ‘*Visual Pleasure and Narrative Cinema*’ (Laura Mulvey, 1975), the male character was identified as the driver of the film’s narrative, the character followed by the camera. The female character served as a spectacle to provide pleasure to the male spectator, for which Mulvey used the term ‘gaze’. The theory of ‘Absences and Presences’ was concerned with the absence of a certain type of female characters in films and the presence of the other type, which was seen to be influenced by patriarchal values. Thus feminist theory in its critique of films incorporated the valorisation of women’s experiences thereby posing a challenge to gender hierarchy as well as opening up new realms for a post-gendered future. The paper in its ensuing sections will build an argument about the portrayal of women in Hindi cinema based on various strands of feminist film criticism which have certainly enriched our understanding of women on screen. (2012, p. 2)

En palabras de Mulvey:

La mujer en el cine, ha sido únicamente un cuerpo en el que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche. La mujer se convierte así en escenario de la sexualidad, y no en sujeto, quedando su propia sexualidad anulada, impidiendo su desarrollo personal, y la construcción de su propia subjetividad. (Castejón, 2005, p. 306)

Se comenta que la reducción a objeto que se le hace a la mujer ocurre a través de su carácter de escopofilia, y que tiene bases en la ideología patriarcal de los discursos (Mulvey, 1988, citado en Vallejo, 2010, p. 104). El sujeto es el hombre que manifiesta una característica patriarcal, machista y sexista, mientras que la mujer es convertida en objeto solo para ser observado.

5.2.2. La mujer como el personaje inmóvil

Se dice que el personaje femenino está condenado a la inmovilidad, forma parte del obstáculo del héroe de la película y también resulta ser su recompensa luego de haber resuelto el conflicto. Lo que ella solo puede hacer es desear lo que este anhela (Colaizzi, 2001, ix).

Ella es la cereza del pastel de la película. En algunos filmes de género de romance, el conflicto es causado por la mujer; sin embargo, ella está inmóvil para resolverlo y allí es donde aparece el héroe, quien valerosamente rescata a la damisela en apuros, y se vuelve al *status quo* para obtener el final feliz de la historia.

5.2.3. La mujer dentro del espacio social y cultural

Otro libro publicado, también importante, es el de Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1984), en el que se explica “la importancia de los discursos sociales, la importancia del género, las expectativas de la audiencia, las condiciones de producción... en definitiva, se relaciona la producción cinematográfica con su entorno social y cultural, que claramente la determinan” (Castejón, 2005, p. 307). En otras palabras, este texto analiza cómo son recibidas las películas por el público y cómo es que se van definir.

En el cine se relaciona a los personajes femeninos con géneros rosas, donde la mujer funciona como el objeto de deseo del personaje masculino. En su mayoría, se encuentran personajes femeninos positivos en el melodrama, especialmente en el “melodrama familiar, asegurando la rígida separación entre ámbito doméstico y ámbito público, entre espacio doméstico y espacio público, limitando sus posibilidades de identificación con modelos y roles positivos” (Castejón, 2005, pp. 310-311).

El personaje femenino no participa conjuntamente en los espacios donde el personaje masculino está presente; ella a menudo se encuentra dentro de espacios restringidos y domésticos. La mujer no puede pensarse a sí misma si no es dentro del estereotipo de mujer sumisa, ama de casa, y madre que apenas participa en la trama. Frente a este modelo de mujer pasiva, se encuentra la mujer fatal o transgresora, que también ha sido criticada por las feministas (Castejón, 2005, p. 307). La mujer fatal es condenada por la industria porque solo existe a modo de objeto de deseo (sexual) por parte del personaje masculino, y es castigada por su condición de querer ser activa y participar de un ámbito público.

5.2.4. Entendiendo los estudios filmicos feministas

De acuerdo a Guarinos (2008), quien ha seguido a los estudios filmicos feministas, la mujer en el cine es vista desde tres aspectos:

- La mujer tras la cámara, que tradicionalmente ha sido representada dentro de las ocupaciones típicas femeninas; el ejemplo más común podría ser el de la mujer ama de casa y esposa a la vez.
- La mujer frente a la pantalla, la espectadora que observa a su mismo género y que se reconoce en los patrones que le presentan o los adopta.
- La mujer en el relato. ¿Quién escribe sobre ella?, ¿podría ser otra mujer?

La autora menciona que quizá puede sorprender encontrar que una película entendida como masculina estuviera a cargo de guionistas mujeres (2008, p. 111). Sin embargo, en la actualidad no es algo extraño; muchas de las películas realizadas por mujeres entran a la taquilla o son aclamadas por la crítica.

Dentro del carácter patriarcal cinematográfico, además de que la mujer es considerada un objeto, Guarinos considera que ella podría ser también un ambiente o decorado más que un personaje (aunque tenga nombre), jugando el rol de comparsa del personaje masculino (2008, p. 111).

Finalmente, luego del surgimiento de las teorías críticas feministas, tanto el movimiento de nuevas realizadoras mujeres como el cine de autor otorgaron a las películas un nuevo tratamiento en contenido y forma. Meier expone que el cine realizado por mujeres después de los años setenta trajo nuevos personajes femeninos a la pantalla, personajes con vida propia. Estas mujeres decidían sobre sí mismas y su sexualidad, y ya no se las presentaba como personajes exclusivamente para la mirada masculina (1998, pp. 327-328).

5.3. Sobre las directoras y guionistas mujeres

Si bien la teoría filmica feminista estadounidense criticaba el carácter que se les daba a las mujeres en el cine, cabe preguntarse, cuando empezaron a aparecer muchas directoras de cine en todo el mundo, si hacía alguna diferencia que una película sea dirigida y escrita por una mujer. Para la antropóloga Norma Fuller, no existe ninguna diferencia. “No por ser mujer es distinto. Si es que ella tiene una mirada cuestionadora y trata de revertir y ponerse desde el punto de vista femenino, podría ser” (comunicación personal, 23 de mayo, 2016). Este último sería el caso de quienes crean historias con temas sobre mujeres, como es el caso de la directora, guionista y feminista Deepa Mehta, con sus películas *Fire* (1996), *Earth* (1998), y *Water* (2005)¹⁰⁰, que son estrenadas en festivales y representan las problemáticas que tienen las mujeres de la India. N. Fuller continúa: “Tú puedes ser una mujer que tiene una postura masculina, la que es considerada la postura hegemónica; entonces, no cambia nada” (comunicación personal, 23 de mayo, 2016). Un ejemplo de esto podría ser, entonces, el caso de Zoya Akhtar, directora de Bollywood, antes citada, quien escribió y dirigió una película sobre el reencuentro de tres amigos; en este filme no necesariamente abordó el tema de mujeres y le fue muy bien en la taquilla y en la crítica. Finaliza Fuller: “No porque eres de sexo femenino vas a tener una mirada cuestionadora, puedes ser de sexo femenino e identificarte con la postura hegemónica, la que se considera la general” (comunicación personal, 23 de mayo, 2016). Como se observa, las ideas planteadas por la antropóloga se cumplen en Bollywood y en el cine en general. F. Lossio también propone que el hecho de que las películas sean realizadas por hombres no implica que tengan una mirada masculina: “Lo que sucede es que estamos acostumbrados a que esa mirada sea de manera general” (comunicación personal, octubre, 2016). Todavía la cinematografía está dominada por hombres en Bollywood, pero ya

¹⁰⁰ *Water* (2007) fue nominada al Óscar por la mejor película de lengua extranjera en la octogésima edición de los Óscar. La nominación fue para Canadá.

existen directores y directoras que tienen buenas películas y que abordan todo tipo de géneros.

S. Chakravorty (comunicación personal, 16 de noviembre, 2016) expone que algunas películas que tienen como protagonistas a mujeres son dirigidas por otras mujeres, y menciona a la indo-canadiense Deepa Mehta. Sin embargo, ¿por qué Bollywood no tiene muchas directoras mujeres? Chakravorty considera que la industria no es meramente patriarcal, sino que es una cuestión de tiempo, porque antes se vivió una época donde era mal visto que las mujeres entraran al cine, no era un lugar para las de “buena familia”; sin embargo, ahora está cambiando.

Finalmente, luego de estos comentarios, se concluye que las mujeres pueden tener sensibilidad, puesto que ellas son quienes han experimentado las emociones que se presentan en las películas; sin embargo, al igual que los hombres, también podrían tener una mirada hegemónica masculina en sus historias. En la industria de Bollywood existen películas sobre mujeres donde se relatan muy bien sus cuestiones y sensibilidades, películas realizadas por hombres, como, por ejemplo, *Queen*, *The Dirty Picture* y *Pink*. Entonces, queda en la sensibilidad de la persona, director o directora, hacerla creíble.

5.4. Los personajes femeninos: Las heroínas versus las vampiresas

Estos personajes femeninos, la heroína y vampiresa, responden a la división de la “buena” y la “mala” en las películas, división que sucede con todos los seres humanos, no solo con las mujeres y no solamente en la India (S. Kumar, comunicación personal, 24 de noviembre, 2016).

Norma Fuller expresa que es relevante que las heroínas “siempre estén inscritas en relaciones de parentesco, al ser la nuera, la esposa, la novia, la madre” (comunicación personal, 23 de mayo, 2016). Se podría entender que se debe a que esos son personajes

aceptables dentro de la sociedad. Por otra parte, la profesora menciona que la vampiresa es la que transgrede; ellas tienen agencia, pero son marginales, al mismo tiempo que no tienen los mismos premios que el héroe, quien tiene mujeres, poder y reconocimiento (N. Fuller, comunicación personal, 23 de mayo, 2016). Siguiendo la idea final, se entiende que el héroe es quien tiene el poder, y en una sociedad tradicional es así, y se condena a alguien que quiere tener algo que no le pertenece. ¿Y cuál es el premio que obtiene la heroína por ser la buena de la película? N. Fuller comenta que solamente tiene un esposo (comunicación personal, 23 de mayo, 2016).

La heroína y la vampiresa son personajes femeninos presentes en la cinematografía hindi. Sin embargo, con el paso de los años, estos dos perfiles han ido mezclándose, consiguiendo nuevas variantes de personajes femeninos. La heroína antes podría ser vista como el ser sumiso, sin ninguna acción dentro de la película; ahora, puede llevar el rol principal y realizar del mismo modo las acciones de su contraparte, el personaje masculino, así como tener características de vampiresa. Las películas también pueden centrarse en mujeres, sin la aparición del personaje masculino en el desarrollo de la trama.

5.5. Los personajes femeninos en Bollywood

“Madre, hermana, esposa, amiga. Cuando no eres nada de esto eres una puta. ¿Podrías ser alguna de ellas, Chandramukhi?” (*Devdas*, 2002). Estas son palabras de Devdas, el protagonista de la película que lleva su nombre. La historia gira en torno al amor que sienten dos personajes femeninos, la heroína (virgen) y la vampiresa (cortesana). En esta película, se puede ver la valoración de ambos personajes y la dicotomía que esto causa.

En Bollywood, el nombre “heroína” se refiere a personajes femeninos que siguen la tradición y la moralidad india, así como obedecer las disparidades de género de su sociedad. En las películas se retratan a las mujeres como vírgenes, buenas hijas, hermanas, esposas, madres, etcétera; pero también, está el otro extremo, donde están aquellas que no pertenecen al primer grupo. Ellas son las prostitutas, cortesanas, bailarinas, e incluso aquellas mujeres que manifiestan señales de tener vida occidental.

Las representaciones tradicionales de los personajes femeninos dentro del cine hindi

se limitan generalmente a la de “hija (*beti*), esposa (*patni*) y la madre (*ma*)... una mujer debe estar sujeta en la infancia, a su padre; en su juventud, a su marido; y cuando su marido ha muerto, a sus hijos”.¹⁰¹ (Gokulsing & Dissanayake, 1998, citado por Ramkissoon, 2009, pp. 53-54)

Por otra parte, debido a la influencia de la cultura occidental, se ha creado el personaje de la vampiresa (Ramkissoon, 2009, p. 3). La mujer vampiresa, la caracterización opuesta a la heroína clásica, “se burla de la tradición, y busca imitar a las mujeres occidentales... bebe, fuma, visita centros nocturnos, se apresura a enamorarse... se retrata como una persona moralmente degradada... inaceptable por su comportamiento... castigada por ello”¹⁰² (Gokulsing & Dissanayake, 2004, citado en Nandakumar, 2011, p. 28). A partir de las citas, se entiende que la representación que Bollywood hace de los personajes femeninos ocurre a partir de la connotación que tiene la sociedad sobre ellos, a través de su función, valoración y acción; además se señala una

¹⁰¹ La traducción es mía. Texto original:

The roles of women are generally limited to that of “daughter (*beti*), wife (*patni*) and mother (*ma*)... a female should be subject on childhood to her father, in her youth to her husband and when her husband is dead, to her children.” (Gokulsing & Dissanayake, 1998, citado por Ramkissoon, 2009, pp. 53-54)

¹⁰² La traducción es mía. Texto original: “She flouts tradition, seeks to imitate Western women...drinks, smokes, visits nightclubs, is quick to fall out of love...portrayed as a morally degraded person...unacceptable for her behavior... punished for it” (Gokulsing & Dissanayake, 2004, citado en Nandakumar, 2011, p. 28).

oposición entre tradición (para las primeras) y occidentalismo (para las segundas), que ayudaría a definir las como sagradas o moralmente degradadas.

Siguiendo con el tratamiento y los roles que se les otorgan a las mujeres en el cine hindi, se observa que el matrimonio, y por ende, la familia son conceptos directamente relacionados con ellas. De acuerdo a Pant, la mujer casada representa a la madre diosa, pero si comete adulterio es imposible su redención. Además, se expone que si la mujer comete un pecado, es castigada con la penitencia hasta su muerte o se convierte en un personaje negativo. Y si se sigue esa línea, no se pueden narrar las historias clásicas de amor (2011, p. 702).

Se entiende, entonces, que la pureza de la mujer es una fórmula dentro de las películas de romance. Cabe señalar que estas definiciones son propias del cine clásico indio, y comunes dentro de él. Además, todavía tienen una presencia muy fuerte en la actualidad, pero se observa que eso está cambiando.

5.6. La evolución de los personajes femeninos en Bollywood

El personaje femenino es de carácter imprescindible en el cine hindi, como en el cine indio; aun cuando la mayoría de los filmes se ha caracterizado por ser de tipología patriarcal, siempre ha habido alguna exposición necesaria del personaje femenino.

Se conoce que hacia los inicios del cine indio, las mujeres no actuaban porque era considerado algo degradante; sin embargo, con el transcurso de los años, ellas han logrado aparecer en las pantallas de cine, no solo como personajes “socialmente aceptados”, con roles respecto a su tradición, sino también, de acuerdo al desarrollo de la sociedad, con personajes más autónomos.

En los presentes días, todavía se puede observar que “las mujeres siguen desempeñando el mismo papel de la esposa, la madre, la amante o la vampiresa, pero la presentación ha cambiado mucho” (Mistry, 2014, p. 537; la traducción es mía). Ahora se aprecia que algunas características de las representaciones clásicas femeninas (la heroína y la vampiresa) han ido mezclándose. Personajes femeninos antes meramente ubicados dentro del espacio doméstico con el papel de ama de casa —acompañante del hombre— están ocupando los espacios de la esfera pública para luchar por sus intereses personales y profesionales.

A continuación se explicará un breve contexto histórico de las representaciones de las mujeres en el cine hindi.

5.6.1. Las décadas entre 1920-1950

Ganti (2013, pp. 11-12) expone que a las primeras mujeres actrices en las películas indias se les conoce como *anglo-indias* por su ascendencia mixta británica, europea e india, y que generalmente tenían origen judío o cristiano. Al ser mujeres de diferente componente étnico y cultural, fueron separadas de la sociedad. Además, el hecho de ser actrices y realizar acciones como cantar, bailar y actuar les impedía ser consideradas dignas y respetables, porque la sociedad relacionaba esas acciones con personas “indecentes”, como las prostitutas y cortesanas. Es por eso que muchas mujeres indias no estaban dispuestas actuar. Ganti también explica que, en la primera película de Phalke, *Raja Harishchandra*, el papel de la reina Taramati fue representado por un joven. Más adelante, cuando el director no encontraba hombres para desempeñar papeles femeninos, recurría a miembros de su familia.

Cuando la mujer comenzó a actuar en las películas, los papeles que ocupaba tenían que adaptarse a las realidades socio-culturales en que vivía, por lo que aparecía en roles como defensora y representante de los valores familiares y de su comunidad, entre otros (Nandakumar 2011, p. 25)¹⁰³. Estas características le hacían acreedora del respeto en su sociedad. Y se observa que el personaje femenino todavía se maneja en espacios privados.

En estas décadas, además, se diferenciaba a la protagonista principal de la película con aquellas mujeres que solo aparecían para un número musical, conocido como el *item number*, a las que se les asociaba con prostitutas, cortesanas o bailarinas, porque ellas representaban al *ítem*, el objeto del deseo masculino. Para estas representaciones se contaban con determinadas actrices que no podían desarrollar el papel de protagonista.

5.6.2. Las décadas entre 1950-1980

La heroína y la vampiresa eran dos tipos de personajes femeninos clásicos que se representaban en las películas de idioma hindi. Sin embargo, de acuerdo a Mistry (2004, p. 539), por la década de los años cincuenta y sesenta, la segunda murió y sus características empezaron a pasar a la primera. Pero la connotación seguía siendo la misma: la mujer que iba por las sendas equivocadas no tendría un buen final. La pequeña revolución que la mujer estaba viviendo en estas épocas no se debía a una necesidad de encontrar liberación en el personaje de sexo femenino, sino que era producto de la búsqueda de los directores de una mayor comercialización y audiencia para ganar dinero, hasta el punto de que no les importaría traer el porno a sus películas. Además, no solo los

¹⁰³ Nandakumar, quien también citó a Ganti, expone:

Ganti (2004) writes, in the very early days of cinema when Phalke was beginning to make films, women were not willing to act due to the stigma attached to public performance. Acting, singing or dancing for an audience was associated with prostitutes and courtesans, and so were outside the boundaries of decent society. It appears from the above that the socio-cultural context within which women started acting in films, conditioned the roles that were given to them in films; their film roles had to conform to the existing socio-cultural realities of women, and to the semiotics of their real life roles (upholder of family values, representing the status of family and community, etc.). (2011, p. 25)

directores son los causantes de este cambio, sino también las heroínas, quienes quieren llegar al estrellato como sea posible.

La situación que se vivió por estos años se ejemplifica claramente con la película *The Dirty Picture* (2011), que está basada en la cinematografía del sur de la India de los años ochenta. Se narra la vida de Reshma, una joven pobre que hace todo lo posible por ser actriz, y se convierte en una bailarina erótica y protagonista de películas de fuerte carga sensual.

Sin embargo, también se explica que por esa época el rol clásico de la mujer sigue vigente. Shabana Azmi (Nair, 2015), actriz y crítica feminista india, comenta que aunque hubo películas centradas en mujeres, como *Duniya Na Mane* (1959) o *Mother India* (1957) —interpretadas, en su mayoría, por reconocidas actrices como Nutan, Meena Kumari, y Mala Sinha—, también hubo títulos de películas que revelaban los estereotipos que se tenían sobre las mujeres. Por ejemplo, *Main Chup Rahungi* (1962), que se traduce como *Yo permaneceré en silencio*. Azmi también señala que la mayoría de los personajes representados en estos tiempos, con unas pocas excepciones, abordaban el personaje de la *forgiving wife*, que incluía roles como la comprensiva madre, o la abnegada hermana.

Siguiendo el contexto histórico del cine hindi, en esta época también surgió el cine denominado de la Nueva Ola. Ayob (2008, pp. 8-10) menciona que emergió en el período desde 1957 a 1966, donde jóvenes cineastas impartieron ideas modernas y progresistas para crear un cine que exprese lo que sucedía en la sociedad y en la economía del país. En esta etapa se exploró la vida urbana y los derechos de las mujeres, razones por las que los personajes femeninos se construyeron con características más fuertes frente a las usuales representaciones como sumisas y oprimidas. Más adelante, por la década de los años setenta, las mujeres en las historias no eran capaces de mostrar sus necesidades, y si lo hacían, eran consideradas mujeres crueles o duras de corazón.

Por otra parte, Agarwal (2014, p. 124-125) explica que durante la década de los años ochenta es cuando los esfuerzos por mejorar los roles para las mujeres se volvieron inútiles, porque nuevamente se instauró el predominio de los personajes masculinos a través del nacimiento del *angry man*. En ese sentido, los personajes femeninos pasaron a ser un componente glamoroso, al mismo tiempo que son receptoras de violencia. Los cuerpos de las mujeres de la pantalla llegaron a ser elementos cruciales para su éxito, como sucedió con la actriz Sridevi, a quien se le conocía por tener “muslos de trueno”. En su película *Himmatwala*, bailó y peleó con los hombres, así como trató con los villanos; también se comenta que, en otras películas, la actriz necesitó de dos o tres estrellas masculinas para equilibrar su papel.

Se comprende que durante esta época, las mujeres también pudieron ocupar papeles dominantes y agresivos, pero todavía no fueron personajes independientes, lo que se evidencia en la necesidad de recurrir a estrellas masculinas. Además, se conoce que, por esta época, el cine comercial de los años ochenta estaba en su apogeo, y su principal protagonista era el héroe masculino, conocido como el *angry man*.

Datta (2000) explica que, por la misma década, las expectativas de los espectadores cambiaron debido a la llegada de los satélites de la televisión. Es así que las imágenes extranjeras y la cultura del MTV empezaron a cambiar la experiencia visual de ese entonces, y la imagen dominante empieza a reemplazar al cine narrativo. Es una época de posmodernidad, donde el consumismo sucede a partir del ideal masculino. De igual modo, Datta sostiene que los críticos observaron la caída de la heroína romántica y la vampiresa en una nueva heroína de los años ochenta y noventa (pp. 73-74).

5.6.3. La década de 1990 hasta mediados del 2000

Durante la década de los años noventa, la mayoría de los personajes femeninos se ubican dentro de las historias de amor, mientras esperan la salvación del héroe masculino. Aun representen una versión más moderna de la mujer india, en la medida que tiene un contacto con Occidente, todavía no desafían la autoridad de la figura paterna. El valor familiar y tradicional continúa presente en las películas y se representó el ideal de la mujer india.

Tere expone que en esta época se realizaron varias películas que fueron éxitos de taquilla y donde se reforzaron los valores patriarcales de la sociedad india. Existieron películas orientadas a la familia, esencialmente, sobre el tema de la unión familiar, y las mujeres representaron papeles que manifestaban valores como el amor, la atención, la disciplina y la obediencia. Directores como Sooraj Barjatya y Karan Johar son los más reconocidos en esta época. A través de estas películas, se trató de llamar a los indios que vivían en el extranjero, para conectarlos con sus raíces y su cultura¹⁰⁴ (2012, pp. 4-5).

Hacia la mitad de la década, Bollywood presenta a un gran número de actrices reconocidas actualmente; sus historias giran alrededor de su carácter de nobleza. Es así que la “mayoría de las actrices con talento tienen que trabajar dentro de límites más estrictos, en roles más pequeños y más repetitivos” (Mistry, 2014, p. 537; la traducción es mía), como sucede con Kajol, por ejemplo, quien ganó muchos premios como mejor

¹⁰⁴ La paráfrasis es mía. Texto original:

The decade of the nineties in Hindi cinema was one which popularized the genre of family drama. There were several family films which went on to become blockbusters and which reinforced the patriarchal values of the Indian society. Directors like Sooraj Barjatya and Karan Johar were at the forefront of such films. These films also appealed to migrant Indians staying abroad because through them they were to connect to their roots and culture. Such family oriented films essentially talked about family bonding and has women playing larger than life roles centred around values like love, care, discipline, obedience etc [*sic*]. Eg: *Kajol in Kuch Kuch Hota Hai. (KKHH)*, *Madhuri Dixit in Hum Aapke Hain Kaun (HAHK)* and *Dil To Pagal Hai (DTPH)*, *Jaya Bachchan in Kabhi Kushi Kabhi Gham (KKKG)*. While women were very much important characters in these films, their identities were absent from the film’s text. Their roles were defined in relation to their family especially the male characters in the family. Most of these films also laid down the conditions for ideal womanhood. (Tere, 2012, pp. 4-5)

actriz por exponer características de la mujer y amada ideal, pura, sensible, buena hija y obediente, que no infringió los mandatos de su familia. O como es el caso de otra gran actriz, Madhuri Dixit, “quien robó los corazones en uno de los éxitos más grandes de los años noventa, *Hum Apke Hai Kaun*”¹⁰⁵ (Agarwal, 2014, pp. 155). En esta película, ella tuvo que renunciar a la persona que amaba para casarse con el viudo de su hermana por el bien de su sobrino.

Agarwal (2014, p. 155-156) menciona que las películas hacia los finales de la década de los noventa e inicios del milenio muestran a mujeres como objetos de decoración o amas de casa, y no como mujeres con una profesión, aun con cineastas contemporáneos. Por ejemplo, observa, en películas como *Kabhi Khushi Kabhi Gham*, *Kuch Kuch Hota Hai*, *Dil Toh Pagal Hai* y *Biwi No.1*, que los personajes femeninos representados tienen una carrera pero fracasaron en el amor. Pone como ejemplo a la película *Dil Toh Pagal Hai*, en la que se presenta al personaje de Karisma Kapoor, Nisha, como una bailarina que al final no se queda con el personaje masculino. Por otra parte, el personaje de Sushmita Sen en *Biwi No.1* es una modelo y amante que tampoco se queda con el personaje masculino.

En las películas de este tiempo, las relaciones de amor y de familia son los temas principales. *Kabhi Khushi Kabhi Gham* expone la historia de amor entre una pareja con diferencias socioeconómicas y el valor que se le otorga a la familia del protagonista, que se opone a su relación. *Kuch Kuch Hota Hai* relata el amor de amistad ambientado en una universidad, donde dos amigas están enamoradas del mismo chico, pero él solo se casa con una de ellas; al poco tiempo la esposa fallece, años después aparece la otra amiga y se queda con el protagonista. *Dil Toh Pagal Hai* muestra, por su parte, el amor a una amiga y a la mujer ideal. *Biwi No.1*, cuya traducción al español sería *Esposa número 1*,

¹⁰⁵ La traducción es mía. Texto original: “While Madhuri Dixit stole hearts in one of the biggest hits of the ‘90s, *Hum Apke Hai Kaun*” (Agarwal, 2014, pp. 155).

relata la historia de la infidelidad de un esposo; sin embargo, la mujer trata de salvar su matrimonio con la justificación de que ella es la primera esposa. Agarwal (2014, p. 156) también agrega que las películas señaladas tuvieron influencias occidentales debido a los estudios en Occidente de sus directores. Pero, aunque estos hayan visto muchas películas de Hollywood, expone que todavía existe el regreso al tradicionalismo indio en sus películas.

Alrededor de los años noventa, la línea que diferenciaba la heroína de la vampiresa empieza a desaparecer. La heroína empezó a usar ropas provocativas y a bailar como lo hacía la vampiresa. Se refiere que algunos críticos manifestaron que se trataba de los efectos de la globalización y del consumismo, pues la demanda de la producción en cantidad de las películas exigía heroínas más de tipo decorativo que mujeres reales. Por ejemplo, una heroína podría bailar en Suiza cubierta de nieve, pero al mismo tiempo era ama de casa en la imaginación del personaje masculino (Agarwal, 2014, pp. 156-157).

Datta (2000, p. 76) expone que también por esta época se están haciendo películas a partir de los ideales de consumo de los indios no residentes en el país, que ocasionan una negociación entre modernidad y la tradición, y por ende llevan a que se resalte el cuerpo de las mujeres. Se tiene como ejemplo a directores como Yash Chopra y Subash Ghai.

Hacia los inicios del 2000, aunque hay un desarrollo en los personajes femeninos en cuanto a la importancia de su autonomía, todavía se sigue presentando tradicionalidad en sus historias, como con la valoración y respeto a la familia, la pureza del amor y las costumbres tradicionales. Se podría considerar a *Devdas* (2002) como una película tradicional. La trama se enfoca en el amor que sienten una heroína y una vampiresa por el héroe de la película, pero la historia no tiene final feliz por cuestiones sociales y familiares que ocurren en sus vidas. Películas como *Hum Tum* (2004), *Veer-Zaara* (2003),

Koi Mil Gaya (2004), aunque tienen ciertos patrones occidentales, todavía mantienen cuestiones tradicionales de las películas clásicas indias.

5.6.4. Mediados del 2000 hacia la actualidad

Desde los finales del milenio en adelante, se observan historias sobre mujeres más complejas y con objetivos individuales. Ellas buscan encontrarse a sí mismas y cumplir sus sueños. Si en estas historias está presente el personaje masculino, las mujeres comparten sus historias con ellos, pero ellos no son su razón de ser, como sucedía en épocas pasadas. A veces los personajes masculinos son silenciados o simplemente no aparecen. De este modo, se están invirtiendo los papeles.

En estas nuevas historias se pueden encontrar detalles de las vampiresas en las heroínas, figuras novedosas que podríamos llamar anti heroínas. Los personajes femeninos pueden tener relaciones sexuales antes del matrimonio, seducir y engañar a su esposo o novio, ser madres solteras, ser bailarinas o prostitutas, asesinar, vestir ropa pequeña, fumar, beber, asistir a clubes nocturnos, etcétera.

Siguiendo la lista de personajes femeninos que hace Mistry (2014, p. 538), y además agregando otras películas que también es relevante mencionar, en esta década tenemos una madre soltera en *Paa* (2010), una mujer que busca venganza en *Kahaani* o *Ishqiya* (2012), una actriz erótica del sur de la India en *The Dirty Picture* (2011), son películas interpretadas por Vidya Balan, actriz reconocida por ser la principal heroína de sus películas; igual que Kangana Ranaut como una amante manipuladora en la saga *Tanu Weds Manu* (2010, 2015), una mujer que se descubre a sí misma en *Queen* (2014). Por otro lado, varias actrices que representaron en la anterioridad papeles pasivos, ahora también juegan el papel de heroínas que luchan por sus propios intereses. Una periodista implacable en *No One Killed a Jessica* (2010), una policía en *Maardani* (2015),

interpretado por Rani Mukerji; una chica en busca de ser la mejor modelo en *Fashion* (2009), una asesina de maridos en *Saat Khoon Maaf* (2013) y una boxeadora india en *Mary Kom* (2014), son personajes interpretados por la actriz Priyanka Chopra. Ellas son las heroínas que comparten gustos y modos de ser con las vampiresas, pero principalmente luchan por el desarrollo de sus intereses individuales, sin la presencia de un héroe que realice la acción.

Shabana Azmi agrega que es el cine paralelo el que lleva a las mujeres a tener mayor complejidad en sus historias. “El tiempo ha cambiado y, por supuesto, las mujeres no sólo han adornado la pantalla grande con personajes que son protagonistas sino que también han impartido un cierto sentido de autonomía, y gracias a actores como Vidya y Kangana”¹⁰⁶ (Nair, 2015). Se podría interpretar que el nuevo cine hindi que se está presentando en la última década tiene influencias de este cine paralelo.

Por otro lado, con el cambio en las narrativas de las películas, también se ha comentado que en este período se ha retratado a las mujeres como mercancías y símbolos de sexo y lujuria, y se pone de ejemplo a la película *The Dirty Picture*, que presume que todavía se vive en una etapa de *voyeurs* (Mohapatra, Chatterjee & Dwivedy, 2014, p. 122), es decir la mirada masculina todavía es dominante. Como menciona Mistry:

¹⁰⁶ La traducción es mía. Véase qué más relata Azmi en el texto original:

You can count such films on your fingertips if you talk about movies like *Duniya Na Mane* (1959) or *Mother India* (1957). There was a time in mainstream Hindi cinema when there were lots of woman-centric films, films that were inhabited by actors like Nutan, Meena Kumari, and Mala Sinha to name a few. But look at the title of these films: they revealed what the values of the films were. For example, look at *Main Chup Rahungi* (1962) ... ‘I Will Remain Silent’ was considered a virtue for women. And all the characters that we saw in earlier times, with a few exceptions, were really about women in their stereotypical role as the forgiving wife, the understanding mother, or the sacrificing sister. Then there was a change in phase through the late 80s and the early 90s where women characters were portrayed as obstinate yet submissive. First we had Rambos and then we had Rambellinas, but it had nothing to do with any complexity of what it meant to be a woman. It was really left to the Parallel Cinema to bring women in any kind of complexity. The time has of course changed and women have not only adorned the silver screen with characters that are protagonists but have also imparted a certain sense of autonomy, and thanks to actors like Vidya and Kangana who are keeping the lid open and higher than ever. (Nair, 2015)

La heroína del cine hindi ha salido de su buena imagen y está experimentando con el gris. Anteriormente, la vampiresa mayormente llenó el espacio prohibido de placer, sexo, seducción y deseo. No había nada virginal en ella, y lo mismo puede decirse de las heroínas de hoy. El sexo antes del matrimonio, la relación extramarital, seducir al héroe, engañar a su hombre, jugar a una madre soltera independiente —lo hace todo. La heroína ya no está jugando la conciencia del héroe, ella ahora está compitiendo para ser la musa de la audiencia. Ella está allí en la película no para el héroe sino para el entretenimiento de la audiencia. (2014, p. 538; la traducción es mía)

La autora postula que el personaje femenino se ha convertido en vampiresa no solo para cumplir sus objetivos, sino también para entretener a la audiencia. Al exponer que ya no es un personaje para el héroe sino para la audiencia, está de igual manera cosificando el rol de la mujer. Entonces, surgen las siguientes preguntas: ¿no ha cambiado la representación de la mujer?, ¿sigue siendo objeto solo para ser mirado?

La situación con la que se presenta a los personajes femeninos también respondería a la tercera mirada escopofílica expuesta por Mulvey; la mirada masculina podría ser la audiencia. Cabe recordar que esa mirada también ocurrió en los años setenta y ochenta, cuando se exponían mujeres fuertes y sensuales en la pantalla del cine hindi. En estos últimos tiempos, quizá la situación difiera con la de esos años, porque ahora los personajes femeninos luchan por sus objetivos individuales. Tal vez no podría existir subordinación siempre y cuando el personaje requiera convertirse en objeto para ser mirado a fin de poder cumplir con sus deseos.

Mistry (2014, p. 538) considera que en esta década los personajes femeninos tuvieron libertades, pero que, de igual modo, más tarde encontraron su castigo: Priyanka Chopra, en *Fashion*, es una mujer que vive su libertad sexual, pero no logra un final feliz;

Vidya Balan, en *The Dirty Picture*, es una mujer independiente y enérgica que se suicida porque el matrimonio es su ambición final. “Hoy podemos ver una tendencia de la mitad Sati Savitri y la mitad de las mujeres modernas híbridas en el cine hindi” (Mistry, 2014, p. 538; la traducción es mía). Se entiende, a través de la autora, que si bien los personajes son entendidos como modernos todavía existe la tradición india en sus vidas, y es lo que los directores todavía no abandonan.

En esta década del 2010 ha aparecido un auge en las películas centradas en las mujeres, con Vidya Balan y Kangana Ranaut como precursoras. Así también, el patriarcado en las películas ha ido desapareciendo; un claro ejemplo es la relación de amistad que se narra entre un padre y su hija en *Piku* (2014).

Los cambios en las películas se podrían reflejar a través del carácter narrativo de los nuevos directores de la década debido a su contacto con Occidente. Este cambio ocurre gracias a la globalización en cuanto a la técnica narrativa y audiovisual, así como también como respuesta a los gustos tanto a nivel local como internacional, para atraer una mayor audiencia, y a la aparición de nuevas actrices que exigen papeles más complejos.

5.7. Clasificación de los personajes femeninos en Bollywood

A continuación, se ha realizado una clasificación de personajes femeninos en esta cinematografía. Esta organización se ha logrado a partir de varias revisiones de diferentes textos que se ha ido exponiendo a lo largo de la investigación; análisis directos e indirectos a películas de Bollywood; y, principalmente, a partir de la observación de la evolución de los personajes femeninos (desde la etapa clásica hacia la actualidad) y sus características más representativas.

5.7.1. La heroína clásica y sus variantes

La heroína clásica tiene sus bases en las heroínas o diosas divinas de la antigüedad expuestas “como Radha (la compañera del Señor Krishna), Sita (la heroína divina del Ramayana), Savitri (que representa gran moralidad y lealtad al marido), Draupadi (personifica el deber y la moralidad) y Dharti-mata (diosa de la madre-tierra)”¹⁰⁷ (Chatterjee, 2002, citado en Mohapatra, Chatterjee & Dwivedy, 2014, pp. 119-120), quienes forman parte del arte indio, como la literatura, el teatro, el cine, por nombrar algunos.

La heroína clásica es el personaje bueno de la historia; además, ostenta el título de protagonista. Puede estar en todas las variantes de roles “aceptables” para la sociedad india: hija, hermana, amada, esposa, madre, suegra. Las representaciones de mujeres como heroínas clásicas manifiestan todos los valores tradicionales de su familia y de la sociedad. Ella es virgen, sumisa, pasiva, complaciente a las disposiciones del carácter masculino. No realiza acciones negativas como fumar, beber, tener novio sin el consentimiento de su familia, tampoco tiene relaciones sexuales antes y fuera de su matrimonio. No viste ropas que dejen ver su cuerpo. No visita lugares públicos donde están las vampiresas: bares, night-clubs, discotecas, etcétera.

Nandakumar (2011, pp. 10-11) entiende al personaje femenino a través de su función operativa en relación con el protagonista; en la mayoría de casos, ella es el interés amoroso. Sus deseos individuales personales y profesionales, quejas, etcétera, no son tomados en cuenta en la historia. En general, ella no lleva ni resuelve la acción de su historia; si es que lo hace es para manifestar su disposición completa al ente masculino o

¹⁰⁷ La traducción es mía. Texto original: “such as Radha (the consort of Lord Krishna), Sita (the divine heroine of Ramayana), Savitri (representing great morality and loyalty to husband), Draupadi (personifying duty and morality), and Dharti-mata (earth-mother goddess)” (Chatterjee, 2002, citado en Mohapatra, Chatterjee & Dwivedy, 2014, pp. 119-120).

a su sociedad tradicional. Su aparición en la pantalla es menor que la del personaje masculino; así también, muy pocas veces emite alguna opinión cuando está presente el héroe de la película.

Estas heroínas siguen los patrones de la imagen de mujer que manifiesta Sita, diosa de la virtud y lealtad al marido, quien ha sido evocada en varias películas luego de la Independencia. Es así que las ideas de lealtad y obediencia al marido han institucionalizado los valores patriarcales en el cine hindi (Tere, 2012, p. 2). Además, expone Val Cubero:

El concepto de Sati lo encontramos en numerosas películas de los años treinta y cuarenta, como Sati Parvati (1920), Sati Anjani (1922), Sati Seeta (1924), Sati Savitri (1927). La esposa ideal debe ser sexualmente pura y fiel en una sociedad en la que el honor de la familia está ligado al comportamiento femenino. (2007, p. 315)

Mientras que también se ha transmitido la idea de que “las mujeres verdaderamente femeninas no quieren carreras, educación superior, derechos políticos... todo lo que tenían que hacer era dedicar su vida desde la más tierna infancia para encontrar un marido y tener hijos”¹⁰⁸ (Friedan, 1963, citado por Ramkissoon, 2009, p. 5). Es decir, la mujer en la pantalla tenía la función respecto a su esposo y sus hijos, el espacio público no estaba permitido para ella.

Tere comenta que el personaje de Priyanka Chopra en la película *Agneepath* (2012) no representa a alguien importante en la historia, sólo sucede como un descanso para el público, luego de las tediosas escenas de drama y violencia (2012, p. 3). Cabe

¹⁰⁸ La traducción es mía. Texto original: “truly feminine women do not want careers, higher education, political rights... all they had to do was devote their lives from earliest girlhood to finding a husband and bearing children” (Friedan, 1963, citado por Ramkissoon, 2009, p. 5).

destacar que la película es del año 2012, década donde se ha expuesto que el rol femenino ha cambiado, pero como esta excepción hay más títulos.

Es interesante como este personaje de “heroína clásica” dialoga directamente con los tipos de heroína que presenta Occidente. Se tiene a la *chica buena* que expone Guarinos (2008, p. 115), que está dentro de los parámetros aceptables de la sociedad occidental. Ella es hermosa pero recatada, ingenua y sufre. Pertenece frecuentemente a una clase social y nivel cultural medio a bajo. No tiene aspiraciones en la vida, solo ser feliz con un esposo bueno. Y siguiendo esta característica, Romea (2011) sostiene que se trata de un tipo de mujer que se define por su *carácter heterosexual* dentro de la sociedad patriarcal, donde cumple funciones de esposa, madre o virgen.

Asimismo, la heroína clásica del cine hindi también comparte características con el personaje femenino de *La Cenicienta*, que expone Guarinos (2008, p. 116), quien es ingenua, joven y hermosa. Ascende socialmente al casarse con el príncipe, pero sin haberlo provocado; para ello ha pasado por una serie de dificultades. Con características similares, propone Romea (2011) a *la mujer que busca a su príncipe azul*. Se puede ver en la actualidad que este personaje está en las películas de Disney: *La Cenicienta*, que ya mencionamos, pero además *Blancanieves*, *La Bella y la Bestia*, etcétera.

Dentro de los personajes femeninos de heroína clásica se tienen representaciones que continúan patrones socialmente aceptados por la tradicionalidad.

5.7.1.1. La hija, la amada, la esposa y la nuera

En Bollywood, una heroína clásica puede cumplir y representar estos roles: hija, hermana, amada, esposa, madre y nuera dentro de la historia de su película. Según Ramkissoon, ella es la mujer hindú que representa respeto y además es la protagonista. Ella siempre está al servicio de complacer a su familia y a sus suegros. Estas características de personajes femeninos comúnmente se encuentran en las películas de Yash Raj Films, quienes renuncian a sus sueños y vida para complacer a sus padres¹⁰⁹ (2009, pp. 54-56). Todas esas características le otorgan la posibilidad de quedarse con el héroe de la película.

Estos personajes se representaron con mayor auge en las décadas pasadas, cuando las películas eran fuertemente tradicionales. En la actualidad, este grupo de heroínas está desapareciendo o son trasladados a los personajes de edad más avanzada, para poder mantener las tradiciones.

5.7.1.2. La madre y/o suegra

Para empezar, nos remitimos a estas palabras de García Arroyo:

La visión de la mujer como imagen de la Diosa Madre es fundamental. En India esta Gran Diosa o Diosa Madre que se identifica con la Tierra, con el cosmos, con la misma India, con la geografía sagrada en general, y que posee el poder del principio femenino que todo lo impregna, lleva el nombre de Devi (diosa) o Mahadevi (la gran diosa). La divinidad del principio femenino está conectada con la Tierra. (2011, p. 2)

¹⁰⁹ La paráfrasis es mía. Texto original:

The archetype of the daughter, wife, daughter-in law and mother is, although seemingly diverse, the same character at different stages of her life. She is generally the protagonist and is the figure of virtue, pioussness and is a respectable Hindu woman. She is subservient and her main objective is to please her family and her in-laws (...). This self-sacrifice is a common characteristic of women in Yash Raj Films, who are seen as performing duties by giving up their dreams, lives and wants for their parents. (Ramkissoon, 2009, p. 54-56)

Como se lee, el personaje de la madre también tiene influencias de las diosas de la India, por lo cual es un sujeto que expresa sacralidad y, por lo tanto, respeto y de alguna manera devoción. De tal modo, “madre es la fuente de amor, de la protección, de la moral tradicional, y la cultura de la India” (Thomas, 1995, p. 158; la traducción es mía).

La madre también podría ser la esposa. Este personaje funciona como “una fuerza vital para la sociedad. La palabra Shakti se emplea para describir a la ‘madre tierra’, al igual que la palabra Sati (devoción extrema hacia su marido) se emplea para describir a la esposa” (Val Cubero, 2007, p. 315). Entonces, ser madre y esposa podría indicar estar al servicio de alguien, que sería su esposo; además, se definen como referente de la sociedad.

En la película *English Vinglish* (2007) se narró la historia de una madre que se enfrentaba al mundo occidental. Nuevos ideales aparecieron en la heroína, como su deseo de querer aprender inglés, pero, al mismo tiempo, se preocupaba por sus hijos y esposo. La película también mostró características tradicionales impuestas por su familia, características que llegaban a ser machistas. Sin embargo, este personaje fue evolucionando en cuanto a sus características clásicas.

La madre es posiblemente una de las figuras más respetadas en el cine indio. Ella es la columna vertebral de la familia; sin embargo, su arquetipo es meramente una estructura de apoyo para su familia. Se la observa como madre, no como mujer. Ella lleva las tradiciones y los rituales del pasado, así como la obligación de llevar el orgullo de la India.¹¹⁰ (Ramkissoon 2009, pp. 60-61)

¹¹⁰ La traducción es mía. Texto original:

The mother is possibly one of the most respected figures in Indian cinema. She is the backbone of the family, yet her archetype is merely a support structure for her family and she is seen as mother and only as mother, not as a woman by herself. She carries with her the traditions and rituals of the past, as well as the obligation of carrying the pride of India. (Ramkissoon 2009, pp. 60-61)

En la madre y la suegra, las dos caras de la misma moneda, se instaura la tradición moral de su familia y de la nación, y de acuerdo a la cita esa es su obligación. Además, no se la considera como un sujeto al negarla como mujer.

5.7.2. La vampiresa clásica y sus variantes

A la vampiresa comúnmente se le conoce como la “mala” de la película. Se la denomina “clásica” para aclarar que se trata de un personaje del pasado. De acuerdo a los tradicionalistas, ella es la cara opuesta de una heroína clásica. Su personaje desarrolla prácticas inmorales, prohibidas, liberales, profanas y hasta occidentales. La sociedad tradicional expresa que las conductas, formas de pensar y gustos occidentales transgreden las reglas de la sociedad india. Personajes de su tipo generalmente no tienen un buen final en la película. Se considera que las vampiresas solo existen para ser observadas como objetos de deseo y para adorno de los héroes de las películas. Pocas veces son personajes protagónicos, ya que solo aparecen en algunas escenas. Podría sugerirse que no tienen una gran historia.

Otra diferencia que tienen con las heroínas clásicas es el vestuario que utilizan: ellas dejan ver parte de su cuerpo, abdomen, piernas, hombros, espalda, pecho, etcétera. Además, las vampiresas frecuentan lugares públicos, como discotecas, bares, clubes nocturnos, burdeles. A menudo se encuentran solas con hombres. Las heroínas clásicas pertenecen a los lugares privados, mientras las vampiresas clásicas, a los públicos. Ellas no podrían pertenecer a los lugares de las primeras, pues su condición social está estigmatizada, así como tampoco pueden quedarse con el protagonista.

El arquetipo de la vampiresa se divide en variantes como prostitutas, bailarinas, cortesanas, y podría referirse también a las mujeres occidentales. Las protagonistas del *item number* de las películas también son consideradas vampiresas, porque en su mayoría son bailarinas de bar o personajes que presentan características de objeto sexual.

Este personaje también comparte características de la malvada, la seductora, la pecadora o la *femme fatale* que presenta Occidente. Guarinos (2008, pp. 115-116) tiene diferentes variantes de mujer que se alinean a esta tipología. Por ejemplo, la *chica mala*, que es un personaje que tiene como objetivo a los hombres, y provoca con ellos problemas éticos y sexuales. Su finalidad solo es diversión, y se señala a *La Lolita* como ejemplo. *La femme fatale* o *vamp* es la mujer mala y así es su naturaleza. Es la perdición para los hombres que se quedan embobados por ella porque son seductoras, ambiciosas y peligrosas. Tienen malas costumbres. Sin embargo, hacia el final de la trama se autodestruyen porque es su castigo. Podrían ser la pareja del gángster o la *villana*, opuesta al héroe. Es joven, inteligente, bella y puede tener muchos enfrentamientos. Es también sexualmente activa, no le interesan muchas cosas y al mismo tiempo puede tener características masculinas.

5.7.2.1. La cortesana

“La cortesana, la bailarina, la figura deseable pero insoportable de la atractiva seductora, encuentra su origen en el teatro Parsi” (Mishra, 2006, p. 15; la traducción es mía). Ella suele estar enamorada del héroe de la película, pero su amor no es correspondido. Es cortesana no porque lo haya decidido, sino por las circunstancias de la vida.

Sin embargo, ella es intocable por ser fuente de comercio desagradable. La cortesana no puede convertirse en madre o esposa; ella sólo puede ser el objeto de deseo del hombre (Ramkinssoon, 2009, p. 66; Mishra, 2006, p. 17), “es un personaje que evoca la simpatía del héroe. El héroe se sentirá atraído por ella; pero nunca va a casarse con ella porque la pureza de la institución del matrimonio no permite esta unión” (Tere, 2012, p. 6; la traducción es mía). La condena que tiene la cortesana está otorgada por la sociedad que no la reconoce como a los demás personajes femeninos; siguiendo la cita anterior, es un personaje degradante. Se han representado cortesanas en “*Devdas*, *Umrao Jaan*, *Pakeezah*, *Chameli*” (Tere, 2012, p. 6).

5.7.3. La viuda

La viuda no es una heroína ni una vampiresa, pero es relevante mencionarla, ya que es un personaje recurrente en el cine hindi, aunque suele ser relegado por su definición. En la cinematografía clásica india no vive una vida normal como las demás mujeres, es alejada de su familia y se la envía comúnmente a un refugio para viudas. Es un personaje intocable.

Como dice Ramkinssoon, las viudas en la pantalla visten de blanco, y no se les permite tener el pelo largo para que parezcan atractivas. En la India, generalmente, ellas son enviadas a un templo a modo de castigo, porque se cree que deben haber hecho algo malo para que su esposo muera antes que ellas. Allí esperan su muerte. Son castigadas, en suma, por ser malas esposas¹¹¹ (2009, p. 69).

¹¹¹ La paráfrasis es mía. Texto original:

She wears white, is not allowed to have long hair (anything that would make her seem attractive) and is seen as a burden on both, her own family and inlaws. In India, widows are generally sent to live at a temple, where she is meant to wait out her death, repenting for whatever she might have done wrong as a wife for her husband to die before her. Widows are essentially punished for being bad wives. (Ramkissoon, 2009, p. 69)

Estas acciones contra las viudas se reflejan en algunas películas. Anteriormente, también se ha explicado la violencia contra las viudas, que puede tomar distintas formas, como la tradición del *sati*, que es fuente de historia para el cine. Por ejemplo, en la película del 2005, *Mangal Pandey*, Jwala es una viuda que está a punto de ser incinerada junto a la pira de su esposo, pero gracias al soldado británico y el indio, quien es el protagonista, logra salvarse de la muerte. Esta película tiene como contexto histórico la lucha de la Independencia de la India.

5.7.4. La Heroína

No nos referimos en este apartado a la heroína clásica (quienes anteriormente no solucionaban el problema de la trama), sino a los personajes de la última década, que engloban todas las características de la heroína y la vampiresa clásicas. Esta heroína es quien describe y lleva la acción de su historia, independientemente de si existe un personaje masculino. Pueden tener pensamientos occidentales y liberales. Está presente mayormente en el cine centrado en la mujer y el de *content-driven*. Ellas luchan por sus propios intereses en su vida, personales, profesionales y sociales. Son personajes autónomos y empoderados.

Capítulo VI: Teoría base del autor o del realizador audiovisual

El filme nace con el guion, que con el tiempo cobra forma gracias al trabajo del productor y del director, de los actores, de los productores y de los diseñadores de vestuario, del director de fotografía, del montador y del compositor y de los arreglos que se llevan a cabo en los diferentes departamentos. (Goodridge & Grierson, 2012, p. 8)

El realizador filmico tiene que conocer a la perfección los aspectos narrativos y estéticos del filme para obtener un buen resultado en la crítica y en la taquilla. En el nivel narrativo se toman en cuenta la idea, la historia, los personajes, los diálogos y el guion; mientras que en el nivel estético, se exponen los planos, los movimientos de cámara, la iluminación, la atmósfera de la escena, el escenario, el vestuario, el maquillaje, etcétera. También es de gran importancia el carácter sonoro, el montaje de las escenas y algunos efectos de posproducción.

6.1. Nivel narrativo

6.1.1. El melodrama

Las historias melodramáticas podrían hacer que el espectador llegue hasta las lágrimas, sufriendo al mismo tiempo que los protagonistas. Esa identificación y participación del público lo convierte en uno de los géneros más populares de los medios audiovisuales, tanto en la televisión, con los culebrones (las telenovelas), como en el cine, con las películas que exponen drama y lucha por el amor.

Podría ser que las principales razones por las que tiene gran acogida este género se debe a los temas sensibles que se tratan en su narrativa: los inocentes son acusados y castigados sin ninguna razón; los personajes sufren a lo largo de la historia: viven pasiones amorosas en donde son capaces de amar hasta renunciar a todo, viven y sufren

por el amor; y de esta manera, el público al llevar una vida distinta, sin amor ni tanta pasión, se siente identificado (Piga, 2002, pp. 60-61).

“Cómo escaparse de la realidad del entorno cotidiano” o “cómo se obtiene la plena realización de los sueños más crípticos”, o “cómo liberarse de todas las opresiones sociales, tradicionales, religiosas y familiares”. Las características señaladas son el factor fundamental del triunfo del melodrama en el teatro del siglo XIX y gran parte del siglo XX y en sus herederos el Cine y la Telenovela. (Piga, 2002, p. 63)

Se comprende que el melodrama surge como escapismo al sufrimiento ocasionado por algunas situaciones en la vida. Otorga posibilidad de viaje a la ensoñación como forma de liberación. Por eso se dice que cuando se presenta este género “la sala teatral cambia de función: ya no es más un palacio de espejos donde una sociedad se brinda en espectáculo a sí misma, sino un espacio donde se comulga en una ilusión teatral completa que llega hasta la fascinación” (Thomasseau, 1989, p. 153). Los efectos ocasionados por el melodrama en los espectadores del teatro también se pueden observar en el cine, si este medio audiovisual lo presenta en su narrativa.

Thomasseau señala que “la palabra nació en Italia en el siglo XVII: melodrama designaba por entonces un drama enteramente cantado” (1989, p. 14). En la etimología griega “significa actuación con acompañamiento de canto, música y drama (Gallarino, 2010, p. 35). También se conoce que “el melodrama es un género teatral que da preferencia antes que nada a la sensación y a la emoción” (Thomasseau, 1989, p. 153). Se resume, entonces, que el melodrama tiene relación con el drama, la música y el teatro y que responde a la característica sensitiva.

La burguesía apreció el melodrama porque atemperaba y ponía cierto freno a las tentativas más audaces del teatro de la Revolución, practicaba el culto de la virtud y de la familia, exaltaba el sentido de la propiedad y los valores tradicionales, y

en definitiva proponía una creación estética que ajustaba sus formas a reglas muy precisas. (Gallarino, 2010, p. 12)

A partir de las definiciones y características sobre el melodrama en su narrativa junto al aspecto familiar y los valores tradicionales que presenta, se podría decir que la mayoría de películas clásicas del cine hindi pertenece a este género.

Según Thomasseau (1989, p. 27), en 1817 se expone un Tratado de melodrama, es decir, los pasos a seguir para poder crear una historia melodramática clásica:

Para escribir un buen melodrama, se requiere en primer lugar elegir un título. Enseguida se adaptará a este título un tema cualquiera, ya sea histórico o inventado; después se hará aparecer, como personajes principales, a un tonto, un tirano, a una mujer inocente y perseguida, a un caballero, y si se puede, también algún animal domesticado, ya sea un gato, un perro, un cuervo, una cotorra o un caballo. Se incluirá un ballet y una buena escena de conjunto en el primer acto; prisión, romance y cadenas en el segundo; combates, canciones, incendios, etc., en el tercero. El tirano será muerto al final de la obra, la virtud triunfará y el caballero se casará con la joven inocente y desdichada, etc. Terminará la obra con una exhortación al pueblo para que preserve su moralidad, deteste el crimen y sus tiranos, y sobre todo se le recomendará casarse siempre con mujeres virtuosas. (Thomasseau, 1989, p. 27)

En este pequeño tratado se puede ubicar a los personajes más clásicos de las historias: el tonto, el tirano, la mujer inocente que necesita ser salvada y el caballero y, también, un animal domesticado. Hasta este momento parece tratarse de una historia donde se opone el bien y el mal. La narrativa gira en torno a los tres actos: el primero con la presentación a través del uso de la música; el segundo, el romance y los conflictos; y

el tercero, más dramático con la inclusión de más dificultades. La historia termina con un mensaje moral y el premio para el héroe: se casa con la “desdichada” damisela. Además se refuerza la acción del personaje masculino sobre el femenino, quien se muestra como inocente e inmóvil para defenderse. Thomasseau refiere a Ginisty, de quien dice que define la arquitectura melodramática con “el primer acto dedicado al amor, el segundo a la desdicha, el tercero al triunfo de la virtud” (1989, p. 36), que mantiene particularidades similares con las definidas anteriormente.

[El melodrama tiene] como eje central cuatro *sentimientos* básicos —miedo, entusiasmo, lástima y risa—, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones —terribles, excitantes, tiernas y burlescas— personificadas o «vividias» por cuatro personajes —el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo— y que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. (Martín-Barbero, 2010, p. 132)

Siguiendo el texto de Martín Barbero, se expone que con las emociones y sus representaciones a través de los personajes se crean cuatro géneros. En el cine hindi, el melodrama está inscrito en el cine masala. La identificación que quiere lograr el melodrama con el espectador sucede a partir de las emociones, y podrían exponerse con los términos *bhava* y *rasa* en la cinematografía hindi. Los dos personajes descritos corresponderían también a definiciones similares, por ejemplo, la “Víctima” sería la “heroína clásica”, y el “justiciero” llegaría a ser el “héroe” de la película.

Las heroínas del melodrama suelen ser una esposa ejemplar, pero más que nada una madre, a quien se separa de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y

marital, así como las consecuencias de actos irreparables: maldiciones paternas, violaciones, casamientos secretos. (Thomasseau, 1989, p. 46)

Estas definiciones sobre las heroínas siguen las características de los personajes clásicos femeninos en Bollywood. Además se entiende que este tipo de personaje femenino (es decir, no la vampiresa) es el único que forma parte del melodrama porque los demás personajes parecen ser descripciones de hombres. Se expone que “el sufrimiento que experimenta la víctima o heroína representado por una mujer es la materia prima en la base del melodrama” (Gallarino, 2010, p. 35) y también que dentro del “melodrama clásico, es la encarnación de las virtudes domésticas” (Thomasseau, 1989, p. 46). Nuevamente, en este género literario, la mujer es tratada como víctima, como alguien pasivo que necesita ser defendida por el héroe masculino.

Martín-Barbero señala que dentro del melodrama, el efecto de la puesta en escena corresponde a un estilo particular de actuación, que se basa en la “fisionomía” (relación entre la figura moral y corporal), produciéndose una “estilización metonímica”, donde los valores o la moralidad se traduce en aspectos visibles del personaje, “lo importante es *lo que se ve*, pero que a su vez nos remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular” (2010, p. 131). No solo se está explicando cuestiones de virtud moral, sino también significados simbólicos que están presentes en la cultura que se representa.

La música también es transcendental en el melodrama. Por la época de la Revolución Francesa, René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773), dramaturgo y director francés, menciona que un melodrama “no es otra cosa que un drama lírico cuya música es ejecutada por la orquesta en lugar de ser cantada” (Thomasseau, 1989, p. 143). Las características del melodrama clásico continúan manifestando similitudes con las

películas de Bollywood. Se reafirma nuevamente con la siguiente definición: “la música de melodrama es a la vez expresiva y descriptiva. Su función es antes que nada emocional” (Thomasseau, 1989, pp. 143-144), algo intrínseco en la cinematografía que se está estudiando. Martín-Barbero expone que la pantomima y la danza son relevantes en el melodrama, que no solo es visual sino también sonoro. Y la música marca pautas dentro de la trama para generar la tensión y la liberación, así como para caracterizar y anunciar a los personajes, fuera de las canciones que también tiene la historia (2010, p. 130).

Consideramos que Bollywood posee dentro de su estructura narrativa y dramática las características del melodrama que son: “amor, generosidad, fantasía, vuelo de ensueño y de lo mágico, odio, maldad, envidia, el milagro (para el público masificado el milagro es un elemento real) (Piga, 2002, p. 63). Por ejemplo, estas características se observan en la película *Aiyyaa* (2012) y son expuestos por Meenakshi, la protagonista, quien explícitamente describe que su vida es un melodrama, por ello trata de refugiarse en sus sueños, donde encuentra liberación.

6.1.2. El guion

Las tres películas escogidas para esta investigación son analizadas de acuerdo a la narrativa que presenta Bollywood, explicada en los capítulos anteriores, así como por el tratamiento arquetípico de los tres actos expuesto por Aristóteles: el inicio (la presentación de los personajes y los escenarios), el nudo (el conflicto) y el final (el desenlace). Para ello, en esta sección, describiremos aspectos resaltantes sobre guion a partir de Syd Field (2002), Michel Chion (1995) y Robert McKee (2002).

6.1.2.1. ¿Cómo se escribe la historia?

Dentro de una película siempre subyace una idea central o un motivo por el cuál gira la historia del personaje. El guionista debe “determinar lo que él considera como esencial para no ahogarse en preocupaciones imprecisas y secundarias” (Chion, 1995, p. 80), puesto que, si no, muchas veces, se logra un guion consistente pero no con buenas líneas de fuerza (Chion, 1995, p. 81), y se critica a la película como aburrida y sin sentido.

Chion, toma en cuenta a varios autores para la definición de lo que es un guion: Dwight V. Swain describe cinco factores esenciales en un guion: el personaje principal, que exista una situación difícil, un objetivo, un antagonista (que puede estar representado por un objeto o una persona) y una amenaza (que podría ser la muerte). Para Sydney Field, el guion es alguien (o varios) que se encuentra en cierto lugar y que hace algo. Además, agrega que el guion es una progresión lineal de acontecimientos que están en relación por una resolución dramática (1995, p. 82). Field además plantea preguntas para poder escribir un guion, las cuales son: “¿Cuál es el personaje principal? ¿Cuáles son las premisas dramáticas? ¿Cuál es la situación? ¿Cómo acaba la historia (no se debe escribir la historia sin conocer el final previamente)?” (1995, p. 82).

Chion señala que además de la idea principal (por la que parte la historia), también es posible crear ideas secundarias, o como él las llama, intrigas secundarias, subplots para dar relieve a la historia, es decir, para distraer o hacer descansar al público, como ocurren en las películas de comedia, suspenso o policiales (1995, p. 82).

El tener siempre en la mente la idea de partida obliga a remitir sistemáticamente a ella a todos los datos con los que se enriquece la historia (detalles psicológicos, peripecias, ambientes de lugares, tonalidad dramática de escenas, etc.) para ver si refuerzan, o por el contrario confunden la idea. (Chion, 1995, p. 81)

Nuevos datos, subplots o ideas secundarias otorgarán más conflictos y acciones en los personajes; asimismo, la historia de la película resultará más atractiva.

6.1.2.2. Los diálogos

El elemento principal del guion de una historia es la acción principal o llámese también la idea central. Chion explica que la regla es escribir primero la acción, antes de empezar a relatar las palabras que acompañarán (1995, p. 85). Estas palabras son los denominados diálogos, los cuales son meramente importantes también, pues a través de ellos se entiende la historia en todos sus sentidos, así también se conoce cómo son los personajes.

Chion relata las distintas funciones que tiene el diálogo en el cine a través de diversos autores relevantes: Para Syd Field, los diálogos funcionan para hacer avanzar y comentar la acción, comunicar los hechos e informar al público, establecer las relaciones entre los personajes, revelar los conflictos y el estado emocional de los personajes. Para Swain, el diálogo otorga información pero sin detener la acción, revela una emoción, caracteriza al personaje que habla y al que escucha. Para Stempel, los diálogos deben ser creíbles, interesantes, divertidos, hacer avanzar la acción, caracterizar a los personajes, tener subtexto (tener dimensión implícita). Para Jane Aurenche, considera las “palabras” (refiriéndose a los “diálogos”) como la expresión de los personajes y con el mismo nivel que recibe sus maneras de vestir. Por su lado, Jean-Loup Dabadie afirma que el diálogo es como un maquillaje, ya que no se debe esconder los rasgos de los personajes. Chion añade que los diálogos deben ser dinámicos y evitar las preguntas y respuestas, asimismo, los personajes no tienen que decirlo todo, además de ser realistas y estilizados (1995, p. 88).

Para poder analizar a los personajes, se debe prestar atención a lo que ellos dicen en cada diálogo porque “está relacionado con la necesidad, las expectativas y los sueños [que ellos manifiestan]” (Field, 2002, p. 32).

6.1.2.3. Los personajes

La sustancia principal de un guion es su personaje, pues sin un personaje no hay una historia. Syd Field comenta: “El personaje es el fundamento de su guión [*sic*] (...). Hay que conocerlo antes de escribir una sola palabra sobre el papel” (Chion, 1995, p. 95). McKee explica que los protagonistas son personajes con fuerte voluntad, con deseos conscientes o subconscientes, además de ser empáticos. También sostiene que en el mundo de los personajes deben estar presentes los conflictos para que la historia genere expectativa y ocurra la búsqueda de soluciones por parte del personaje; es así que este se vuelve interesante y obtiene carga dramática (2002, pp. 171-223).

Por otro lado, McKee critica que “el verdadero protagonista pasivo es un error tristemente común. No se puede contar una historia sobre un protagonista que no quiera nada, que no pueda tomar decisiones, cuyas acciones no produzcan ningún cambio en ningún nivel” (2002, p. 174). Entonces cabe preguntarse, ¿las heroínas clásicas de Bollywood fueron verdaderas protagonistas? El autor también explica que para que el guionista pueda entender al personaje y su función, debe trabajar desde dentro hacia fuera, desde el interior del personaje hacia fuera y a través de el mismo, además tiene que ponerse en el lugar de ese personaje (2002, p. 172).

Para Sydney Field, existen tres niveles en cuanto al proceso de creación de los personajes: “profesional («*punto de partida de la caracterización*»), dice, lo que puede ser una observación típicamente americana), personal (su familia, sus amigos), e íntima”

(Chion, 1995, p. 95). Luego vendría el momento de crear las acciones y los objetivos más concretos de lo que querrá lograr el personaje.

«*Action is Character*», la acción es el personaje, o dicho de otro modo, la acción es la que hace, define al personaje. Según Field, hay que definir el fin, el deseo, el «need» del personaje, y crear los obstáculos entre él y la obtención de ese «need». Pero, en la práctica guionística, esa identidad acción/personaje es a menudo difícil de realizar. (Chion, 1995, pp. 98-99)

Lo que expone el autor hacia el final es comprensible, ya que si no hubiera esa dificultad al escribir sobre las acciones de los personajes todas las películas serían excelentes. Se podría decir que escribir la historia de los personajes es describir la película misma, y de ahí su complejidad.

Por último, en la mayoría de películas, el espectador espera el final feliz, que se logre la resolución del conflicto o que los personajes con los que se ha identificado cumplan su objetivo. Sin embargo, también existen los finales abiertos y aquellos donde se insinúa que la maldad siempre estará presente, como en las películas de terror. “Se suele decir que el film «acaba bien» cuando los motivos de dolor, de molestia o de perturbación son anulados, y todavía más cuando los héroes han encontrado el amor, la fortuna, la gloria, o lo que ellos ambicionaban” (Chion, 1995, p. 157). Esto se refiere a cuando la trama de la película está tranquila y los protagonistas están felices.

La mayoría de películas de Bollywood tienen finales felices, donde triunfa el amor, y el bien sobre el mal. Esta característica se observa en las historias que presenta la productora Yash Raj Films, por ejemplo; sin embargo, están también las películas del director Sanjay Leela Bhansali, que en su mayoría no terminan con un final feliz, o tienen personajes principales que no se quedan juntos, como en el caso de *Devdas* (2002). En esta película, la protagonista, Paro, al escuchar el llamado de su amado, Devdas, corre a

verlo para estar junto a él, pero las puertas de su casa se cierran antes de poder encontrarlo (señal de que es una mujer casada), y el protagonista muere afuera. Otro ejemplo es *Saawariya* (2007), película en la que el héroe lucha por el amor del personaje femenino, quien está esperando al personaje que ama; al final, parece que ella va a quedarse con el protagonista, pero en la última escena aparece el personaje que tanto ha esperado y decide irse con él.

6.2. Estética Visual

No se debe olvidar “que un guion es una historia contada en imágenes. Y «cada imagen cuenta una historia» (...). Las ilustraciones o imágenes revelan aspectos del personaje” (Field, 2002, p. 31), que corresponde a la estética visual de la película.

6.2.1. El color

El color en las películas, en su mayoría, explica una relación de estados de ánimo entre el personaje y la escena. Se toma como referencia los colores representativos conocidos en la India, así como la descripción de Fusco (2016), con su artículo: *Watch: The Psychology of color in Film* y Wei, Dimitrova y Chang (2004) con *Color-Mood Analysis of Films Based on Syntactic and Psychological Models*.

Rojo	El matrimonio [en la India], la ira, la pasión, la rabia, el deseo, la excitación, la energía, la velocidad, la fuerza, la energía, el calor, el amor, la agresividad, el peligro, el fuego, la sangre, la guerra, la violencia.
------	--

Rosa	El amor, la inocencia, la salud, la felicidad, lo romántico, el encanto, la alegría, lo suave, lo delicado, lo femenino.
Amarillo	La sabiduría, el conocimiento, la relajación, la alegría, la felicidad, el optimismo, el idealismo, la imaginación, la esperanza, el sol, el verano, la falta de honradez, la cobardía, la traición, los celos, la codicia, el engaño, la enfermedad, el riesgo.
Naranja	El humor, la energía, el equilibrio, lo jovial, la alegría, la calidez, el entusiasmo, lo vibrante, lo expansivo, lo extravagante.
Verde	La curación, lo calmado, la paz, la tranquilidad, la perseverancia, la tenacidad, la conciencia de sí mismo, ser orgulloso, que no cambia la naturaleza, el medio ambiente, lo sano, la buena suerte, la renovación, la juventud, el vigor, la primavera, la generosidad, la fertilidad, los celos, la inexperiencia, la envidia.
Azul	La fe, la espiritualidad, la alegría, la lealtad, la realización de la paz, la tranquilidad, la calma, la estabilidad, la armonía, la unidad, la confianza, la verdad, el conservadurismo, la seguridad, la limpieza, el orden, el cielo, el agua, el frío, la tecnología, la depresión.
Morado, violeta	Lo erótico, la realeza, la nobleza, la espiritualidad, la ceremonia, lo misterioso, la transformación, la sabiduría, la iluminación, la crueldad, la arrogancia, el luto, la potencia, lo sensible, la intimidad.
Marrón	Lo materialista, la sensación, la tierra, el hogar, al aire libre, la fiabilidad, la comodidad, la resistencia, la estabilidad, la simplicidad.
Negro	No, el poder, la sexualidad, la sofisticación, la formalidad, la elegancia, la riqueza, el misterio, el miedo, el anonimato, la infelicidad, la

	profundidad, el estilo, el mal, la tristeza, el remordimiento, la ira, [la muerte].
Blanco	La viuda [en la India], sí, la protección, el amor, la reverencia, la pureza, la sencillez, la limpieza, la paz, la humildad, la precisión, la inocencia, la juventud, el nacimiento, el invierno, la nieve, lo bueno, la esterilidad, el matrimonio [en las culturas occidentales], la muerte [en las culturas orientales], el frío, lo clínico, lo estéril.
Oro	Las riquezas, lo encantador, lo distinguido, lo terroso, lo natural, lo elegante, de alta tecnología.

6.2.2. Dirección de Fotografía

El director de fotografía es quien crea la atmósfera de la película. Es “la persona que hace realidad la visión del director, mediante el posicionamiento de la cámara, la elección de los objetivos, el tipo de película y la iluminación” (Barnwell, 2009, p. 127). Asimismo, “suele ser el conductor principal del resto de profesionales técnicos que forman parte del equipo. A través de su visor pasa todo lo relacionado con la actuación, la dirección y el diseño” (Goodridge & Grierson, 2012, p. 8). Y trabaja directamente con el director de arte, ambos presentarán la historia en la pantalla a través de las imágenes.

La estética de la película trabaja con la composición que forman los elementos dentro del encuadre, donde el plano es el elemento fundamental. Gustavo Mercado (2011) comparte esta definición y agrega que el plano además es el componente visual. Expone que hay varios tipos, como son primer plano, plano medio, plano sobre el hombro, entre otros. Según el autor, la composición no solo refleja los aspectos técnicos, sino también los narrativos, basándose en el contexto en donde aparece o en la idea principal de la historia que luego es entendida por el espectador. Dice Mercado, con relación al trabajo

de la dirección de arte: “La composición de un plano transmite un significado no sólo a través de la disposición de los elementos visuales del encuadre, sino también por el contexto en que se presenta” (2011, p. 17).

Para un cineasta, el plano es una imagen única que está fija; además, es independiente del tiempo. Para un espectador de cine, el plano está en medio de varios fotogramas; no es independiente del tiempo pues se encuentra encadenado por otros fotogramas; y, finalmente, se encuentra en movimiento interno dentro del cuadro (Aumont, 1996, pp. 37-38).

Otro elemento importante dentro del encuadre de la película es la iluminación, ya que “crea ambiente y ayuda al público a comprender lo que sucede en la escena, aporta información sobre el espacio, el tiempo, el clima e incluso sobre los estados mentales” (Barnwell, 2009, p. 138). La iluminación se puede relatar a partir de claves bajas o altas, las primeras pueden evocar sensaciones tristes y las segundas, alegres; sin embargo, todo depende de la historia y de lo que quiere comunicar el director. El tratamiento visual de la imagen también tiene relación con los diversos colores que aportan en la creación de la atmósfera.

6.2.2.1. Los elementos de la composición

Además del plano, también se “relatan a las líneas, las formas, las masas y los movimientos que describen la emoción, el carácter y la atmósfera deseada que propone la película y hace posible las respuestas emotivas por parte del espectador” (Mascelli, 1998, p. 204). Estos aspectos sobre la composición son importantes para analizar a los personajes femeninos frente a los demás personajes y los elementos dentro del encuadre.

Las líneas de composición pueden ser contornos reales de objetos o líneas imaginarias en el espacio. La gente, los accesorios, los edificios, los árboles, los vehículos y el mobiliario pueden ser expresados en cualquier combinación de líneas de contorno rectas, curvas, horizontales, diagonales, etc. Mientras se mueve por el plano o sigue la acción, el ojo también crea líneas de transición en el espacio. (Mascelli, 1998, p. 204)

Las líneas pueden apoyar a describir la atmósfera que se presenta en cada de escena de la película. Por ejemplo, para describir o narrar la situación: líneas circulares formadas por los personajes en una coreografía musical; para expresar emoción: líneas horizontales formadas por objetos en el encuadre podrían reflejar un ambiente calmado.

Con respecto a la forma, “todos los objetos, tanto si son naturales como si son hechos por el hombre, tienen forma” (Mascelli, 1998, p. 206) y aportan diversos significados en la película. “Una forma triangular sugiere la fuerza, la estabilidad y la solidez de la pirámide (...). Las composiciones triangulares son muy útiles para agrupar a gente porque una figura importante puede dominar por medio de la altura añadida” (Mascelli, 1998, p. 207). Se puede observar la forma triangular en una conversación de tres personas como también en un grupo ordenado de bailarines, etcétera.

Una o varias figuras u objetos de formas circulares y ovaladas hacen posible que se logre la atención del espectador, su mirada estará dentro del encuadre sin poder salir de allí (Mascelli, 1998, p. 207). La imagen estará concentrada dentro de ese círculo; asimismo, podría explicarse la existencia de unidad, unión, compañerismo, etcétera. Como por ejemplo sucede con “la cruz [que] es una de las pocas formas compositivas que puede ser centrada porque sus cuatro brazos irradian en todas las direcciones igualmente” (Mascelli, 1998, p. 207). Específicamente se dice que representa “sentido de unidad y

fuerza. Es respetada y poderosa porque en muchas mentes simboliza al Todopoderoso” (Mascelli, 1998, p. 207), si es que se interpreta desde un conocimiento cultural-religioso.

Por otro lado, la masa representa el peso o el área de los objetos (Mascelli, 1998, pp. 207-208). Dentro del encuadre, el orden y la masa de los objetos y los personajes es propuesta de la dirección de arte y cuenta con un significado específico para la historia. Es así que los personajes y objetos crean una atmósfera en cada plano, escena y secuencia. En las películas hindi, las masas grandes podrían ser las agrupaciones de peleas o celebraciones. Una masa está unificada cuando varias personas u objetos están unidos, resaltará respecto al fondo, a las otras masas, a partir de la iluminación, o por los colores (Mascelli, 1998, pp.208-209).

Las líneas o las formas pueden dominar una composición por sus valores estéticos o psicológicos. Pueden captar la mirada del espectador a través de la mera belleza, o los sentidos del mismo a través de su atractivo emocional. Sin embargo, las masas filmadas atrapan y mantienen la atención a través del poder de su peso pictórico. También pueden dominar por su aislamiento, unidad, contraste, tamaño, estabilidad, cohesión, iluminación o color. (Mascelli, 1998, p. 208)

Cada elemento dentro del encuadre tiene un objetivo específico en la película, expuesto por el guion, la dirección de fotografía y arte. A través de la composición y la unión de todos esos elementos se creará la atmósfera que sentirá el espectador.

6.2.2.2. Los movimientos

Los movimientos de los elementos dentro de un plano hacen posible que la imagen cobre vida y no sea solo una fotografía. “Poseen propiedades estéticas y psicológicas, que pueden aportar diferentes connotaciones pictóricas y emocionales al espectador. Se puede crear el movimiento haciendo que el ojo se mueva de un punto a otro del plano o haciéndole seguir un objeto en movimiento” (Mascelli, 1998, p. 209). Existen movimientos en formas de líneas, horizontales, verticales, circulares, diagonales, juntas e independientes, lentos y rápidos que aportan importancia a la historia.

Los movimientos horizontales representan trayectoria, viaje y arranque. El movimiento de izquierda a derecha es el más común, sencillo y fluido. En cuanto a la lectura de movimientos, de izquierda a derecha es más común porque se tiene costumbre a diferencia que el de derecha a izquierda (Mascelli, 1998, p. 209).

“Los movimientos verticales ascendentes sugieren, aspiración, exaltación, crecimiento, falta de peso y materia, tal como el humo que desprende una vela o un misil elevándose (...). Tal movimiento puede dar la sensación de vuelo libre, de felicidad y de elevación” (Mascelli, 1998, p. 210). Por ejemplo, un personaje que salta podría significar que está feliz o mostrar poder y decisión, si es un superhéroe.

Mientras que “un movimiento vertical descendente sugiere pesadez, peligro, o poder demoledor como el descrito por una avalancha, una catarata o un martinete. Tal movimiento hacia abajo puede, también, describir perdición, muerte o destrucción inminente” (Mascelli, 1998, p. 210). Al mismo tiempo que el personaje se hace pequeño y no se eleva como en el movimiento vertical ascendente.

“El movimiento en diagonal es el más dramático porque es el más arduo. Los movimientos diagonales sugieren fuerzas opuestas, tensión o la superación de obstáculos por la fuerza, como en las escenas de batalla” (Mascelli, 1998, p. 210), pero también podrían exponer profundidad por parte del personaje.

Todo ello podría enfatizarse con los movimientos, las posiciones y los ángulos de cámara. El movimiento interno de la película se refiere a los movimientos de los elementos dentro del encuadre y el movimiento externo a la duración de la escena en pantalla así como los cortes que existen entre planos, escenas o secuencias.

Los ángulos de cámara más conocidos son el ángulo normal, cuando la cámara se encuentra en el mismo nivel del personaje; el ángulo picado, la cámara se dirige hacia la parte inferior del personaje; el ángulo contrapicado, la cámara se dirige hacia la parte superior del personaje, y el ángulo aberrante, cuando la posición de la cámara muestra al personaje en una situación inestable, no uniforme como en los anteriores ángulos. Cada tipo de ángulo tiene un significado otorgado por el director de fotografía o cámara, que aportará significado a la historia.

Los movimientos de cámara más reconocidos son el *traveling in* (movimiento de la cámara hacia adelante), *traveling out* (movimiento de la cámara hacia atrás), los paneos (cuando la cámara se mueve sobre su propio eje), *tilt up* y *tilt down* (cuando la cámara sube y baja respectivamente) y la cámara en mano (cuando el operador es quien se mueve con la cámara sin el uso de un trípode o vehículo) y también tienen significados dentro de la historia, no solo son narrativos.

En cuestiones de composición todos los elementos trabajan en conjunto y otorgan un significado y sentido a toda la película. Los movimientos son muy utilizados por los personajes en las escenas ya sea para relacionarse con los otros personajes y con los elementos dentro del encuadre.

6.3. Dirección de Arte

La *dirección de arte* es una actividad creativa que participa — junto con otras— en la realización de una película y como objetivo concreto diseña o produce elementos materiales (no humanos) que construyen el *acontecimiento profílmico* de cada plano en la cinta. (Tamayo & Hendrickx, 2015, p. 11)

Se podría exponer también que es el área que hace posible la imagen física y material de la película. Siguiendo a Tamayo y Hendrickx (2015, pp. 12-20), dentro de los rubros que componen la dirección de arte están los escenarios, el mobiliario, la utilería, el vestuario, el maquillaje y el peinado.

La toma de decisiones creativas que tiene que realizar el director de arte empieza desde la minuciosa lectura del guion, que es la primera fuente pues contiene la información básica sobre lo que se va a representar en la escena; luego ubica el contexto, aquí el director debe extraer el contexto general (aspectos como la época en la que se vive en la película) y el contexto específico (lugares y tiempos particulares de las escenas); pasa a conocer la geografía, que describe los lugares en donde ocurren los hechos; y debe saber también sobre el personaje y el concepto cinematográfico del director.

A través de sus lecturas, el director de arte “propone la forma, el tamaño, el color, la textura, la disposición, y el estilo de todos los objetos que integran el plano, desde las edificaciones o los espacios donde ocurre la acción de la película hasta la forma del peinado” (Tamayo & Hendrickx, 2015, p. 12), siempre en constante comunicación con el director de fotografía, ya que ambos son los responsables del aspecto visual de las escenas, como se ha mencionado anteriormente.

Dentro de la dirección de arte, así como en las demás direcciones que conforman el equipo de realización fílmica, existen otras áreas que apoyan a la creación de lo que se verá en la pantalla.

[Entonces] si el diseñador de producción es el responsable del “dónde” de una película (¿Dónde estamos? ¿Dónde se desarrolla la acción?), el diseñador de vestuario se ocupa del “quién” (¿Quién es el personaje? ¿Qué puede esperar el público de él?). Antes de que un actor pronuncie una palabra, su vestuario ya ha hablado por él. (Nadoolman, 2003, p. 9)

Del vestuario se explicará a continuación.

6.3.1. El vestuario

El vestuario que visten los personajes aporta mucha información, como su personalidad o situación económica (Barnwell, 2009, p. 124). El diseñador de vestuario trabaja directamente con el director de arte, quien es el que ha propuesto el diseño artístico (contexto, estilo, paleta de colores, entre otros) para toda la película.

Sandy Powell expone que “lo más importante, también lo más emocionante, del diseño del vestuario es ayudar a crear un personaje y contribuir a la narración de la historia (...). Nuestro trabajo consiste en crear (...) personajes veraces” (Nadoolman, 2003, p. 8) en cuestiones de arte para ubicarlos y entenderlos dentro de la historia. En las películas de Bollywood, el vestuario es muy importante en la caracterización de los personajes, ya que les otorga personalidad y representación. Los personajes femeninos se ubican así dentro de la historia, evocan sus objetivos dentro del film y son reconocidos por los espectadores.

6.4. La *performance* actoral

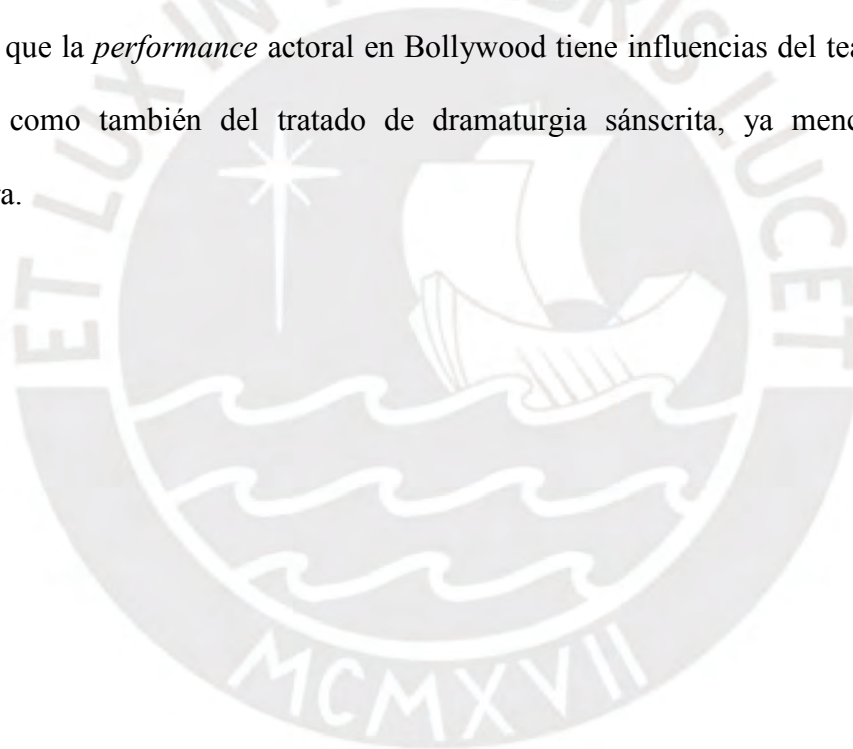
La *performance* actoral en esta investigación se define a partir de la palabra actor expuesta por la antropología teatral, que estudia el “comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por eso al leer la palabra ‘actor’ se deberá entender ‘actor-y-bailarín’, sea mujer u hombre” (Barba, 1992, p. 25). Se cree que no solo en el teatro, también en la película, los actores bailan cuando dialogan y crean el personaje. Se puede exponer que los actores transmiten mensajes con significados con el movimiento de su cuerpo, sus palabras y su representación.

Barba explica “dos categorías de actores que comúnmente se identifican como ‘Teatro Oriental’ y ‘Teatro Occidental’. Es una diferenciación errada. Para evitar falsas asociaciones con áreas culturales y geográficas concretas [se hablará de] un Polo Norte y de un Polo Sur” (Barba, 1992, p. 31). Se puede identificar a Occidente con Hollywood y Oriente con Bollywood.

El actor del Polo Norte modela su comportamiento de acuerdo a reglas establecidas que definen su estilo o género codificado. Por otro lado, el actor del Polo Sur no se rige a algún género en particular, sigue las dotes de su personalidad y su cotidianeidad, por ello, es más libre (Barba, 1992, pp. 31-32). Esta libertad podría definir la característica que tienen los actores indios al vivir las emociones que exponen y que hacen posible que el público las reviva nuevamente, si se sigue los términos del *bhava* y *rasa*. Asimismo, se observa que algunos actores utilizan los gestos tanto del rostro como el juego de sus manos, “nuestras manos y nuestros dedos cambian continuamente de tensión y de posición, ya sea cuando hablamos —gesticulación— o cuando accionamos y reaccionamos para tomar, apoyarnos o acariciar” (Barba, 1992, p. 48). Sin embargo, estos movimientos y gestos tienen un significado más profundo y cultural en algunas

sociedades como en la India. Por ejemplo, en Bollywood coger las orejas con ambas manos es un símbolo de pedir disculpas a la otra persona; mover la cabeza de un lado a otro manifiesta el entendimiento de algo, su traducción en hindi sería *accha*; poner la mano con los dedos juntos a la altura de la frente en forma de venia sería un saludo respetuoso hacia la otra persona o personas, entre otros.

“Otro ejemplo significativo está constituido por los ojos y por la manera de dirigir la mirada” (Barba, 1992, p. 50), que funciona como un modo de comunicación. Las miradas en el cine hindi son imprescindibles, siempre tienen que estar presentes, representan el estado emocional de los personajes, el enamoramiento, el odio, entre otros. Se conoce que la *performance* actoral en Bollywood tiene influencias del teatro clásico indio, así como también del tratado de dramaturgia sánscrita, ya mencionado, el Natyshastra.



Capítulo VII: Marco Metodológico

En este capítulo, se expone la metodología que se utiliza en la investigación. Se define el tipo de investigación y el método de investigación. Luego se presentan las unidades de análisis, es decir, el universo y la muestra en la investigación. Seguidamente, se analizan y explican las unidades de observación: se relatan la sinopsis y las fichas técnicas de las películas escogidas, junto a sus escenas más representativas para ser analizadas. Finalmente, se describen las variables e instrumentos de recolección de datos.

7.1. Tipo de investigación

El tipo de investigación es descriptivo analítico y de diseño no-experimental. No se utilizan variables cuantificables ni se trabajan con experimentos en el planteamiento de la metodología.

El universo en esta investigación representa a los personajes femeninos de las películas de Bollywood, mientras que las unidades de análisis son las tres películas escogidas: Silk en *The Dirty Picture* (2011), Rani en *Queen* (2014) y Minal en *Pink* (2016). De esta manera, la investigación es cualitativa y analítica: describe a los personajes femeninos de cada una de las películas y estudia su empoderamiento, tomando en cuenta el contexto de los años 2010. Para responder a los objetivos de la investigación, son aspectos necesarios la observación, la lectura, el análisis y la descripción de los elementos en cuestión.

7.2. Método de investigación

La investigación cualitativa acontece a partir de la observación y el análisis de los hechos que se están estudiando. Este tipo de método produce datos descriptivos que se reflejan a partir de las unidades de las variables. El investigador estudia, analiza y describe desde su punto de vista el tema de investigación. Él es su fuente primaria, investiga directamente al planteamiento del problema; sin embargo, otorga validez a su información a través de fuentes secundarias que aportan y corroboran su análisis.

En esta investigación se trabaja con el método cualitativo porque se observa y se analiza la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en las películas seleccionadas. Con los datos encontrados y, conjuntamente, con las fuentes secundarias se responden a las preguntas de investigación.

7.3. Unidad de análisis

Siguiendo la pregunta de investigación, el universo observable es *La representación del empoderamiento de los personajes femeninos en las películas de Bollywood*. Por ser un tema de estudio bastante amplio, se seleccionan tres películas de la última década, los años 2010, tiempo característico y cercano a la actualidad que describe cambios en los personajes femeninos dentro de la industria del cine hindi.

Se estudia la década actual, los años 2010, y se toma en cuenta películas centradas en mujeres y con objetivos personales: *The Dirty Picture* (2011) presenta un personaje femenino activo dentro de una sociedad dominada por hombres, *Queen* (2014) muestra tradición, modernidad y actualidad en el descubrimiento del personaje femenino y *Pink* (2016) representa el tratamiento que recibe la mujer india por su sociedad en la actualidad.

7.4. Unidades de observación

En esta sección, se presentan las muestras de la investigación (es decir, las tres películas escogidas), con sus respectivas fichas técnicas, sinopsis y escenas escogidas.

7.4.1. Ficha técnica: *The Dirty Picture*¹¹²

Director: Milan Luthria

Productor: Ekta Kapoor, Shobha Kapoor

Guión: Rajat Arora

Cinematografía: Bobby Singh

Director de Arte: Sandeep Suvarna

Música: Vishal-Shekhar (canciones)

Sandeep Shirodkar (Background Score)

Reperto: Vidya Balan, Naseeruddin Shah,

Tusshar Kapoor, Emraan Hashmi

Estreno: 2 de diciembre del 2011

Distribuidora: ALT Entertainment, Balaji Motion Pictures

Duración: 144 min

Idioma: hindi, tamil, telugu

País: India



¹¹² Fotografía: <http://www.imdb.com/title/tt1954206/mediaviewer/rm3998487808>

7.4.1.1. Sinopsis

Reshma (Vidya Balan) es una joven pueblerina del sur de la India que sueña con ser actriz, y viaja a Chennai para lograrlo. Allí, asiste a un casting para una película, pero antes de pasar a la audición es rechazada: el asistente del director la expulsa y le dice que no es atractiva. Al día siguiente, vuelve de nuevo al rodaje de la película para convencerlo. Al ver que en la escena se necesitaba a una bailarina, ella se ofrece para el papel. Baila con látigos y movimientos muy sensuales; el asistente queda muy impresionado con su baile. Ella está muy contenta porque aparecerá en una película; sin embargo, Abraham (Emraam Hashmi), el director, elimina la escena porque le parece burda y poco artística. La película se estrena y fracasa en la taquilla. El productor, al enterarse que su escena ha sido eliminada, decide incluirla y lanza nuevamente la película, y logra una gran audiencia. Entonces, Reshma es convocada para bailar en más películas y utiliza el nombre de Silk. En una de sus películas, tiene que bailar con su ídolo de la infancia, Surya (Naseeruddin Shah), una superestrella en las películas del sur de la India, y se pone muy nerviosa, no puede bailar sensualmente. Se corta la grabación y es expulsada, pero acude al actor para ofrecerle relaciones sexuales a cambio de volver a realizar la escena. En adelante, Silk se convierte en un símbolo sexual en las películas del sur. Sin embargo, la hipocresía de la sociedad india y sus problemas personales la llevan al abismo. Trata de sobreponerse y continuar con su carrera pero no puede más. Se suicida.

7.4.1.2. Escenas escogidas

a. ¿Una vampiresa es la protagonista de la historia?

Una pareja está teniendo relaciones sexuales. Reshma, quien está al otro lado del cuarto, gime para que ellos se molesten y se callen.

Justificación de la escena: Se analiza el perfil de personaje femenino, quien rompe con las acciones características de las heroínas clásicas.

b. Silk (Reshma) responde al héroe de la “película”: no se queda callada

Se suspende la escena de baile. Surya llama a Silk y trata de minimizarla, pero ella le contesta, haciendo que el actor se retire del escenario.

Justificación de la escena: Se analiza la reacción del personaje femenino frente al personaje masculino.

c. La entrega de premios

Reshma asiste a la entrega de premios de la industria. En su discurso critica la hipocresía del público presente, que está en contra de ella.

Justificación de la escena: Se describe el carácter y nivel de acción del personaje femenino.

d. De Silk a Reshma

Silk se reúne con un productor de películas. En el lugar, es drogada. Se trata de una película para adultos. La policía llega, todos se escapan. Silk, ya en la calle, recuerda su pasado, mirándose ella misma en espejos a través de su imaginación.

Justificación de la escena: Se analiza al personaje femenino y la situación a la que ha llegado.

e. Silk se suicida

Abraham llega a la casa de Silk, y la encuentra muerta. Lee la carta que ella deja.

Justificación de la escena: Se analiza el porqué del suicidio y se explica el perfil del personaje femenino.

7.4.2. Ficha técnica: *Queen*¹¹³

Director: Vikas Bahl

Productor: Viacom 18 Motion,
Anurag Kashyap

Guión: Vikas Bahl
Anvita Dutt Guptan (diálogos),
Kangana Ranaut (diálogo adicional),

Cinematografía: Siddharth Diwan,
Bobby Singh

Música: Amit Trivedi
Rupesh Kumar Ram

Reparto: Kangana Ranaut, Rajkummar Rao,
Lisa Haydon

Estreno: 7 de marzo de 2014

Distribuidora: Viacom 18 Motion

Duración: 146 min

Idioma: hindi

País: India



¹¹³ Fotografía: <http://www.imdb.com/title/tt3322420/mediaviewer/rm1511708416>

7.4.2.1. Sinopsis

Rani (Kangana Ranaut) es una chica punjabi a quien su prometido, Vijay (Rajkummar Rao), cancela su matrimonio un día antes. Ella, muy desconcertada, decide emprender sola su viaje de luna de miel. Ya en París y en Ámsterdam, conoce nuevos lugares, hace amigos, baila y canta en una discoteca, conduce por primera vez un auto, consigue un trabajo y gana dinero haciendo su propio negocio. Al experimentar nuevas cosas en su vida, crece independientemente y ya no es la chica tímida y reprimida que era. Vuelve a la India y su exnovio quiere retomar la relación, pero ella solo le agradece y le devuelve el anillo de compromiso.

7.4.2.2. Escenas escogidas

a. Vijay cancela el matrimonio con Rani

Rani se reúne con su novio, Vijay, un día antes de su boda. Muy contenta, pregunta el porqué de la cita. Él cancela el matrimonio, alegando que tiene otros planes en su vida. Rani llora y le ruega para que cambie de decisión.

Justificación de la escena: Se analiza el desenvolvimiento del personaje femenino frente a la acción negativa del personaje masculino.

b. Rani baila en una discoteca de París

Rani bebe, canta y baila en una discoteca de París, mientras recuerda que en el pasado no podía bailar porque a su novio le parecía incorrecto.

Justificación de la escena: Se analiza la primera liberación del personaje femenino frente a los comentarios de su exnovio en el pasado.

c. Rani quiere trabajar

Rani recuerda la conversación con su exnovio, donde menciona la posibilidad de que ella pueda trabajar, y él le dijo que no era necesario.

Justificación de la escena: Se analiza la segunda liberación del personaje femenino frente a los comentarios de su exnovio en el pasado.

d. Rani conduce un auto en Ámsterdam

Rani, luego de haber asistido a un club nocturno junto a sus amigos, quienes se quedan dormidos, necesita conducir el auto. Recuerda que años antes su exnovio le había dicho que ella no servía para hacer esas cosas.

Justificación de la escena: Se analiza la tercera liberación del personaje femenino frente a los comentarios de su exnovio en el pasado

e. Rani regresa a la India y va a visitar a su exnovio

Rani llega a la casa de Vijay. Se encuentra con su exsuegra, quien le dice que retome los planes de matrimonio, y además le comenta los temas que tendrán en común. Aparece su exnovio y se emociona al verla, pero ella solo lo abraza, le agradece y le entrega el anillo de compromiso, y se va caminando muy feliz y mirando hacia el frente.

Justificación de la escena: Se describe la independencia y empoderamiento que ha logrado el personaje femenino.

7.4.3. Ficha técnica: *Pink*¹¹⁴

Director: Aniruddha Roy Chowdhury

Productor: Rashmi Sharma, Pawan Kumar,

Shoojit Sircar y Sheel Kumar

Guión: Ritesh Shah

Cinematografía: Avik Mukhopadhyay

Música: Shantanu Moitra

Reparto: Tapsee Pannu, Kirti Kulhari,

Andrea Tariang, Amitabh Bachchan

Estreno: 16 de setiembre del 2016

Distribución: NH STUDIOZ

Duración: 136 minutos

Idioma: hindi

País: India



7.4.3.1. Sinopsis

Minal (Taapse Pannu) y sus amigas, Andrea (Andrea Tariang) y Falak (Kirti Kulhari), escapan para no ser agredidas sexualmente por tres chicos que conocieron en un concierto de rock. Minal, para defenderse, rompe una botella en la cabeza de su atacante, Rajveer (Angad Bedi). Al poco tiempo, ella y sus amigas son amenazadas constantemente por los chicos. Al ver el hostigamiento, Minal presenta su queja. Sin embargo, más tarde es secuestrada e intimidada por sus atacantes para que deje de presentar quejas y se vaya de la ciudad junto con sus amigas. Luego, es arrestada debido a una denuncia de Rajveer, quien acusa a las chicas de prostitución y a Minal de intento de asesinato. En la sala de

¹¹⁴ Fuente de fotografía: <https://www.imdb.com/title/tt5571734/mediaviewer/rm3520399360>

corte, Deepak Sehgal (Amitabh Bachchan), vecino de Minal, tratará de defenderla enfocándose hasta en los más íntimos detalles de la noche fatídica y criticando los estereotipos retrógrados que la sociedad india tiene sobre las mujeres.

7.4.3.2. Escenas escogidas

a. Minal responde a los atacantes

Minal sale de una tienda de cosméticos y recibe una llamada. Al principio, no reconoce de quién se trata; luego, se da cuenta de que es uno de los acosadores, quien empieza a amenazarla. Ella trata de solucionar el problema, pero, al ver que sigue siendo amenazada, lo enfrenta.

Justificación de la escena: Se describe la acción que realiza el personaje femenino al verse atacada.

b. Minal trata de denunciar a sus acosadores

Minal acude a la comisaría con una amiga para denunciar a los acosadores, pero el policía, en vez de ayudarla, la culpa por lo que le ha pasado.

Justificación de la escena: Analizar el pensamiento machista y de doble moral del policía sobre Minal.

c. Minal cuenta lo que realmente pasó esa noche

Deepak Sehgal interroga a Minal sobre lo que pasó esa noche fatídica, pero, antes de llegar a la verdad, empieza a hacerle preguntas sobre su virginidad y por qué no aceptó tener algo con Rajveer.

Justificación de la escena: Se exponen temas tabúes tanto para una mujer en la India como para el público. Se analiza la nueva narrativa en función del personaje femenino.

d. Rajveer: la clasificación de las mujeres

Deepak Sehgal interroga a Rajveer, quien clasifica a las mujeres: las mujeres respetables versus mujeres como Minal y a sus amigas, que tienen una connotación negativa.

Justificación de la escena: A través del pensamiento machista que tiene Rajveer sobre las mujeres, se puede analizar y explicar el pensamiento común que todavía mantiene la sociedad en la India, y que aportará a la descripción de los personajes femeninos.

e. “No” es “No”

Deepak Sehgal expone su argumento final: cuando una mujer dice no a algo, es un no rotundo.

Justificación de escena: Se analiza la situación de violencia y desigualdad en la que viven las mujeres en la sociedad india.

7.5. Variables e instrumentos de recolección de datos

7.5.1. Selección de variables

Se seleccionan variables que apoyarán en el análisis de las tres perspectivas de la investigación, que son las siguientes: el carácter narrativo (guion, personajes, diálogos, canciones y bailes); el carácter tipológico del personaje femenino (acciones del personaje en la historia); y el carácter estético. Este último contiene dos categorías: dirección artística (vestuario, maquillaje, caracterización y escenarios) y dirección fotográfica (composición del plano, iluminación, atmósfera). Estas variables trabajan con indicadores operacionales temáticos comunes.

Cuadro 1: Variable de carácter narrativo

Personajes Femeninos: Silk, Rani y Minal	Conceptualización de las variables	Indicadores operacionales
Perfil del personaje	Características del personaje, tanto físicas y de comportamiento.	<ul style="list-style-type: none"> — virgen o liberal — tradicional, moderna, posmoderna u occidental — tímida o astuta — sencilla o sensual
Historia anterior	Descripción de su vida anterior, antes de conocerse el conflicto de la historia.	<ul style="list-style-type: none"> — entorno patriarcal o liberal — dependiente o independiente — hija, novia, vampiresa — activa o pasiva
Historia presente	El conflicto de la historia en adelante. Las acciones que realiza el personaje para cumplir su objetivo en la historia.	<ul style="list-style-type: none"> — ambiente patriarcal o liberal — dependiente o independiente — hija, novia, vampiresa — activa o pasiva

Diálogos	Observación y descripción del personaje dentro de la historia de la película.	<ul style="list-style-type: none"> — uso de pocos o largos diálogos — uso de jergas — uso de palabras que impliquen buenos modales — texto del diálogo
<i>Performance</i> actoral	El desenvolvimiento y la representación del personaje femenino en las escenas. ¿Cómo resuelve el conflicto de la historia?	<ul style="list-style-type: none"> — teatro clásico indio — modelos occidentales — actuación corporal — gestos — expresión
<i>Performance</i> musical	Los musicales en donde está presente el personaje femenino.	<ul style="list-style-type: none"> — canciones y bailes tradicionales — canciones y bailes con mezcla de géneros de Occidente
Relación con el personaje masculino	Su relación con el personaje masculino de la historia. ¿Quién es el que lleva la acción principal de la historia? Diferencias con el personaje masculino.	<ul style="list-style-type: none"> — rol: hija, hermana, prometida, esposa, madre, suegra, vampiresa — relación vertical u horizontal — igualdad, respeto o adoración

Cuadro 2: Variable de representación del tipo de personaje femenino¹¹⁵

Película	Personaje			
Variables de acción	Fuma	Bebe alcohol o consume drogas	Viste ropas pequeñas y occidentales	Aparece en un <i>item number</i>
	Besa y se relaciona sexualmente antes del matrimonio	Alta interacción con otro hombre (no su novio)	Frecuenta lugares públicos: bar, discotecas, entre otros	Sufre de algún tipo de violencia

Cuadro 3: Variable de carácter estético (Dirección de Arte)

Personajes Femeninos: Silk, Rani y Minal	Conceptualización de las variables	Indicadores operacionales
Caracterización del personaje	Se define y representa su personalidad dentro de la película, a través de los cambios que el personaje desarrolla en la historia.	<ul style="list-style-type: none"> — pueblerina — ciudadina — extranjera — clase baja, media o alta — tradicional o moderna — rol que cumple en la película
Vestuario del personaje	El vestuario del personaje apoya a la definición de su	— sari tradicional

¹¹⁵ Se utilizan variables del personaje de la vampiresa clásica para diferenciar con las características tradicionales y actuales de los personajes.

	<p>caracterización en la película y se utiliza de acuerdo a cada situación.</p> <p>En las películas hindi, los personajes femeninos utilizan diferentes estilos de vestuario para cada secuencia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> — vestimenta tribal: faldas y tops pequeños propios de las bailarinas — ropa occidental: jeans, polos — la ropa cubre todo el cuerpo del personaje. — la ropa es pequeña y puede mostrar parte del cuerpo del personaje.
Maquillaje y peinado del personaje	Describe las características físicas y emocionales del personaje en determinada situación de la película.	<ul style="list-style-type: none"> — Sencillo y natural — Exuberante y exagerado — Tradicional y moderno — Oriundo y extranjero
Espacios en donde se ubica el personaje	Describe las escenas en donde el personaje se encuentra, puede suceder en su realidad, en sus imaginaciones y sueños.	<ul style="list-style-type: none"> — oriundo (India) y extranjero (Europa, Estados Unidos, etcétera) — rural y urbano — privado y público

Cuadro 4: Variable de carácter estético (Dirección de Fotografía)

Tratamiento de la imagen	Conceptualización de las variables	Indicadores operacionales
Composición del plano	La imagen que se observa y se ubica en la pantalla, expone un tipo de plano, el ángulo de cámara y el punto de vista.	<ul style="list-style-type: none"> — primer plano, plano busto, plano medio, plano two shot, plano conjunto, plano americano, plano entero, plano general, plano contra plano — ángulo normal, ángulo picado, ángulo contrapicado y ángulo aberrante — punto de vista (a partir de quién se cuenta la historia)
Composición de imagen	La composición de los elementos dentro del encuadre, los movimientos internos y externos.	<ul style="list-style-type: none"> — Encuadres abiertos y cerrados — líneas, formas, masa, movimiento (de los personajes y objetos) — movimiento interno (movimiento dentro

		<p>del encuadre, personajes y objetos)</p> <p>— movimiento externo (tipo de corte y duración del plano)</p>
La tonalidad de los colores	Los colores explican el concepto que quiere representar la película.	<p>— colores tierras y blancos, que expresan exclusividad</p> <p>— coloridos, estilo Kitsch, para explicar el carácter popular</p> <p>— colores fríos y cálidos evocan emociones</p>
La iluminación	La iluminación explica la atmósfera que presenta la película, va acorde al concepto que se propone.	<p>— cálida o fría</p> <p>— luz dura o suave</p> <p>— clave baja o fría</p> <p>— tipo de contraste</p> <p>— atmósfera: naturalista, realista o expresionista</p>

7.5.2. Instrumentos de recolección de datos

Para el desarrollo de esta investigación, se utilizaron diferentes instrumentos de recolección, a modo de herramientas de investigación, para poder responder a los objetivos: el análisis de contenido, para las películas; el análisis crítico del discurso, para los textos literarios del marco teórico (capítulos del 2 al 6); las críticas especializadas sobre las películas; y las entrevistas a profundidad a estudiosos referidos al tema.

7.5.2.1. Análisis del contenido

Se analiza el contenido de las tres películas escogidas a partir de las unidades de observación, en donde se describen las variables y sus indicadores operacionales, describiendo así el aspecto narrativo y estético visual.

Esta técnica es la más adecuada porque se está trabajando directamente con las escenas y los personajes de las películas escogidas. La observación y la descripción son fundamentales para el análisis, no solo como un objeto independiente, sino conjuntamente con las otras técnicas empleadas.

7.5.2.2. Análisis crítico del discurso

Se estudian textos que abordan el tema de investigación: conceptos y teorías, así como antecedentes temáticos, artículos, noticias y entrevistas. También se toma en cuenta, el levantamiento de prensa o la crítica especializada de cada una de las películas, desde aspectos narrativos y audiovisuales. El análisis crítico del discurso de estos textos aporta no solo en el análisis de contenido y crítico de las películas, sino también en las conclusiones.

Los textos, que se han encontrado, en su mayoría son en inglés y de autores indios. Destacando así, un análisis directo. Son escasos los autores latinoamericanos, mucho menos peruanos, que han estudiado sobre Bollywood.

7.5.2.3. Entrevistas a profundidad¹¹⁶

Las entrevistas a profundidad proporcionan un mayor conocimiento sobre el tema de investigación para poder responder a los objetivos específicos y obtener bibliografía recomendada por parte de los entrevistados. Los temas que se abordan en general son la India, Bollywood, género, mujeres y cine.

a. Entrevistados sobre la India y Bollywood:

Estas entrevistas tienen como objetivo conocer un poco más sobre la India, las mujeres indias y Bollywood (las películas, el carácter histórico, las influencias, los personajes y las historias, entre otros) desde indios que residen actualmente en Perú.

- **Sandeep Chakravorty**: Actualmente es Cónsul General de India en Nueva York. Cuando se le entrevistó, era el embajador de la India en Perú y Bolivia. Es Magíster en Estudios Avanzados de la Universidad de Ginebra y en Sociología y tiene un diploma de posgrado en Gestión Forestal del Instituto Indio de Gestión Forestal (IIFM), Bhopal. Se graduó en Física en la Universidad de Delhi.
- **Sushma Kumar**: Gerente Administrativo de Cine Star Films (cadena de multicines en el Perú, que tiene inversión india).

¹¹⁶ Cuando se cite a las entrevistas, se señalará las iniciales del nombre y el apellido del entrevistado, así como la fecha cuando ocurrió la entrevista. Esto siguiendo las normas APA, 2016, edición 6. Ejemplo: (iniciales, apellido, comunicación personal, fecha).

b. Entrevistas sobre Bollywood:

Con estas entrevistas se quiere conocer sobre el cine de Bollywood (características, influencias, personajes) a partir de estudiosos peruanos.

- **Félix Lossio**¹¹⁷: Sociólogo. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Newcastle University y Magíster en Ciencia, Cultura y Sociedad de The London School of Economics and Political Science. Docente en el departamento de Ciencias Sociales de la PUCP. Además ha escrito sobre Bollywood, con referencia a las películas de la década de 1990.
- **Mauricio Véliz**: Magíster en Historia de la PUCP. Docente en el departamento de Comunicaciones de la misma universidad.

c. Entrevistas sobre cine y mujeres:

Con estas entrevistas se quiere conocer más sobre cine, cine de mujeres y la tipología de los personajes femeninos.

- **Norma Fuller**: Antropóloga. PhD. por la Universidad de Florida-Gainesville. Profesora principal del departamento de Ciencias Sociales de la PUCP.

¹¹⁷ Se entrevistó al profesor en dos oportunidades, donde se obtuvo un poco de sus apreciaciones sobre Bollywood, así como recomendación de textos.

Capítulo VIII: Análisis de las películas. El camino de las heroínas

En este capítulo, se realiza el análisis de contenido¹¹⁸, discursivo, crítico, narrativo y estético audiovisual de las tres películas escogidas. La teoría, los conceptos y las variables expuestos en los capítulos anteriores son desarrollados y analizados en las escenas seleccionadas para empezar a responder de manera consistente las preguntas específicas.

El personaje femenino es analizado en relación con los demás personajes y elementos con quienes participa y acciona, por lo tanto, estos a veces son también descritos. En la película *Pink*, no solamente se analizan las escenas donde participa directamente la protagonista —u otro personaje femenino—, sino también cuando accionan los personajes masculinos, porque resulta importante exponer cuál es la opinión que tienen ellos respecto al género femenino en la ficción.

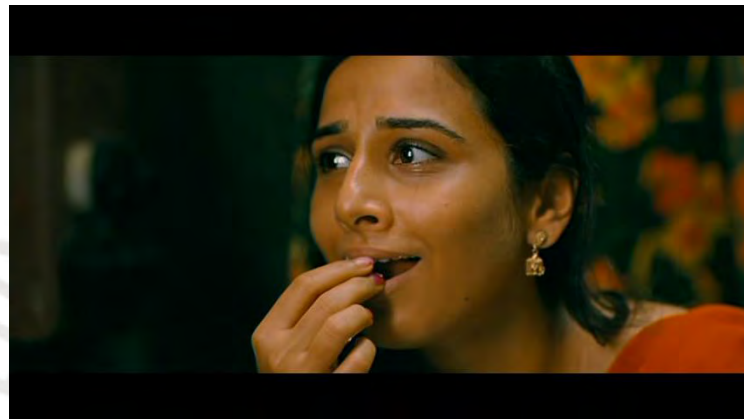
8.1. Análisis de contenido: *The Dirty Picture* (2011)

8.1.1. ¿Una vampiresa es la protagonista de la historia?

Análisis narrativo: Reshma

Una pareja está teniendo relaciones sexuales; al mismo tiempo, se escuchan gemidos que provienen del otro lado del cuarto. Ellos se sorprenden. Es Reshma, quien gime mientras se ríe y come. La mujer de la pareja se molesta y le dice que deje de hacer eso. Reshma solo continúa hasta que la pareja desiste de su acción.

¹¹⁸ Los diálogos que citamos en la investigación refieren al subtítulo presentado en las películas seleccionadas (de acuerdo a los DVD y Netflix). En algunas ocasiones, se ha consultado el guion original de las películas.

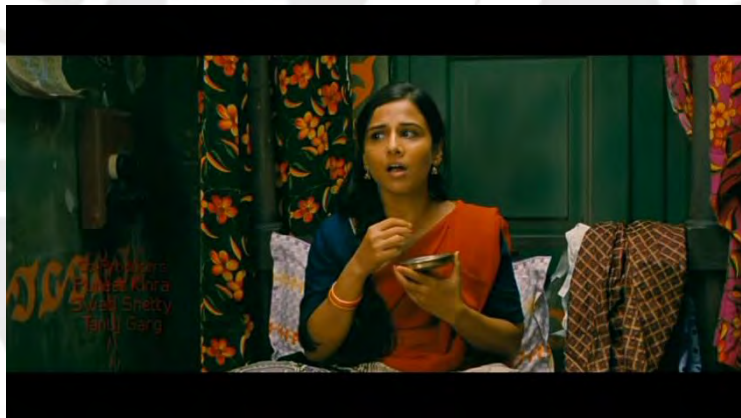


En esta escena se presenta a la heroína de la película. Siguiendo el contexto histórico de Bollywood sobre sus personajes femeninos, es sorprendente ver a una protagonista principal realizar esta acción: gemir. Se solía pensar que las heroínas eran más recatadas, virginales y que no accionan mucho, y menos acciones burdas. Entonces, ¿se estaría hablando no de una heroína, sino de una vampiresa? Allí está la innovación y el desarrollo en la representación del personaje femenino, que rompe los estereotipos, domina y acciona en la escena, al mismo tiempo que se presenta como burda y graciosa. El guionista ha sido capaz de salirse de la línea de las acciones clásicas y comunes de los personajes femeninos, y presenta más realismo en su escenario de acción. Los gemidos de Reshma exponen su personalidad directa, liberal y tal vez sucia pero irónica. Afirma su individualidad a través su acción, su objetivo es que la pareja deje de hacer ruido y pueda dormir tranquilamente. Entonces, se podría decir que, en esta escena se representa

rebeldía en el personaje femenino, que apoya a su empoderamiento, porque acciona más allá de lo que su sistema establecido especifica para las buenas mujeres.

Análisis visual: Reshma

En cuestiones de dirección de arte. Reshma está en un cuarto desordenado, un espacio reducido que hace posible escuchar qué sucede al otro lado. La paleta de colores es cálida, el rojo y el verde resaltan. Los elementos que la acompañan definen a la protagonista como alguien de nivel socioeconómico bajo. Reshma viste un sari, tiene un peinado simple y no lleva maquillaje, características que la hacen ver como una chica tradicional, sencilla y pueblerina, pero no completa la definición de las heroínas clásicas (educadas, buenas y pasivas) por sus acciones y, específicamente, sus sonidos.



En cuestiones de dirección de fotografía. La cámara enfoca a la pareja en pleno acto sexual, una escena vetada en muchas películas hindi. El director, de este modo, moderniza; tampoco es explícito, pero los movimientos de los personajes y el sonido aportan. De pronto, la pareja no es la que está gimiendo, y la cámara descubre a Reshma, quien es la que hace esos sonidos mientras se ríe. La cámara intercala entre lo que sucede en ambos cuartos y así se forman los movimientos internos y externos de la escena, que se presenta como incómoda pero graciosa.

La perspectiva de la escena es llevada por Reshma. Ella domina la acción y es quien logra que la pareja interrumpa su acto sexual para poder dormir tranquilamente, aunque después el hombre empieza a roncar. Los planos y encuadres son cortos. Destacan los primeros planos y medios, que enfocan más las sensaciones y reacciones, y apoyan a que el espacio se sienta angosto, generando una sensación de incomodidad y privacidad.

La iluminación es cálida. La atmósfera está cargada de muchos elementos. La imagen tiene una tonalidad no tan nítida, es decir, no es muy limpia; la coloración genera ese ruido, pero se observa la escena correctamente. Estas características de la fotografía apoyan a que la escena se sienta sucia e incómoda.

8.1.2. Silk (Reshma) responde al héroe de la “película”: no se queda callada

Análisis narrativo: Silk y el héroe de la “película”

En un set de locación, el héroe de la película, Surya, está ensayando los pasos de baile con Silk (nombre artístico de Reshma). Ella está muy nerviosa y no puede realizar los pasos correctamente ni ser muy sensual. Surya se aburre y decide cortar la grabación. Luego llama a Silk para minimizarla: la compara con la envoltura de una cajetilla de cigarro.

SURYA

¿Ves esta cubierta de plástico? Si está ahí o no, no tiene diferencia el cigarrillo. Del mismo modo, si usted está en esta película o no, no hay ninguna diferencia con nadie.

SILK

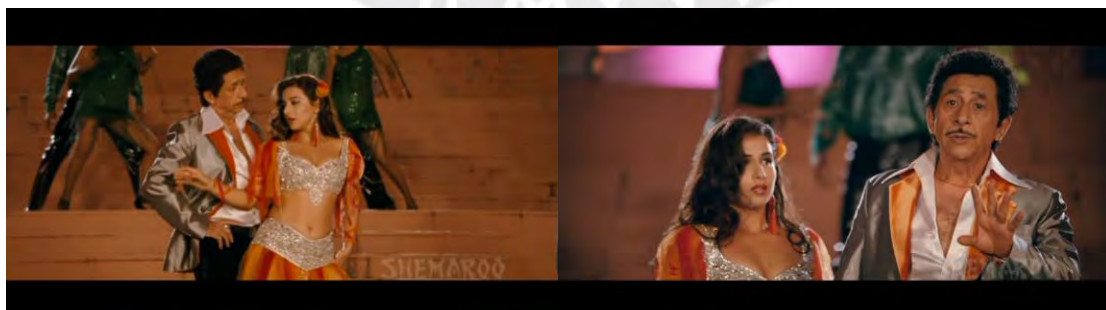
¿Sabe una cosa? Si no hay envoltura y llueve, el cigarrillo ni siquiera enciende.

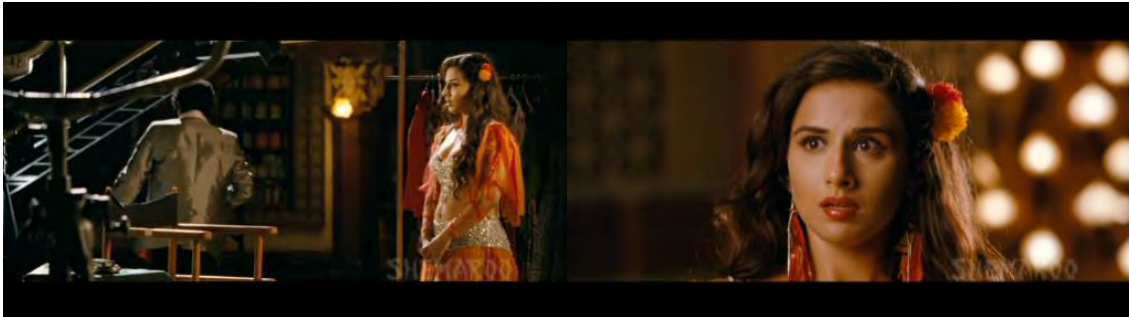
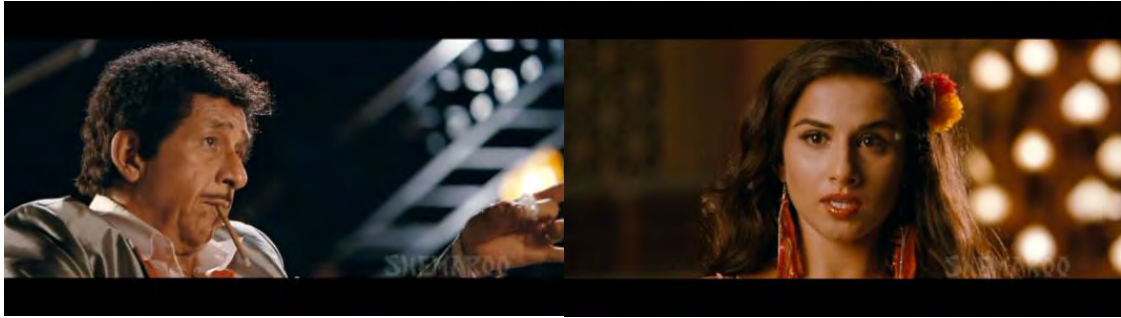
Al escuchar la respuesta de Silk, el personaje masculino se molesta y ordena que empaquen (que se termine la grabación). Silk se muestra incómoda. El asistente de dirección la despide por lo que ha hecho; ella piensa un momento y luego va en busca del personaje masculino.

A través de sus diálogos y acciones, Surya manifiesta autoridad como héroe de la película frente al personaje femenino, y cree que tiene la libertad de minimizarla y mandar sobre el equipo de grabación. Sin embargo, la respuesta de Silk le permite a ella contraatacar y exponer algo que podría ser cierto en la industria de cine de la India, que en su mayoría está dominada por hombres: si el personaje femenino no aparece en la película, el personaje masculino ni siquiera llega a existir.

Reshma es la bailarina dentro del filme y no la protagonista, pero ha podido alzar su voz contra el personaje masculino, quien se muestra machista. Ella responde y expone sus ideales. No esperó que nadie venga a defenderla, no es la señorita en apuros. Vemos a un personaje femenino que muestra agencia y autonomía.

Las acciones y los diálogos presentan a un personaje que no continúa con la definición de heroína clásica; quizá, por su rol en la película, sería más adecuado identificarla con una vampiresa, pero es ella quien lleva la acción de la historia.





Análisis visual: Silk

En cuestiones de dirección de arte. Reshma narra su actuación en la época de los años ochenta, dentro de un set de locación de la industria de películas del sur de la India. Ella interpreta a una bailarina en una escena frente al héroe de la película. Lleva un top, una falda y accesorios, que mezclan los colores naranja y plateado. Su vestuario aporta para encender la pantalla no solo con su *performance*. Su cabello está bien arreglado y su maquillaje es sensual y cálido, no es excesivo. No se muestra como un personaje burdo.

En cuestiones de dirección de fotografía. La cámara sigue el esfuerzo que hace Silk por ser sensual mientras baila. Aquí se trabaja con planos conjuntos y *two shot* para ver a la pareja. Después, la cámara se interna en las preguntas y respuestas de los dos personajes, con primeros planos en su mayoría. Silk y Surya mantienen el mismo peso en la escena, es decir, están al mismo nivel. Surya genera una acción y Silk reacciona, generando un nuevo conflicto.

La iluminación se basa en el contexto de la época que se retrata. La luz es cálida yéndose a naranja, quizá para exponer el sofocamiento y describir la sensualidad del personaje femenino. La exposición de la imagen es correcta, pero se siente cargada por la tonalidad naranja y alta temperatura de color. La atmósfera es caliente. Está quemando no solo por la discusión entre los dos personajes, sino también porque se está exponiendo la historia de un personaje explosivo, sensual y decidido.

8.1.3. La entrega de premios

Análisis narrativo: Silk

En una ceremonia de premiación, Surya le entrega el premio a Silk. Luego, sutilmente, le dice que nadie la quiere y que todos solo se burlan de ella.

SURYA

Eres la fantasía de la noche anterior...
de la que nadie hablará la mañana
siguiente. Tú eres nuestro sucio
secreto.

Con este diálogo, el personaje masculino define como objeto sexual al personaje femenino para el gusto del público, que también es masculino.

Silk se muestra desconcertada; agradece por su premio y encara la situación diciendo que seguirá siendo como es y no hipócrita, como el público, que disfruta cuando la observa pero que después habla mal de ella a sus espaldas.

SILK

Vulgar, repugnante, sexy, sucia... son
palabras que aplican para describirme.

Las palabras que menciona Silk también son las que describen a las vampiras.

SILK

Pero debo decir que su honor es increíble. Hacen películas sobre el sexo, que ustedes mismos venden, que ustedes ven, las muestran y presentan premios pero tienen miedo a reconocerlo.

A través de Silk, se comprende que la industria trata negativamente a las vampiresas, aunque las toman en cuenta para su disfrute.

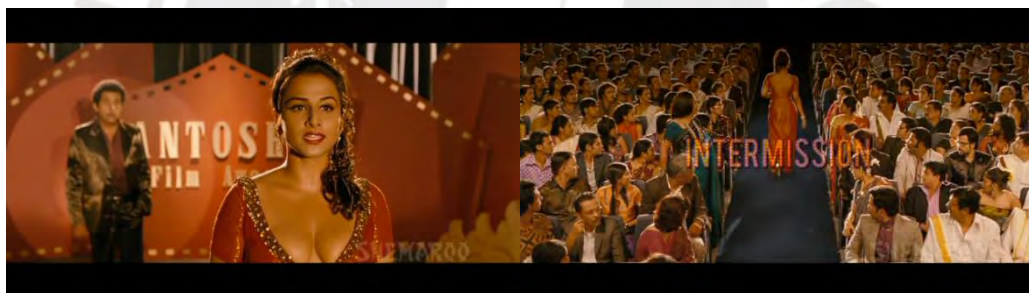
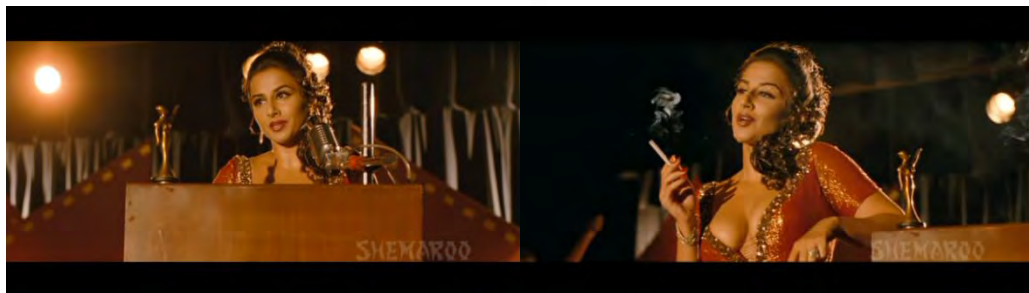
Los diálogos y las acciones de Silk contra la industria exponen su carácter autónomo, con agencia y confianza en sí misma. Enfrenta a la sociedad patriarcal (a la industria cinematográfica) en la que vive. De este modo, demuestra que es un personaje activo frente a cualquier situación y conflicto. El personaje de Silk domina la escena y sobresale frente a los demás. No es una heroína clásica, pero es la protagonista de la película que comparte las características de la vampiresa.

El director presenta a un nuevo personaje con acciones propias y activas, a una nueva heroína, descrita como *vulgar, repugnante, sexy, sucia*, que no logra ser opacada dentro de una industria dominada por hombres.

Análisis visual: Silk

En cuestiones de dirección de arte. Silk está en una premiación. En la escena predomina el color naranja, que resulta atrayente para el espectador. Ella lleva un vestido de fiesta de dicho color, con escotes que dejan ver parte de sus senos y espalda; además, el vestido es ceñido y dibuja su cuerpo, que evoca sensualidad en su personaje. El color la describe como muy sensual. Su vestuario pertenece más al de una bailarina, y con justa razón, porque Silk la representa fielmente. Tiene un maquillaje recargado y un peinado llamativo. Como protagonista, rompe con la tradicionalidad de las heroínas clásicas, no

solo a través de su vestuario y apariencia, sino también con el cigarrillo que fuma mientras habla, que refuerza su imagen trasgresora.



En cuestiones de dirección de fotografía. La acción es llevada por Silk y la cámara está atenta a lo que dice. Aparece en plano medio y ángulo contrapicado cuando expone y critica a la industria, generando así la concentración de poder y decisión en ella frente a los demás. Silk tiene el mayor peso en el encuadre; el personaje masculino está detrás de ella y desenfocado.

El movimiento interno se incrementa conforme a las acciones de Silk. Cuando ella está hablándole al público, el movimiento interno se mantiene tranquilo, aunque el tono de voz, la mirada y las palabras de la protagonista hacen que la escena resulte incómoda

para los espectadores. Ella intensifica el ritmo interno cuando termina su discurso y se retira, haciendo que el público voltee a verla.

La luz es cálida y yéndose hacia el naranja. La explosión de sensualidad de Silk es apoyada por la iluminación de la escena, que es realista. La atmósfera se siente cargada. Parece, como ya mencionamos, que el momento resulta incómodo para los espectadores.

8.1.4. De Silk a Reshma

Análisis narrativo: Silk

Silk responde a una llamada de teléfono. Un hombre empieza a cobrarle; Silk le explica que le devolverá el dinero cuando filme su próxima película, pero él le recuerda que ya nadie quiere contratarla. Es así que acude al productor que quería trabajar con ella. Cuando llega, se da con la sorpresa que no hay historia, diálogos, ni guion, sino solamente la premisa de que todo tiene que ser “sexy”.

PRODUCTOR
Señora, desde la cabeza hasta los pies,
solo debe sudar sexo.

Silk mira el espacio: está lleno de fotos de mujeres pegadas en las paredes; pequeños cuartos con mujeres y hombres que están medio desnudos, mientras que una cámara los graba.

SILK
¿Qué estás pensando? Yo no... Yo no lo
entiendo. ¿Qué está pasando? Yo no creo
que pueda hacerlo.

Silk quiere irse pero el productor la detiene y trata de explicarle mejor y le entrega un montón de dinero. Le propone que solo lo haga y que se tome una copa.

PRODUCTOR

Usted hace una película conmigo y yo plantaré un jardín de dinero para usted. Y así, tanto el dinero como las películas la perseguirán.

Mientras que ellos conversan, se observa que echan una sustancia a la copa de Silk. Ella bebe, luego se siente mareada y todo a su alrededor le parece borroso. Silk es tirada a una cama, mientras le piden que sea sexy; aparece un hombre, quien se saca el bividí y se pone encima de ella. Silk está confundida, no sabe lo que está pasando. En ello, las otras personas avisan que ha llegado la policía. Todos empiezan a correr. Silk pregunta al productor qué es lo que ocurre y él solo la empuja. Afuera del cuarto, muchas mujeres empiezan a huir. Silk es empujada nuevamente por el productor, quien lo que busca es solo salvarse de la policía. Silk sale a la calle, continúa mareada y casi choca con algunos carros. Una persona la reconoce pero ella trata de seguir caminando. Se observa reflejada en algunos espejos; las imágenes muestran su evolución desde Reshma a Silk. Se siente mal y quiere vomitar. Luego pasa por el puesto de su amiga, que años antes frecuentaba, y evita que ella se dé cuenta que está por ahí. Se la ve muy confundida; parece que lamenta haberse convertido en Silk. Llega a su casa y empieza a llorar, echada en su cama.

En esta escena, nuevamente observamos la capacidad de agencia, autonomía y poder de decisión que tiene el personaje, se reúne con el productor para cumplir su objetivo: actuar en la película y conseguir el dinero que necesita. Al ver la situación a la que se enfrenta (el tipo de película que se produce en ese lugar) decide no hacerlo, aunque eso al productor no le interesa.

En esta escena, Silk fue abordada como un personaje dentro del cine porno. Silk es un objeto sexual para el productor y la cámara. Es violentada sin su conocimiento. El guionista y director describen, mediante el guion y la dirección, cómo el cine puede llegar a utilizar a una mujer y en qué condiciones.

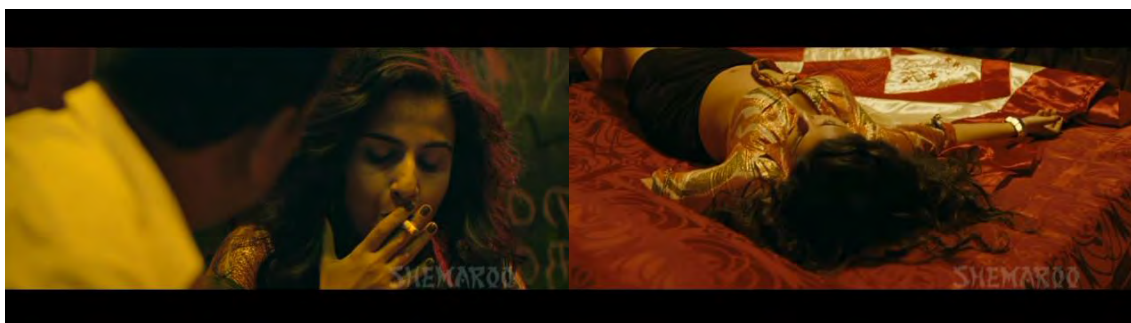
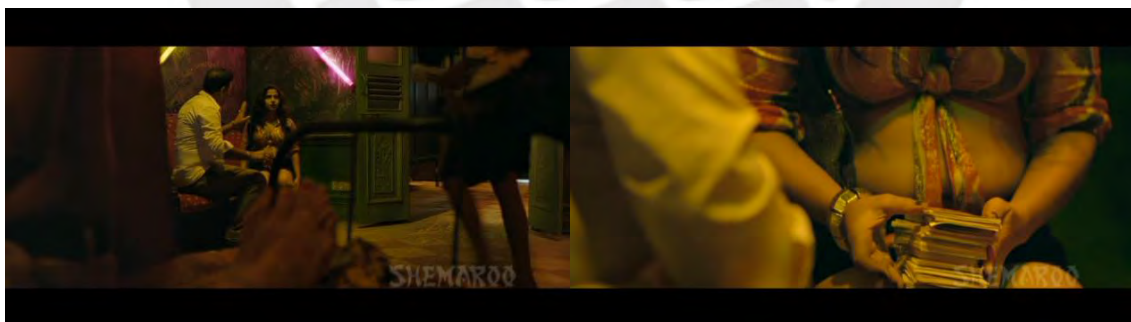
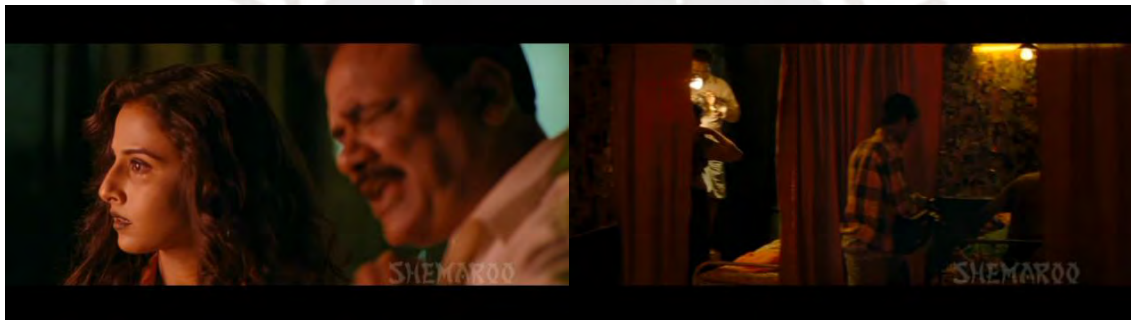
Silk se presenta como una vampiresa clásica; es una bailarina de películas, y así se reconoce a sí misma. Sin embargo, aquí llega más lejos; quizá “prostituta” no es la palabra correcta, pero es un sujeto sexual para el productor. Su relación con este hombre es horizontal; ella es la actriz y él, el productor que quiere contratarla (aunque luego vemos que se aprovecha de la mujer sin su conocimiento). Sus acciones y diálogos quieren negar el concepto que el productor tiene de ella. Más tarde, se da cuenta de su condición de vampiresa y las consecuencias que le ha traído a su vida, dentro de la industria de cine machista de la que forma parte.

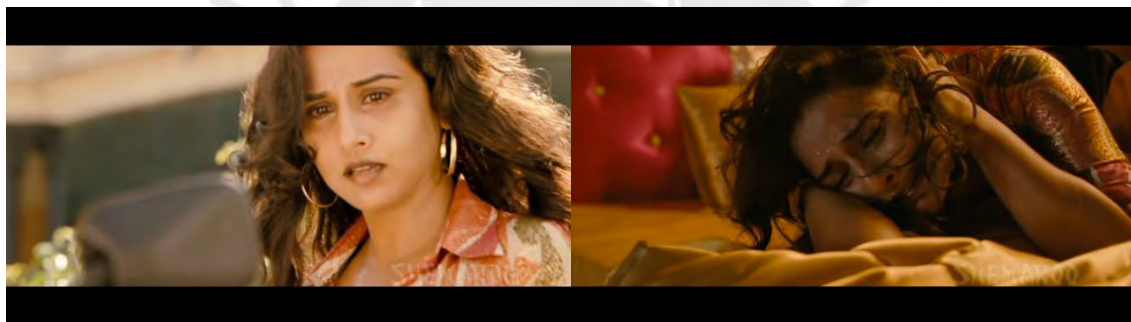
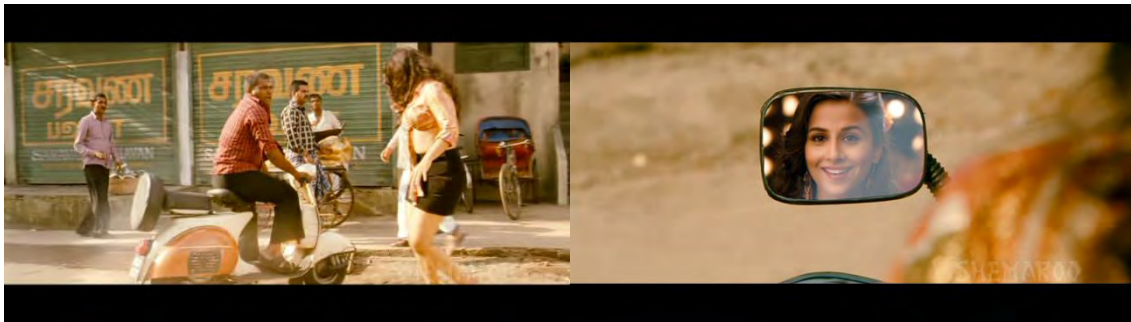
Análisis visual: Silk

En cuestiones de dirección de arte. En la secuencia, se muestran un espacio interior y otro exterior. En el interior: no es una casa de producción propiamente dicha. Se observan varios cuartos pequeños que tienen cortinas como puertas. Es como un hotel de “mala muerte”. Tiene luces fluorescentes y algunas figuras de mujeres pegadas en la pared. Mientras en el exterior: una calle en un barrio pobre, donde años antes vivía Silk. Es de día.

Silk tiene el cabello suelto y alborotado. Está fumando. Viste un top pequeño brillante de color naranja con chispas verdes que deja ver su abdomen, una minifalda oscura y unos zapatos de color naranja brillante. Tiene aretes grandes. Su maquillaje es de color oscuro. Ella ha subido de peso.

Los espacios que recorre el personaje son públicos y prohibidos para las heroínas clásicas. El vestuario no es recatado, sino llamativo y sensual. La caracterización la describe como una vampiresa clásica, sin embargo, tiene acciones y diálogos que desarrollan su escena. Se reafirma nuevamente que es una heroína que cumple funciones de vampiresa en la película.





En cuestiones de dirección de fotografía. Se trabaja con dos escenarios, uno interior y otro exterior. En el interior, la iluminación es oscura. Algunas luces de colores apoyan también. La luz es cálida y la coloración es verdosa y naranja. La clave es baja; se trabaja con la subexposición. Existe un alto contraste y se dibujan sombras en los personajes, así como puntos de saturación, que se notan en sus rostros. En el exterior, la iluminación es naturalista, hace calor y todo se muestra iluminado.

La escena se trabaja con planos *two shot* para observar la conversación entre el productor y Silk; también están los planos conjuntos para ver a los demás personajes en escena; y los primeros planos para ver reflejada a Silk. Se narra en ángulo normal y en

contrapicado, pero también resalta el aberrante, que contribuye a informar que algo malo y turbio está sucediendo.

La cámara sigue los movimientos y la mirada de Silk, cuya imagen a veces está movida para reflejar que ella está mareada. Algunas tomas se enfocan de lejos, a fin de sugerir que algo escondido está sucediendo, o que es algo que la protagonista no sabe. La situación es turbia y la cámara no está quieta. La combinación de todos los elementos apoya la sensación de confusión y oscuridad que está pasando Silk.

La llegada de la policía y la salida rápida de las personas del lugar elevan tanto el ritmo interno de la escena como la tensión. Cuando Silk camina por la calle, el ritmo interno continúa, pero también se desacelera porque se refuerzan las emociones psicológicas que está viviendo el personaje, al recordar su pasado mientras se observa en los espejos. Silk está confundida. En su cuarto empieza a llorar; allí sucede la liberación de la escena. Reshma parece lamentarse de haberse convertido en Silk, y los elementos de la fotografía ayudan a describir cómo es que se encuentra psicológicamente el personaje en ese momento.

8.1.5. Silk se suicida

Análisis narrativo: Silk

Abraham llama por teléfono a Silk para comentarle que tiene una sorpresa para ella. Silk solo deja un recado para los cineastas: “Adiós”. Termina la llamada. Abraham vuelve con los productores, los directores y actores de cine, mientras Silk continúa durmiendo. Él les explica que estaba hablando con Silk. Ramakant, guionista y hermano de Surya, pregunta por ella, Abraham le da el mensaje. Surya interviene.

SURYA

Es lo que debe hacer, Ramakant. Ella debería desaparecer. Y no quedar nada de ella nunca más.

Abraham se da cuenta de lo que dice Surya, cree que algo malo pasa con Silk y va a buscarla.

Silk está arreglándose frente al espejo; se maquilla, mientras recuerda cómo llegó a ser lo que es. Abraham está manejando. Ella se pone un *bindi* (punto rojo en la frente), lleva un sari de color rojo.

Abraham llega a la casa de Silk y derriba la puerta porque ella no responde. Sube a su cuarto y la encuentra echada en su cama con un sari rojo; su mano está extendida fuera de su cama. Silk está muerta. Observa un frasco de pastillas vacío y una carta debajo de su almohada. Empieza a leer la carta.

SILK (VOZ EN OFF)

Cuando la vida se vuelve miserable, ahí es cuando empiezas a entenderlo. Y surgen un millón de preguntas de las cuales nunca tendrás respuestas. ¿Por qué no me abrazó mi madre tan pronto como se abrió la puerta? ¿Por qué no me di cuenta de que... adorar a una estrella y amar a una estrella son dos cosas diferentes? La persona que te enseñó a ponerte de pie por ti mismo... ¿por qué no se puso de pie por ti? Todo el mundo quiso sentirme, ¿por qué nadie tomó mi mano? (Abraham coge su mano) Puedes escuchar el sonido de las páginas en una biblioteca. Silk está siendo cremada. Están presentes su madre, Abraham y dos personas más que apoyan con la cremación, cerca de una playa) Incluso hasta se puede escuchar el silbido en una zona de "silencio". Cuando los oídos están acostumbrados a los aplausos y no escuchan los insultos... la vida comienza a asemejarse a un teatro vacío (se la crema).

ABRAHAM (OFF)

No sé si Silk era buena o mala. Los asuntos de una persona siguen por mucho tiempo. Sin embargo, los juicios solo llegan hasta aquí, hasta aquí. Silk debe estar creando un alboroto también allí.

A partir de los diálogos y las acciones que se presentan, se comprende que Silk se encontraba derrotada, sin ganas de hacer algo más. Sus palabras expresan lo que su interior estaba sintiendo en ese entonces; se encontraba vacía. Y quizá tenía razón: nadie estaba con ella, vivía y sufría sola, aunque también se observa que Abraham, quien inicialmente se mostraba como su enemigo, manifiesta interés.

Silk era una gran estrella para la industria masculina; era objeto de deseo para ellos. Usó su cuerpo para su propio beneficio, pero también perdió. Cuando ya no pudo causar lo mismo, fue desplazada y olvidada. Es así que no se le consideró como sujeto, como ser humano, como mujer. Se podría entender que se hundió porque la industria solo la utilizó hasta donde pudo; porque, como ella la describió, es hipócrita y no iba salvaguardar a alguien que solo es considerada como objeto y no como persona.

Finalmente, ella se viste y caracteriza de forma tradicional, como las mujeres indias, como para evocar respeto. No se sabe por qué; quizá lo hizo para sentirse mejor, ya que su rol de vampiresa de las películas, finalmente, no le dio todo lo que quería, y al vestirse así podría sentirse completa. Otra opción es que estuviera celebrando su propia derrota.

En suma, Silk es una vampiresa clásica que, sin embargo, difiere un poco del modelo, porque es quien asume por completo su vida, decide y se basa en sus intereses; no solo es un ente pasivo para la mirada masculina, e incluso se encuentra en esta posición porque así lo ha decidido. Se podría interpretar el ocaso de su carrera como castigo de su

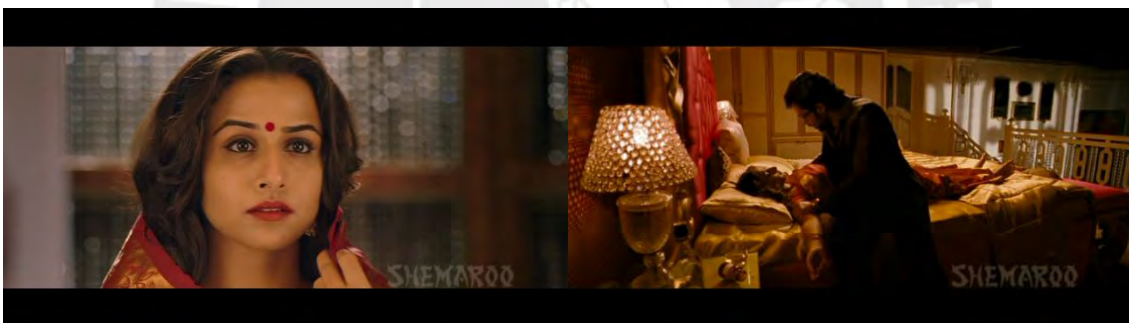
posición de vampiresa; no se debe olvidar que en la película vemos a la industria de los años ochenta, y la sociedad tiende a tratar mal a este tipo de personajes. Finalmente, así como ella decidió ser vampiresa, también decidió su vida, incluyendo la forma en la que moriría. No esperó a nadie que la defendiera ni la auxiliara, aunque se insinúe en su carta de despedida que hubiera querido que alguien lo hiciera. La participación de Abraham es innecesaria porque ella ya ha decidido su próximo paso. Silk es la heroína de su historia, quien decidió vivir como lo hizo y rompió con la convencionalidad de las heroínas y vampiresas clásicas. Su *performance* sigue siendo exquisita y de heroína. Aun preparándose para su muerte, lo hace de forma decidida y sin temor. Su final no es penoso ni decadente.

Análisis visual: Silk

En cuestiones de dirección de arte. En esta secuencia se trabaja en tres espacios: uno interior, que es el cuarto de Silk; y dos exteriores, que son las calles que cruza Abraham, y el lugar cerca al mar donde sucede la cremación. En esta única secuencia, Silk viste un sari rojo, y además lleva el *bindi*. Está maquillada pero no para llamar la atención, como sucedía anteriormente. El color rojo en la India alude al matrimonio, mientras que el blanco se relaciona con la muerte. Silk se va a suicidar y viste de rojo; ¿viste de alegría, de festividad? Rara contradicción; quizá para ella su muerte es lo último que quiere hacer con su vida, ya que todo lo que ha hecho ha sido grande.

Silk es cremada cerca al mar de manera tradicional. Varios palos de madera cubren su cuerpo mientras se prende fuego. Su vestuario y estilo de muerte marcan tradicionalidad, rasgo que Silk no presentó durante su historia; sin embargo, haber recurrido a la tradición no le quita la libertad con la que ha vivido. Haber decidido sobre

su muerte ya es algo que puede ser considerado un pecado; Silk mantiene, con esta decisión, su posición de ser quien manda.



En cuestiones de dirección de fotografía. Las acciones se narran desde la perspectiva de Abraham. Se intercala el ritmo interno intenso de las tomas de Abraham, quien conduce rápidamente, con el ritmo interno tranquilo de Silk, quien se maquilla; asimismo, se recurren a flashbacks de cuando ella disfrutaba de sus logros. La cámara cubre a los dos personajes. La tensión de lo que está sucediendo recae en Abraham; Silk está tranquila, enfocada en su objetivo.

Se utilizan planos medios, primeros planos y planos *two shot* que enfatizan las emociones de los personajes. El ángulo es normal; se emplea un ángulo aberrante al auto de Abraham para intensificar su temor. Cada personaje domina su espacio y encuadre; sin embargo, la carga narrativa y dramática se centra en Silk.

La iluminación es realista y se alinea con las emociones que se sienten en la escena. La luz es cálida y se sigue con la coloración naranja. La clave es normal, aunque hay una leve subexposición, quizá para apoyar el tema del ocaso de Silk. Se elige una atmósfera brumosa y con coloración azul cuando ocurre la cremación, que se identificaría con la tristeza de haber perdido a alguien, tristeza que sienten tanto Abraham como la madre de Silk.

8.2. Análisis de contenido: *Queen* (2014)

8.2.1. Vijay cancela el matrimonio con Rani

Análisis narrativo: Rani y Vijay

Rani, quien se encuentra en los exteriores de un restaurante, le indica a su hermano que se quede afuera, y luego ella entra. Al interior del restaurante está Vijay, el prometido de Rani, sentado rígidamente. La tierna Rani, sonrojada, le pregunta el motivo del encuentro a un día de su matrimonio. Vijay, sin mirarle mucho a los ojos, le dice que el matrimonio no va más porque tiene muchos planes en su vida.

VIJAY

Esto es lo mejor para los dos. Está bien. Eso pasa. Escucha, tú puedes escoger a un chico de Rajauri.

RANI

Vijay... No me termines así. Yo haré todo lo que quieras. ¿Quién se va a casar conmigo? Cuando se lo diga a mi padre, él tendrá un ataque al corazón.

Rani no puede creerlo y su preocupación surge de pensar “quién se casará conmigo, qué dirán mis padres, mi padre tendrá un ataque al corazón”. Su matrimonio parece ser una cuestión familiar.

Pero la respuesta de Vijay es definitiva y solo le promete que la llamará por teléfono. Ella sale desconsolada; sin embargo, al poco tiempo regresa a rogar a Vijay para que se case con ella, sugiriendo que después pueden arreglar el asunto, con un divorcio, por ejemplo.

RANI

Todo está listo para la boda. Vamos a seguir con esto, luego solucionamos el problema.

Nuevamente, le interesa más lo que pueda decir su familia. Vijay no cambia de decisión. Rani sale; su hermano la observa muy triste e increpa a Vijay a través de la ventana. Luego, ambos suben a un mototaxi.





Se observa que el personaje femenino es inocente, reprimido, tradicional y muy dependiente del ente patriarcal. Rad (2016, p. 1331; la traducción es mía) dice que “en el patriarcado son los hombres quienes toman las decisiones, mientras que las mujeres permanecen conformes con lo que deciden ellos”; cuando ellas tomen decisiones independientes, es cuando alcanzarán su empoderamiento. En esta escena, vemos a un héroe que decide cancelar su matrimonio, sin importarle más allá de sus intereses. Sin embargo, a partir de los diálogos, también podemos inferir que Rani no acepta esta decisión. Ella pide a Vijay que se casen y luego solucionen el problema (el matrimonio). ¿Muestra acaso autonomía por su poder de decisión hacia algo que le afecta y trata de solucionarlo? Específicamente, no. Su preocupación no es personal, le importa más qué va a pensar o sentir su padre que sus propios sentimientos. Rani en ningún momento menciona que ama a Vijay y que quiere pasar el resto de su vida con él, o cualquier otra intención propia. Ella decide su accionar para salvaguardar sus ideas patriarcales. Entonces todavía no podemos decir que es un personaje empoderado.

En el tratamiento narrativo tradicional de las historias de romance de Bollywood, el personaje masculino, luego de haber conquistado el corazón del personaje femenino, lucha otra vez para obtener la autorización del padre de la chica, y ella solo espera a que eso suceda. Pero, si un novio cancela el matrimonio, la mujer carga con la culpa, porque nadie más querrá casarse con ella en adelante, *quizá porque hizo algo mal*. Sucede lo mismo con las viudas. En esta escena, la frase “¿Quién se va a casar conmigo?” sigue con esa misma tradición.

Rani considera el matrimonio como un objetivo familiar, mientras que Vijay no. Él continuará con su vida de empresario en otro país, además de que parece no gustarle tener a una chica pueblerina de Rajauri, como lo expresa cuando dice “Hay muchos chicos que querrán casarse contigo en tu pueblo de Rajauri”. Aparece, entonces, una mirada vertical del hombre hacia la mujer.

De este modo, de acuerdo a los diálogos y a las acciones de la protagonista y el tratamiento narrativo, se considera que Rani evoca al personaje tradicional de la heroína clásica.

Análisis visual: Rani y Vijay

En cuestiones de dirección de arte. Rani se encuentra en un restaurante que presenta una coloración cálida. Ella viste un *salwar kameez* (vestimenta india) verde y una chompa beige, tiene el cabello amarrado sutilmente y lleva poco maquillaje. El color verde representa la tranquilidad y la inexperiencia; es así que su apariencia aporta para que su personalidad se denote como virginal y tradicional. Mientras tanto, Vijay se muestra más moderno, con una casaca de cuero y gafas oscuras, que sugieren modernidad.

En cuestiones de dirección de fotografía. La escena es contada desde la perspectiva de Rani; aunque las acciones no hayan salido a su favor, ella es quien activa su carga dramática. Los planos medios interactúan entre los dos personajes y la cámara

trata de seguirlos. La iluminación es cálida e invita al espectador a ingresar a la situación. La exposición de la imagen es la adecuada y acompaña a una atmósfera hermética.

8.2.2. Rani baila en una discoteca en París

Análisis narrativo: Rani

En las afueras de París, Rani, quien ha bebido un poco de alcohol, empieza a contar sus penurias entre lágrimas a Vijayalakshmi (una nueva amiga). En un momento, escucha el sonido de una canción clásica de Bollywood; se emociona y junto a su amiga van a la discoteca de donde proviene la música. Rani se sube a la tarima, se saca la chompa y empieza a gritar y bailar con pasos exagerados e improvisados. La gran emoción de la protagonista es acompañada por las luces del ambiente.

Rani se queda pensativa y evoca un acontecimiento de tiempo atrás, cuando tuvo una discusión con Vijay: él le reclamaba por bailar en una fiesta.

RANI
Las otras chicas también estaban bailando.

VIJAY
Yo no me voy a casar con las otras chicas.

En este diálogo se expone una de las normas que deben seguir las mujeres indias, desde la perspectiva de Vijay, cuando están comprometidas. Quizá no deben bailar porque si lo hicieran seguirían los pasos de una vampiresa. Entonces, si una mujer está comprometida, ¿tiene que actuar pasivamente? Existen normas para las mujeres en la sociedad india, normas que han sido retratadas en muchas historias tradicionales de Bollywood. El romance de Rani y Vijay sigue esa línea.

Termina el flashback; Rani se llena de adrenalina y continúa bailando con mucha fuerza. En esta escena, se relata la primera liberación del personaje femenino y vemos varias figuras de empoderamiento en su accionar: ella hace lo que quiere (decide bailar), va más allá de lo que piensa o dice su sistema establecido (rebeldía contra el patriarcado) y se siente libre, dejando atrás los estereotipos de la mujer india tradicional, inmóvil y sumisa. Expone agencia y autonomía porque tiene control sobre su acción y confianza en sí misma.

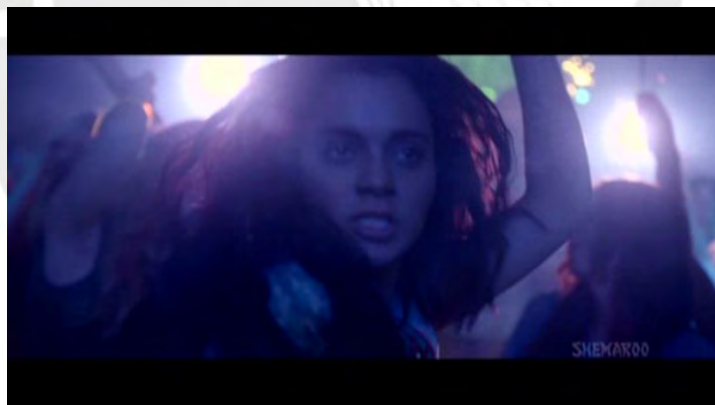
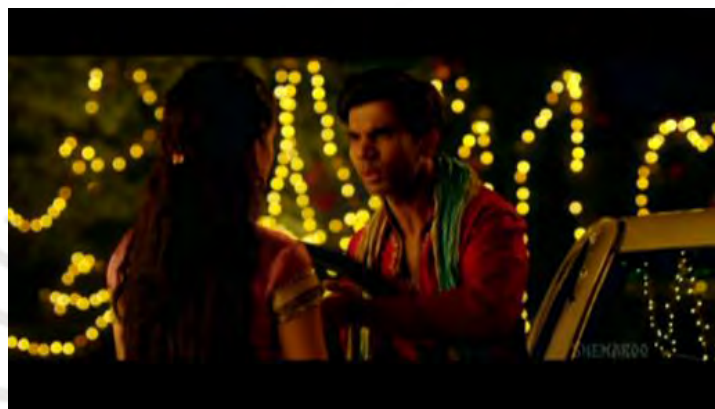
Por otra parte, muchas de las canciones y los bailes en Bollywood juegan un papel importante en las películas; en su mayoría, ocurren para que el personaje femenino declare su amor al personaje masculino. Sin embargo, el baile aquí no se cumple con ese esquema establecido: el baile de Rani es utilizado como mecanismo de liberación. Rani está dejando de ser la heroína reprimida del flashback; mientras tanto, está ausente la presencia activa del personaje masculino en la escena, porque solamente es un recuerdo.

Análisis visual: Rani

En cuestiones de dirección de arte. Rani se encuentra en una discoteca parisina llena de colores encendidos. Lleva una blusa tradicional, una chompa beige y *jeans*; además, tiene el cabello trenzado. Estos elementos hacen que el personaje femenino exprese tradicionalidad. Sin embargo, al poco tiempo se quita la chompa; después del flashback, sus trenzas están sueltas y su cabello se desordena mientras baila enérgicamente. El personaje se libera, existe un cambio en su personalidad.



En cuestiones de dirección de fotografía. Resalta la iluminación del flashback y de las escenas del presente, que se podría exponer también como una oposición entre India y Occidente (París). Cuando el personaje está con su novio, la atmósfera es cálida y mantiene una tonalidad naranja que la hace sentir hermética; por el contrario, en la discoteca, las luces se combinan y se expone una temperatura fría, de manera que el color azul marca esta escena. Este contraste podría interpretarse como que se asigna calidez para el recato y dependencia; y frialdad para la libertad e independencia.



Existe diferenciación también respecto a los planos: en la discoteca se dejan de lado los planos unitarios o medios planos, de uno o dos personajes; ahora dentro del encuadre se tienen a más personas, y los planos son grandes y conjuntos. Se deja lo privado para pasar a un espacio público y existe mayor libertad de acción. Por otra parte, la cámara avanza de manera progresiva y de acuerdo a la carga dramática que otorgan la

canción y las emociones de Rani. Por ejemplo, existe un momento de tensión cuando ella empieza a recordar, pero cuando vuelve al presente aparece su liberación.

8.2.3. Rani quiere trabajar

Análisis narrativo: Rani y Oleksander

Rani se encuentra conversando con Oleksander con la luz apagada en el cuarto que comparten en Ámsterdam.

RANI
Yo quiero hacer algo también.

OLEKSANDER
Y, ¿quién te detiene?

El personaje femenino quiere hacer algo, aunque implícitamente expone que no puede. La pregunta de Oleksander es natural, pero tal vez para Rani no es tan fácil, o no lo era. Rani vuelve otra vez a un flashback que la ubica en la India junto a su exnovio.

En un mercado, Vijay y Rani están almorzando.

RANI
Vijay, el tío Chaddha le estaba diciendo a papá que yo debería trabajar en su compañía.

Rani parece tener entre 20 y 25 años de edad; sin embargo, todavía no tiene la independencia para decidir. Se recuerda que algunas familias de la sociedad india todavía se caracterizan por el patriarcado. A partir de los diálogos, se infiere que es el padre quien toma las decisiones de su hija. Pero, ¿por qué Rani no acepta, si parece que quiere el puesto?

RANI

Yo tengo un ochenta por ciento en la norma duodécima. Él antes me pidió que yo manejara las cuentas de su compañía.

Quizá Rani no cree en sus conocimientos, y no solo espera que su papá acepte, sino que también su novio le otorgue la aprobación.

RANI

¿Debo?

“¿Debo?” Con esta frase el personaje femenino reafirma la autoridad del personaje masculino y acepta una subordinación ante él. Está inscrito en su cultura, en sus tradiciones. Además de obedecer a su padre, tiene que obedecer ahora a su esposo. La narración de los diálogos lleva a recordar lo escrito en el Manu Smriti: “[s]iendo niña, la mujer debe aprender de su padre; siendo joven, de su marido; viuda, de sus hijos: una mujer nunca debe querer ser independiente” (Gómez-Limón, 2011, p. 298). Estos comentarios discriminatorios hacia la mujer son compartidos en su sociedad; por lo tanto, Vijay los reconoce.

VIJAY

¿Qué te dijo tu padre?

La autoridad patriarcal también es natural en el exnovio, quien no toma en cuenta si ella quiere trabajar y relega la decisión al padre.

RANI

Él dijo que hiciera lo que Vijay diga.

La respuesta de Rani, nuevamente, expone características del patriarcado y el machismo presente en su imaginario. Ella no se opone ni se da cuenta de que su vida está siendo decidida por otros. No les otorga importancia a sus ideales porque, al parecer, ha crecido con esas leyes de subordinación.

VIJAY
 ¿Por qué deberías trabajar?, ¿cuál es
 el punto?

Rani solo mira su plato; podría por lo menos exponer sus deseos, pero no lo hace.

VIJAY (CONT'D)
 ¿Te voy a matar de hambre? ¡Yo tengo
 trabajo!, ¿no tienes fe en mí?

RANI
 No es eso.

Vijay tiene una concepción de que el trabajo solo sigue un mecanismo económico y de dependencia, no observa más allá; quizá Rani quiere hacer algo más que quedarse en su casa y cuidar de su futuro esposo. El trabajo también otorga independencia, pero Vijay no lo entiende. Sin embargo, sí comprendió sus propios deseos de superación cuando decidió terminar el matrimonio porque arruinaba sus planes en Londres.

VIJAY
 ¿Entonces, qué?

Rani solo se ríe, no dice si realmente quiere el trabajo; ¿entonces, por qué lo mencionó? Ella quiere trabajar pero no lo dice, no se atreve. ¿Por qué? En las películas clásicas de Bollywood, el personaje femenino deja que el héroe lleve la acción de la historia. Aquí ella hace lo mismo, y Vijay finaliza y “soluciona” el problema que aturde a la protagonista.

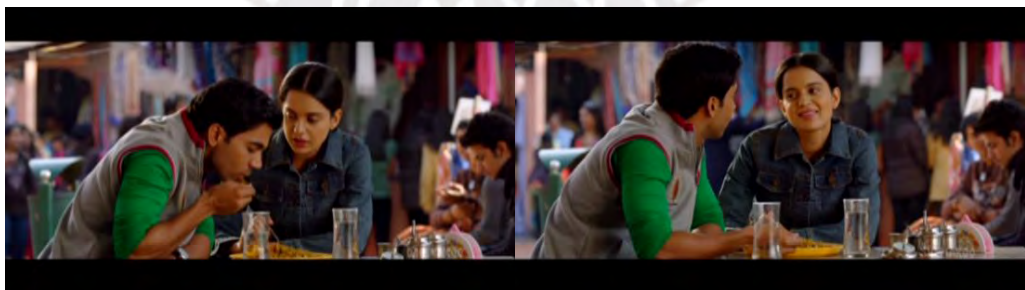
VIJAY
 Recházalo.

Siguen comiendo. El flashback termina.

Como se ha ido explicando, los diálogos y las acciones en esta secuencia narran una historia que se guía de los patrones netamente tradicionales, exponiéndose el perfil del personaje femenino como el de alguien sumiso, sin agencia y autonomía sobre su vida, dependiente y tradicional al patriarcado. Rad (2016, p. 1327) comentaba que las limitaciones de autonomía económica en las mujeres podían afectar al momento de tomar sus decisiones y por ende su empoderamiento. Aquí Vijay limita al personaje femenino (en su accionar y en la confianza en sí misma que ella puede tener) porque simplemente es mujer, su futura esposa y tiene que quedarse en su casa. En el flashback, identificamos a Rani como una típica heroína clásica, quien estaba asimilando el personaje de la “esposa” del Manu Smriti; en la actualidad de la escena, Rani está mostrando sus intereses independientes: quiere trabajar.

Análisis visual: Rani

En cuestiones de dirección de arte. Rani se encuentra en un restaurante público, parece que se ubica en un mercado. Viste una casaca de *jean*, su cabello está bien sujetado y lleva maquillaje natural; estas características la hacen ver sencilla, tranquila. Su vestuario no es típicamente tradicional pero tampoco es muy moderno. Es un personaje clásico que tiene ciertos roces con la occidentalización.



En cuestiones de dirección de fotografía. El flashback propone una atmósfera identificable con la de un mercado. Se trabaja con una iluminación cálida. La exposición es la correcta. La composición del encuadre es clásica; se quiere describir la acción de los

dos personajes con un fondo desenfocado. Los planos y movimientos son clásicos: planos medios de conversación y movimientos que siguen la acción.

La iluminación es distinta cuando Rani conversa con Oleksander. Se trabaja con la clave baja, no solo porque es de noche, sino porque se quiere remarcar nuevamente una diferenciación: la del entorno occidental, donde Rani se cuestiona psicológicamente su inactividad por obedecer a su novio, frente a la India, que es más lumínica pero común y hermética.

8.2.4. Rani conduce un auto en Ámsterdam

Análisis narrativo: Rani

En las afueras de un *nightclub*, Rani se despide de Roxette y de las demás prostitutas; parece que ha hecho una buena relación. Se destaca esta escena porque en las películas tradicionales raramente se observa que la protagonista tenga alguna simpatía por una vampiresa; incluso, las heroínas clásicas no pueden frecuentar los lugares que estas concurren.

Los amigos de Rani están muy borrachos y están quedándose dormidos. Rani trata de despertar a Oleksander para que conduzca el auto.

POLICÍA
Vamos, entre al coche y conduzca.

RANI
Él está dormido.

POLICÍA
Entre al coche y conduzca hasta su casa.

RANI
(asustada) ¿Yo tendré que conducir?

Rani no puede creer que tenga el privilegio de conducir un carro; su asombro se explica porque en su mundo anterior, en la India, esta acción era propia de hombres.

POLICÍA

Entra en el coche y conduce hasta la casa.

Ella se alegra y, muy entusiasmada, se acomoda para conducir. Después, la película presenta otra vez un flashback: en la India, Vijay está enseñándole a manejar el auto a Rani, y lo hace de una manera tosca.

VIJAY

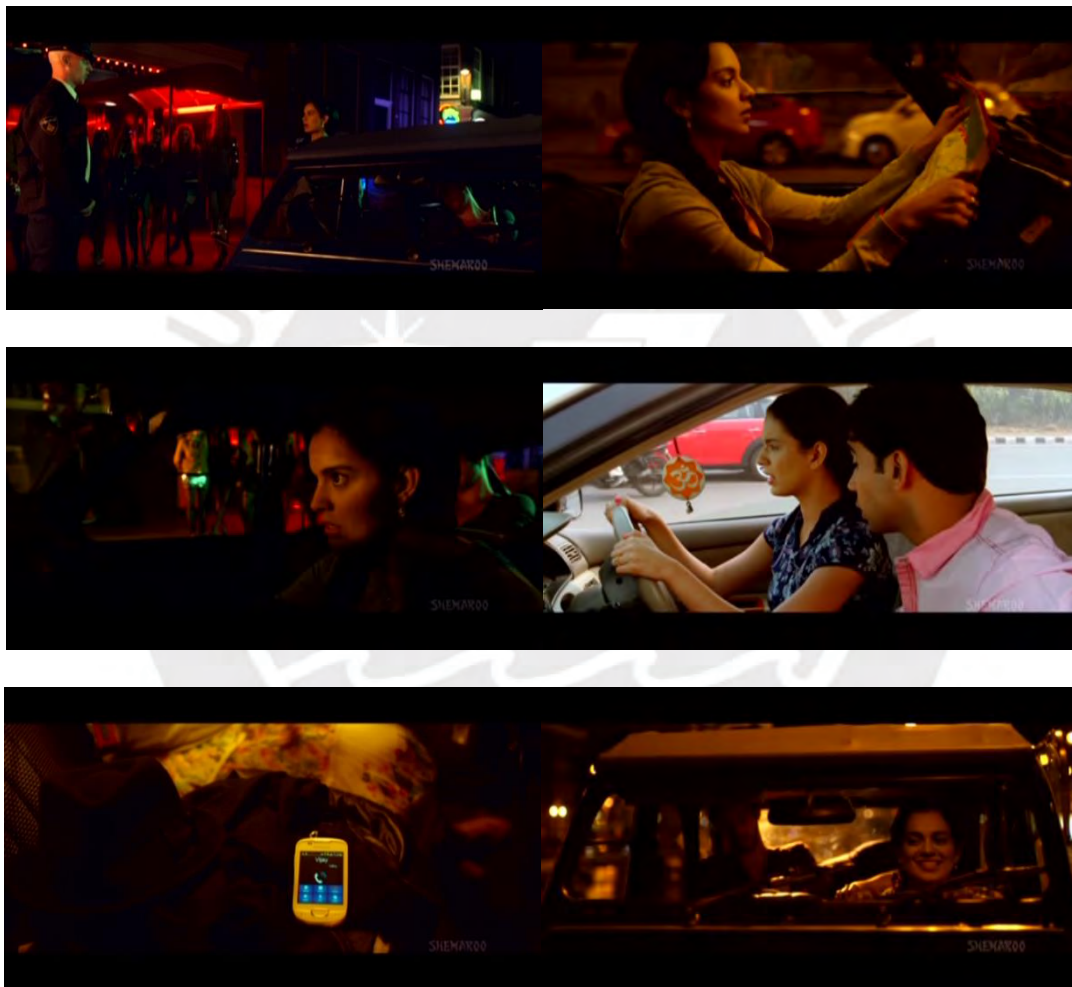
Tú estás destinada a pasar tu vida en el autobús, mujer. Sal de ahí y déjame conducir.

Esta escena manifiesta, nuevamente, la autoridad del personaje masculino sobre el femenino; asimismo, se remarca que para algunos personajes hay acciones que son exclusivas para el género masculino. Es evidente el sexismo por parte de Vijay en la idea de que las mujeres no podrían conducir un auto.

En la escena situada en la actualidad, Vijay está llamando al celular de Rani, pero ella no se da cuenta porque está concentrada manejando. El director nuevamente deja de lado al personaje masculino, mientras que el personaje femenino domina la escena y decide la dirección de su propia historia.

A la mañana siguiente, Rani despierta a sus amigos y les facilita lo que necesitan para que se alisten y vayan a la iglesia porque ella lo ha decidido, y nuevamente conduce el auto. La acción de “conducir”, metafóricamente, expresaría que ahora es ella quien dirige su vida, tiene agencia, autonomía, poder de decisión, confía en sí misma y deja de lado ideas patriarcales que le imposibilitan su empoderamiento.

Cada vez los flashbacks en la historia funcionan para romper con las acciones y características de la heroína clásica en Rani y para que así descubra sus propios deseos e intereses. Si aparece el personaje masculino, autoritario, es para dejarlo en el olvido, y ella destaca con sus objetivos verdaderos. Las personas que conoce y los sucesos que ocurren en Occidente aportan al desenvolvimiento del personaje femenino. Rani se muestra cada vez más empoderada.



Análisis visual: Rani

En cuestiones de dirección de arte. Rani está afuera de un *nightclub*, un espacio propio de las vampiresas y prohibido para las heroínas, de acuerdo a la tipología clásica de los personajes femeninos. Viste de modo tradicional: una blusa sencilla y una chompa

de color tierra; además, lleva una trenza y no tiene maquillaje recargado. Su atuendo expone simplicidad y pureza, pero no obedece a la definición de la heroína clásica por sus acciones.

En cuestiones de dirección de fotografía. Nuevamente, se observa la oposición de escenarios e iluminación a través de las escenas ambientadas en Holanda y en India. En el *nightclub* se mezclan la coloración azul y la roja, lo que contrasta con el color cálido y realista de las escenas del flashback. Se interpreta que los colores fuertes presentan acciones que mantienen un contacto con Occidente y con las que surge un cambio en la forma de pensar del personaje femenino. Nuevamente, la evolución de Rani es apoyada con la innovación de la fotografía, mientras que la calidez de la imagen, además de reflejar los recuerdos del país de origen, expresa lo monótono y tradicional.

Los movimientos de cámara y los planos siguen las acciones del personaje femenino, quien domina la escena, activa y cuenta su historia. El personaje masculino solo es descrito. La cinematografía describe al personaje femenino.

8.2.5. Rani regresa a la India y va a visitar a su exnovio

Análisis narrativo: Rani, su exsuegra y su exnovio

Rani llega a la casa de su exnovio; es recibida alegremente por su exsuegra mientras lo espera.

EXSUEGRA

¿Sabes?, cuando desapareciste,
estuvimos tan preocupados. Tú ni
siquiera nos lo dijiste.

RANI

¿Y tú ni siquiera llamaste una vez?

Aquí tenemos otro indicador de la evolución en el personaje femenino: Rani contesta a la que iba ser su suegra, no se queda callada. En las películas clásicas, la madre y la (ex) suegra son símbolos de veneración y tienen poder sobre la heroína, después del hijo o igual que él.

EXSUEGRA

No importa. Estas cosas pasan entre marido y mujer. Ahora que has venido a esta casa, mis vacaciones comienzan. Cuando ellos se vayan a la oficina, nos desmadraremos. Una taza de té sin prisas, luego un poco de chisme y algunas revistas. Luego iremos al salón de belleza o iremos a ver una película.

“Mis vacaciones comienzan”: ¿es acaso la nuera la nueva empleada de la casa? Siguiendo las definiciones clásicas, sí. La mujer india sale de la casa de sus padres para ir a la casa de su esposo y para depender de esta nueva familia; por lo tanto, tiene que hacer lo que su esposo y su familia digan. “Una taza de té”, “un poco de chisme”, ¿este es el sueño de una mujer? ¿Allí es donde termina su vida? Los preceptos tradicionales de las mujeres indias, que se siguen en la narrativa clásica de Bollywood, implican casarse, formar una familia, vivir en la casa del esposo por siempre y ser una esposa buena, obediente y leal. Pero Rani ya no es la heroína clásica que salió de la India hace un tiempo; las conversaciones simples y convencionales le aburren.

Vijay baja feliz y abraza a Rani. Ella corresponde y le entrega el anillo con gesto de agradecimiento.

VIJAY

Rani, por favor no hagas esto, Rani. Te quiero, Rani.

Rani se prepara para irse, da unos pasos y vuelve para abrazarlo y agradecerle.

RANI
Gracias.

Rani se va feliz. Vijay está sorprendido.

Esta es la última escena de la película. En este momento, Rani se muestra decidida de sus acciones. El abrazo y el agradecimiento hacia Vijay exponen un desarrollo y madurez en el personaje. Rani agradece porque sin la cancelación de la boda no se hubiera dado cuenta de que estaba viviendo en un mundo de opresión, donde está presente el carácter patriarcal, machista y sexista. El personaje ha encontrado su propia voz, ha despertado los ideales de su vida. Rani ha alcanzado su empoderamiento. La historia narra un personaje femenino que rechaza la idea del matrimonio como fin último, acción que se aleja de las típicas historias de romance en Bollywood. Aquí no hay matrimonio ni rituales tradicionales.





Análisis visual: Rani

En cuestiones de dirección de arte. Rani ha regresado a la India; ella trae puesto un vestido indio moderno, tiene el cabello suelto y lacio y maquillaje sutil. Su vestuario tiene toques tradicionales pero también es moderno y fresco. Esta innovación en su vestuario implica que, si bien su esencia se mantiene, el personaje ha experimentado un gran cambio: Rani ya no es la misma de antes, es un ser libre.

En cuestiones de dirección de fotografía. La iluminación está bien expuesta, y crea una atmósfera alegre y fresca que indica el ánimo de Rani. Si bien se continúa con la calidez, no se siente hermetismo en la escena, además que combina con la luz natural del exterior.

La cámara, los planos y ángulos apoyan a describir las acciones del personaje femenino. Hacia el final, Rani ocupa todo el encuadre; se utiliza un primer plano para exponer su alegría y sensación de libertad, y el movimiento interno trata de seguir su emoción. El personaje masculino está detrás de ella y después desaparece. Rani cierra la escena porque es su historia, es su acción, es su película.

8.3. Análisis de contenido: *Pink* (2016)

8.3.1. Minal responde a los atacantes

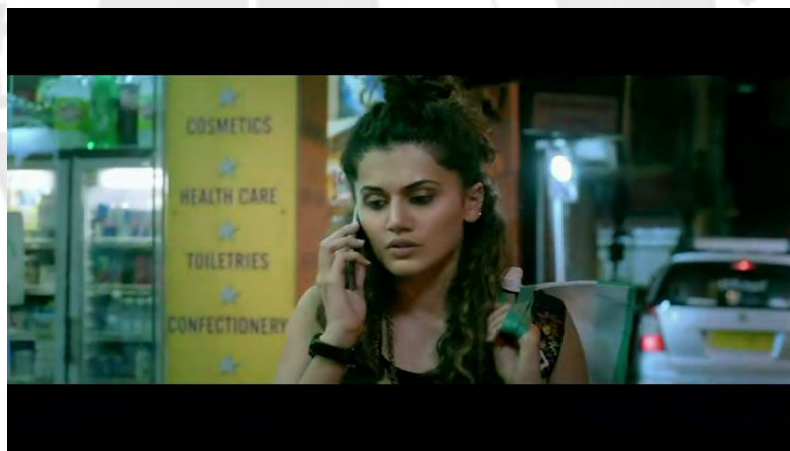
Análisis narrativo: Minal y Ankit

Minal sale de una tienda de cosméticos y recibe una llamada. Al principio no reconoce de quién se trata; luego se da cuenta de que es uno de los acosadores, que empieza a amenazarla.

MINAL
¿Qué quieres decir? ¿Quién es?

ANKIT
El asunto es que le hiciste daño a mi amigo. Él va a perder un ojo y tú vas a pagar por ello.

MINAL
Lo siento. Pero el asunto es... la situación fue por...



ANKIT

Cierra la boca. Tú fuiste la que empezó todo. Nadie te obligó, tú misma llegaste allí muy atractiva.

MINAL

Sí... pero... yo... me enojé mucho.

ANKIT

¿En serio?, pero ahora él está enojado, yo estoy enojado. Todos nos vamos a divertir contigo. Prepárate para ser humillada.

Para Ankit, Minal tiene la culpa de que su amigo, Rajveer, casi pierda un ojo, y una de sus justificaciones es la forma en la que ella se vistió, como si vestirse de alguna forma u otra fuese un pecado y permitiera una reacción negativa. Minal trata de aclarar la situación, pero sigue siendo amenazada. El personaje masculino la considera un objeto que puede violentar sin preocupaciones ni remordimientos.

MINAL

Deja de amenazarme por teléfono, hazlo en persona y entonces hablaremos.

ANKIT

El problema es que si yo aparezco vas a rogarme que me vaya.

MINAL

Eres un cobarde. Deja de hablar, ven y muéstrame lo que puedes hacer.

Sin embargo, Minal no se queda callada y le responde con fuerza a Ankit. Se observa que es una mujer con carácter y no tiene miedo aunque haya sido amenazada. En las sociedades tradicionales, las mujeres se mantienen calladas por temor. En las películas anteriores de Bollywood, los personajes femeninos esperan a que alguien venga a defenderlas.



Minal cuelga el teléfono. En el auto, Ankit se siente retado y vuelve a demostrar violencia contra el personaje femenino.

ANKIT
 ¡Muy bien! Ella misma lo pidió.
 Entonces le haremos la entrega. Será
 muy divertido.

Después de esta conversación, Minal mira a varios lados de la calle y se va corriendo, asustada.

El objetivo de la escena es exponer el inicio de las amenazas de los personajes masculinos. Téngase en cuenta que Ankit no estuvo presente el día de los hechos; sin embargo, se involucra en el asunto. Minal, al inicio, quiere pedir disculpas pero, al verse amenazada, se defiende de su acosador. Los diálogos predominan y ayudan a representar a un personaje femenino que confía en sí mismo, con autonomía, agencia y poder de decisión en sus acciones. Minal se enfrenta a su atacador y a la situación que está viviendo.

El personaje masculino es el villano y acosador. Manifiesta un carácter amenazador, sexista y discriminador contra el género femenino. La relación entre ambos personajes podría resultar de carácter vertical, pero ambos llevan un mismo peso dentro de la historia; los dos participan y se defienden del mismo modo.

La escena presenta las acciones de una chica independiente que ha ido a comprar algunas cosas de cosmética. Parece que sigue una vida normal, a pesar de que ella y sus amigas están siendo acosadas por los chicos que conocieron en el concierto de rock. La *performance* podría identificarse como naturalista-realista porque se narran aspectos cotidianos de la sociedad. El personaje femenino parece pertenecer a la clase media. Minal, por ser la protagonista de la historia, sería la heroína; sin embargo, cabe considerar que se la juzga por tener comportamientos de vampiresa. De acuerdo a sus diálogos y acciones, se observa que es una chica no tradicional con valores, madura y valiente, que afronta sus conflictos. Este nuevo personaje femenino desafía al personaje masculino (y a los demás) para defenderse.

Análisis visual: Minal

En cuestiones de dirección de arte. De acuerdo al vestuario y caracterización, se presenta a Minal como una chica moderna y occidental; incluso, si se siguen los estereotipos, se diría que le gusta el rock. La gama de colores es oscura e incluye al color negro. No tiene maquillaje recargado. Su look es casual y lleva un moño, que denota modernidad y que combina con su medalla y su cartera. La escena se sitúa en un ambiente exterior, la calle, y de noche.

En cuestiones de dirección de fotografía. Al ser una película de género *thriller*, evoca una atmósfera de suspenso, terror y frialdad. La imagen juega con la clave baja y se presenta una luz fría. La coloración va hacia el verde oscuro, que refuerza la oscuridad de la noche.

El punto de vista de la escena es tomado por Minal, quien guía la acción y los acontecimientos. Se utiliza el plano medio, y luego la toma se va cerrando, llegando a un plano busto para enfocar la conversación entre Minal y Ankit, además que se exponen sus

reacciones y sensaciones con ángulos normales. Hay un leve desenfoque a los otros personajes (como es el caso de Rajveer, que está presente en el auto) y a los objetos del espacio (como es el caso de los objetos que rodean a Minal). Hay poca profundidad de campo.

Las formas que dibujan los personajes podrían ser triángulos porque se prioriza al personaje que narra su acción. Las líneas parecen ser horizontales e indican un mismo nivel entre los dos personajes. La masa se comparte bien entre el personaje y su atrezzo o ambiente, pero predomina el personaje.

El movimiento interno de la escena manifiesta la energía de suspenso que transmiten los personajes. Este efecto se intensifica por la elección que se ha hecho de emplear lo que parece ser una cámara en mano, que impide que la toma sea fluida. Por otra parte, el movimiento externo responde a las características de *thriller* o suspenso, a través de los cortes de la escena, que nos hacen ir de un espacio al otro siguiendo la conversación telefónica, pendientes de lo que dice un personaje y lo que responde al otro.

8.3.2. Minal trata de denunciar a sus acosadores

Análisis narrativo: Minal y el policía

Minal y una amiga, quien no estuvo presente el día de los acontecimientos, llegan a la estación de policía para denunciar a los acosadores. El policía menciona que deberían realizar la denuncia donde ocurrió el incidente. Minal le responde que las llamadas amenazantes se han hecho desde el lugar donde se encuentra ahora. El policía les advierte que una vez que asienten la denuncia su vida será un caos, y quizá Rajveer también denuncie a Minal. Su amiga le cuestiona al policía por qué solo les advierte a ellas; el policía satíricamente dice que también lo hará con los chicos, pero señala como culpable a Minal por haberlo golpeado, añadiendo que ellas esa noche bebieron mucho.

MINAL

Pero las amenazas por teléfono...

POLICÍA

No se preocupen por las amenazas, no significan nada. Gracias a Dios... Estoy muy feliz de que no les pasó nada esa noche. Que están absolutamente bien. Si les hubiera pasado algo... ¿Saben qué? Estaría muy molesto con ustedes. Una chica tan decente como usted... No debe salir con esta clase de chicos. ¿Y qué hizo ella? Entró en la habitación, se divirtieron... contaron chistes... bebieron alcohol... Usted lo quiso. Y ahora la brigada feminista viene donde nosotros... Marchando con velas y todo eso. Y reclamando que las chicas no están seguras. Les tengo una sugerencia: duerman bien esta noche.

El policía trata a Minal de una forma patriarcal, pues la señala como culpable de lo que ha sucedido. Según él, ella lo quiso, y el policía encuentra enojoso su comportamiento: “Si les hubiera pasado algo (...) estaría muy molesto con ustedes. Una chica tan decente como usted... No debe salir con esta clase de chicos. ¿Y qué hizo ella? Entró en la habitación, se divirtieron... contaron chistes... bebieron alcohol... Usted lo quiso”. De este modo, las acciones que no “deben” hacer las mujeres decentes sirven de excusa al comportamiento de los acosadores. Siguiendo con el patrón de los personajes femeninos clásicos, las acciones “indecentes” son propias de una vampiresa, que por ello no tiene salvación o defensa de la autoridad pública. El policía no le da a Minal la oportunidad de hacer justicia y defender sus derechos, solamente la asusta y recrimina por sus comportamientos. Luego, le aconseja que su amiga la apoye porque cree que esta sabe más de esas cosas; quizá puede ser porque es un personaje que no opina mucho. El policía termina burlescamente ofreciéndoles una bebida.

POLICIA
 Siempre estamos aquí para ayudarlas.
 ¿Un poco más de té, o gaseosa?

Se podría inferir que la ayuda o defensa sí sería otorgada a una heroína en apuros, no a alguien que “ha causado el problema” y que demuestra acciones “impropias”. Se continúa definiendo a Minal por sus acciones de vampiresa clásica, un personaje que no tiene mucha importancia para el común de la sociedad y que es castigada por haber transgredido las normas morales que definen a las mujeres decentes. También vemos a un personaje con autonomía y agencia, ha ido a buscar justicia por algo que está afectando su bienestar.

Análisis visual: Minal

En cuestiones de dirección de arte. Se trabaja en un interior: una oficina de policía. Se observa desorden, un poco de suciedad; tal vez esta característica es también metafórica porque no existen justicia ni igualdad en esa institución, o por lo menos en ese lugar.

Se observa a Minal demacrada y preocupada, quizá por lo que le está sucediendo. Su vestuario, su cabello y sus accesorios siguen el estilo occidental. Es casual, no llamativo; importa más su situación que tener un aspecto resplandeciente.

En cuestiones de dirección de fotografía. La escena es realista-naturalista. Se muestra tal como es una oficina de policía. La iluminación es la necesaria para ver a los personajes. Existe un medio contraste. Todavía se continúa con la coloración verdosa, que hace sentir una atmósfera de tensión.

Se trabajan con los planos medios, *two shot* y planos conjuntos para relacionar a los personajes y en ángulos normales. La cámara sigue la situación. El ritmo interno no está tan elevado.

Se forma un triángulo, donde el policía trata de ser la cúspide por el cargo que tiene y el machismo que expresa, pero los otros personajes también responden. Se mantiene el mismo peso en la escena para Minal y el policía. La situación se narra desde la perspectiva del personaje femenino, de quien se está hablando.

8.3.3. Minal cuenta lo que realmente pasó esa noche

Análisis narrativo: Minal y Deepak Sehgal

Deepak Sehgal interroga a Minal, con la intención de llegar hasta la vida privada del personaje femenino para descubrir lo que realmente pasó esa noche.

DEEPAK SEHGAL

¿Eres virgen?

JUEZ

(interrumpe) ¿Eso es relevante?

DEEPAK SEHGAL

(al juez) Lo es, su señoría. (a Minal)
¿Está dispuesta a responder esta pregunta?

JUEZ

En ese caso, podemos hacer esta sesión a puerta cerrada, será más cómodo.

MINAL

(al juez) No, señoría. Yo no he hecho nada malo. Estoy dispuesta a responder en audiencia pública.

JUEZ

Proceda.

Se infiere que el diálogo del juez expone la situación conservadora en la que vive la sociedad india. Un tema como la virginidad todavía podría ser un tópico privado.

DEEPAK SEHGAL

¿Es usted virgen, Sra. Arora?

Minal mueve su cabeza temerosamente.

DEEPAK SEHGAL
Conteste claramente con un sí o no. No sacuda la cabeza.

MINAL
No.

DEEPAK SEHGAL
No. ¿A qué edad perdió su virginidad?

JUEZ
(interrumpe) ¿Qué tiene eso de relevante, Sr. Deepak?

DEEPAK SEHGAL
La reputación de la víctima ha sido puesta repetidamente en tela de juicio. Solo estoy haciendo más fácil el trabajo para todos. A menos que el fiscal tenga alguna objeción.

ABOGADO DE RAJVEER
No.

DEEPAK SEHGAL
¿A qué edad perdió su virginidad?

MINAL
Tenía 19.

DEEPAK SEHGAL
Lo siento, no le oí.

MINAL
A los 19.

DEEPAK SEHGAL
A los 19. Usted perdió su virginidad a los 19, Sra. Arora. A los 19 años, su señoría, ella era una adulta. ¿Quién era el chico?

MINAL
Mi... Mi novio.

DEEPAK SEHGAL
¿Tiene nombre?

MINAL
Aneesh.

DEEPAK SEHGAL
¿Aneesh! ¿Pagó él por eso?

MINAL
¿Qué clase de pregunta es esa?

DEEPAK SEHGAL
Solo tienes que responder mi pregunta.
¿Pagó por eso?

MINAL
¿Por qué iba a pagar?

DEEPAK SEHGAL
Solo responde a mi pregunta.

JUEZ
(interrumpe) ¿Qué es lo que desea
establecer?

DEEPAK SEHGAL
Te hice una pregunta. Usted me prometió
que la respondería.

MINAL
No. Nos gustamos el uno al otro. Nos
sentimos atraídos el uno al otro. Así
que no hay motivo para que él me
pagara.

DEEPAK SEHGAL
Así que no te pagó, y si no te pagó...
¿te forzó?

MINAL
No. Él no me forzó, él no me pagó. Nos
gustamos el uno al otro y lo hicimos
porque queríamos.

DEEPAK SEHGAL
Correcto. Después de eso, sus conocidos
más cercanos... incluyendo también a
Vishwa, declararon ante la policía
que... usted había tenido otras
relaciones. ¿Ha tenido relaciones
sexuales con todos ellos?

MINAL
Con algunos de ellos...

Sehgal pregunta a Minal libremente y sin prejuicio. Son interrogantes que raramente se observan en las películas indias. Minal parece sentirse asombrada por las preguntas, pero las responde.

DEEPAK SEHGAL

Sí lo hizo. Sí lo hizo. Acabas de admitirlo. Por eso quería preguntarle, Sra. Minal... ¿Qué fue lo que pasó esa noche con Rajveer? Me refiero a que no importaba si se acostaba con un chico más.

MINAL

¿Qué es lo que quiere decir?

DEEPAK SEHGAL

A que la noche del 1° de marzo, esto es lo que Rajveer Singh y sus amigos habrían supuesto de usted. Que usted es bastante promiscua y no le importaría si se acostaba con uno más. Entiendo que no son bastante maduros como para entender que cada vez que pasaba antes era con su consentimiento. Sin dinero, sin extorsión. Pero la acusación ha demostrado que usted es una mujer de dudosa reputación. Y como usted era una mujer de dudosa reputación ante los ojos de los acusados Rajveer Singh y sus amigos, ese día, en ese momento, ¿qué hizo usted para dejarles en claro que en ese momento no estaba interesada en sexo? ¿Qué le dijo?

MINAL

Yo me negué.

DEEPAK SEHGAL

¿Qué has dicho? ¿Qué dijo exactamente?

MINAL

Lo empujé y le dije que me dejara, que no hiciera eso.

DEEPAK SEHGAL

Te negaste. ¿En qué palabras? ¿Qué le dijo? ¿Qué le dijo, Sra. Minal Arora? ¿Qué le dijo a él?

MINAL

Le dije que no. Que no hiciera eso. Le dije que no.

DEEPAK SEHGAL

Quiere decirlo más fuerte para que la corte lo escuche, Sra. Minal Arora. ¿Qué fue lo que le dijo?

MINAL

Yo le dije que no. Dije que no.

A partir de los diálogos se puede ir descubriendo lo que realmente pasó esa noche. Además, la declaración de Minal refuta las aseveraciones de los acosadores y el abogado que los defiende.

Deepak concluye lo siguiente.

DEEPAK SEHGAL

Usted le dijo que no. Usted le dijo "no". (al juez) Ella dijo "No", su señoría. Incluso después de que Rajveer Singh la tocó de una manera desagradable. Ella se sintió humillada. Estaba un poco tomada. Lo que me lleva a la regla 4, su señoría. Una chica nunca debe tomar una copa con un chico porque si lo hace el chico pensaría que... si la chica puede tomar una copa con él, tampoco le importaría acostarse con él. Para las chicas, el consumo de alcohol significa estar disponibles. Es solo para las chicas, no es para los chicos. Eso no aplica para los chicos. Para los chicos es solo un peligro para la salud. Los términos y condiciones son diferentes, su señoría. Los pantalones vaqueros, las camisetas vaqueras, las faldas vaqueras, etcétera. Las chicas no deberían estar usando eso. Eso no las daña a ellas, pero... las chicas representan una amenaza profunda para los chicos. Los pobres chicos se provocan vestidos al verlas así. Y no es por culpa de ellos, que los chicos terminen cometiendo errores. Hasta ahora... hemos estado

haciendo esfuerzos en la dirección equivocada. Debemos salvar a nuestros chicos, no a nuestras chicas. Porque si salvamos a nuestros chicos, nuestras chicas estarán a salvo. Las chicas en la ciudad no deben vivir separadas. No deben vivir solas. Los chicos lo saben pero no las chicas. Las chicas independientes confunden a los chicos. Las chicas nunca deben sonreír durante una conversación, incluso si les están dando buenas noticias. Deberían hacerlo con una cara seria. No hay móviles solo para las chicas, no las educan, las casas temprano, etcétera, etcétera, etcétera. Pero... me estoy desviando del tema, su señoría. Mi cliente se había tomado un par de copas y eso pudo ser la causa de su grave acción. Eso es todo lo que sucedió. ¡Tocar inapropiadamente muchas veces a una chica! ¿Qué puede hacer una chica en una situación así? ¿Qué se espera que se haga? Es lo que se llama actuar en defensa propia. Y no lesiones personales o intento de asesinato, su señoría. ¡No es eso en absoluto!

Con las declaraciones de Minal, Sehgal puede concluir en cuál es la situación a la que son expuestas las mujeres en su sociedad: se ubican por debajo de los hombres en cuestión de libertad, porque al sonreír, beber o hacer otras cosas estarían causando su propia perdición, ya que los hombres no se controlarían, y no obtendrán culpa sino serán las víctimas. Se observa aquí, entonces, cuáles son los roles que debe cumplir la mujer en la India para tener una sociedad ordenada, donde se trata de encubrir la discriminación al género femenino.

El objetivo de la escena es mostrar un poco más de la vida anterior de la protagonista y narrar los hechos que sucedieron esa noche. A través de sus diálogos y acciones, se observa un personaje maduro, firme, independiente y verdadero que responde aun sabiendo los prejuicios que tiene su sociedad. Se considera que no seguir los

parámetros tradicionales implica que una persona sea mala. La carga dramática del personaje, que se apoya en los diálogos y su *performance*, crea en el espectador una sensación de frustración ante los hechos que se van revelando, y ganas de respaldarla y de que se haga justicia.

Minal y Deepak llevan toda la carga dramática de la escena. Es importante señalar que tienen una relación horizontal de abogado y cliente. Aunque es Deepak Sehgal quien defiende su situación, ella aclara lo que sucedió, se defiende, busca solucionar el problema con sus argumentos y no se queda callada.

Minal se muestra asustada porque está siendo acusada de intento de asesinato, pero eso no la deja amilanarse y defiende su inocencia. Expone los hechos reales como ocurrieron y aclara que se le inculpa injustificadamente. Con sus declaraciones de haber tenido varias relaciones con hombres sin casarse, se podría identificar, nuevamente, al personaje como una vampiresa.



Análisis visual: Minal

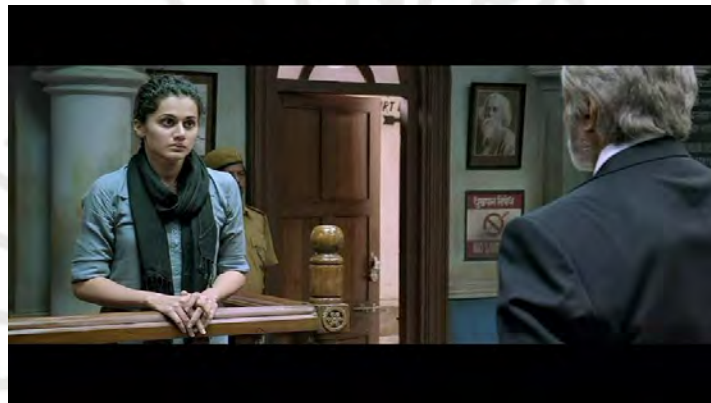
En cuestiones de dirección de arte. Se presenta un interior: la sala de corte con un espacio iluminado. Minal no viste ropas tradicionales; utiliza colores pasteles, entre azul y verde. El estilo de blusa todavía lleva aspectos indios. Su peinado es simple. No se muestra muy arreglada. En general, se observa a una chica india convencional que está muy preocupada.

En cuestiones de dirección de fotografía. Se continúa con el género del *thriller*. El personaje femenino se encuentra en la sala de la corte. La luz ha variado bastante respecto a las anteriores escenas; sin embargo, todavía se sigue sintiendo esa atmósfera de frialdad y suspenso. La clave es media; todo está iluminado. Se trabaja con una luz fría, se podría decir que con fluorescentes que pintan la escena de color verde. Es un ambiente tétrico a pesar de tener a varias personas presentes. La escena quiere representar más naturalismo que realismo.



Se considera que el punto de vista de la escena es el de Deepak Sehgal porque es quien realiza las preguntas y las conclusiones, pero se basa a partir de lo que relata Minal. Se continúan utilizando los planos medios y los planos busto para ver las respuestas y reacciones, así como los planos contraplanos; también existen leves contrapicados.

Las formas son triangulares: se priorizan a Minal y Sehgal en primer plano, dejando a los demás desenfocados, aunque también participan de las escenas para mostrar sus reacciones. Las líneas se manejan de manera horizontal, indicando el mismo peso entre los dos personajes, que son fichas clave en la situación.



Se continúa con el mismo estilo de uso de la cámara, es decir, cámara en mano. Se hace un acercamiento a las emociones de Minal a través del *travelling in*. El movimiento de cámara no actúa de forma sutil; está allí para dramatizar la energía que siente Minal, al declarar que no es virgen, por ejemplo. Se siente el movimiento interno de la escena por el dramatismo del personaje. El movimiento externo sucede con las

preguntas del abogado, es un *ping-pong* de preguntas y respuestas que pone al espectador, así como a las personas de la sala, en suspenso.

8.3.4. Rajveer: la clasificación de las mujeres

Análisis narrativo: Rajveer y Deepak Sehgal

Deepak Sehgal interroga a Rajveer. Se comenta que él se va a casar con la hija de un miembro del Gobierno. Asimismo, Rajveer expresa que las chicas acusadas no son de buena reputación, a diferencia de las mujeres de su familia.

DEEPAK SEHGAL

Cuando vio que Minal se estaba preparando una bebida... ¿No pensó que ella podría ser una de esas y que debería alejarse?

RAJVEER

No lo pensé.

DEEPAK SEHGAL

¿Las mujeres en su familia toman alcohol?

RAJVEER

Solo los hombres.

DEEPAK SEHGAL

Su madre o su hermana, ¿no toman alcohol?

RAJVEER

Las mujeres de buena familia no lo hacen.

DEEPAK SEHGAL

¿Van a fiestas?

RAJVEER

Van a reuniones familiares. A fiestas no.

Con estas preguntas, Rajveer se pone un poco tenso y molesto, y afirma que mujeres de “buena familia” no podrían realizar acciones que comúnmente hacen los hombres. Con esta afirmación, hace una diferenciación de género.

DEEPAK SEHGAL

Por lo tanto, las chicas que van a fiestas y especialmente aquellas que beben... se puede decir que son todas presas fáciles. Eso es lo que presume sobre mi cliente Minal Arora. Las mujeres de su familia no beben y eso las hace personas decentes. Pero como Minal y sus amigas beben, son personas de dudosa reputación y se pueden tomar todas las libertades con ellas. Sr. Rajveer, para anular su argumento me gustaría mostrarle una fotografía. Esta... Esta es una foto de su hermana con una bebida en una fiesta.

RAJVEER

(en voz baja) Usted está cruzando la línea. No sabe con quién se está metiendo.

ABOGADO DE RAJVEER

¿Qué tipo de preguntas son esas, su señoría? ¿Por qué está provocando a mi cliente innecesariamente?

RAJVEER

(al juez) Mi hermana no hace ese tipo de cosas. Beber y salir con extraños al azar. (a Deepak) Solo las chicas como ellas lo hacen. No alguien de una familia decente. Solo sucede con chicas como esas.

Cuando Deepak saca la fotografía, Rajveer se pone aún más molesto. Además, defiende a su hermana ante el juez como si beber fuera un pecado y estuviera en cuestión un delito.

ABOGADO DE RAJVEER

Por favor, Rajveer, silencio.

DEEPAK SEHGAL

Eso no sucede en su mundo ideal. Eso sucede porque tipos como usted piensan desde que nacen que tienen derecho a portarse mal solo porque la chica usa cierto tipo de ropa o bebe alcohol.

RAJVEER

Si alguien que usted no conoce acepta salir con usted para tomarse una copa, cualquier hombre cuerdo se da cuenta de que ella está dispuesta. ¿Por qué no salir y tener sexo con ella?

DEEPAK SEHGAL

Es muy posible que se dé cuenta que... que en vez de tener sexo, la van a violar y luego...

RAJVEER

Un momento, ¿violación? ¿Qué quiere decir con violación? Pregúntale a cualquiera de aquí delante del juez. Si en esas circunstancias cualquiera trataría de probar suerte con ellas. ¿Sabe cómo las llaman a ese tipo de chicas por aquí? Perras.

ABOGADO DE RAJVEER

¡Rajveer!

DEEPAK SEHGAL

(Al juez) Las chicas son solo chicas cuando van a beber y cenar con un chico. Y cuando salen por la noche, ellas no saben que llevan una etiqueta de disponible. Pero chicos bien vestidos, bien educados como él, utilizan los códigos de la moral de una época pasada... para decidir qué vestidos y qué bebidas pueden usar las chicas y aquellas que violan estos códigos pueden ser violadas.

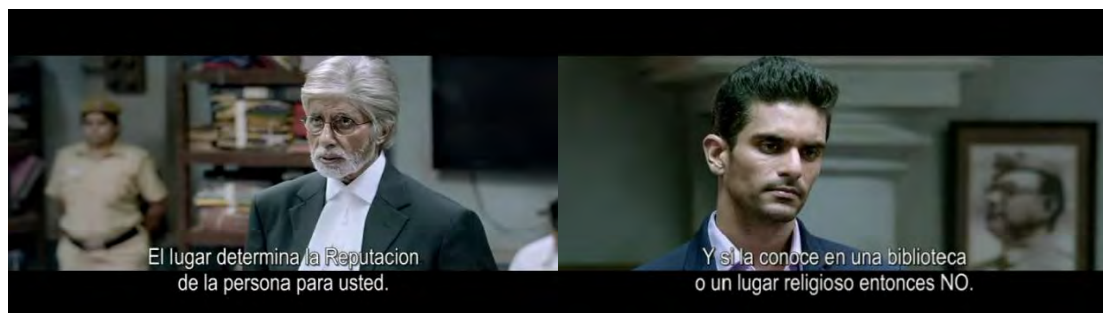
El sexismo hacia las mujeres está bien representado por Rajveer, quien cuestiona las acciones que debería realizar una mujer en bien de su imagen. Deepak concluye exponiendo que, en mentes arcaicas como la de Rajveer, se violan el respeto y la consideración hacia la mujer cuando ellas se visten de una determinada manera, toman alguna bebida o simplemente aceptan una salida.

El objetivo de la escena es mostrar la definición común de la mujer que tiene la sociedad india. Esta vez se trata de dos personajes masculinos que hablan sobre una mujer, Minal. Rajveer, a partir de sus diálogos, se muestra discriminador, agresivo, patán, cobarde y con doble moral frente al personaje femenino. No solo es irrespetuoso con las mujeres en cuestión, sino también con el abogado, pues llega en un momento a tutearlo y a amenazarlo. Su objetivo es exponer cómo son vistas las mujeres, defenderse y explicar por qué deberían ser condenadas Minal y sus amigas. Rajveer sería el villano de la historia y representaría a la sociedad india tradicional que no quiere reconocer a las mujeres como autónomas con poder de decisión y acciones libres.

Análisis visual: Rajveer

En cuestiones de dirección de arte. Se continúa en la sala de corte. Por la ropa que viste Rajveer y el estilo que presenta, se podría suponer que es de clase media alta y pertenece a una familia seria. Los colores que utiliza son oscuros pero resalta su camisa blanca, que tiene una abertura en el pecho. Su peinado es natural y simple. Aparenta ser una persona seria con toques de modernidad.

En cuestiones de la dirección de fotografía. El ambiente es tenso, y se continúa con el aspecto lumínico mencionado para la sala en cuestión. La clave media y luz fría continúan; así también, la coloración sigue hacia el verde, plomizo y azul.



El punto de vista de la escena le corresponde a Sehgal porque es quien formula las preguntas, pero esta vez se otorga la oportunidad a Rajveer de exponer sus opiniones. Se utilizan los planos medios, y luego se cierra la toma hasta llegar a un plano busto, porque se enfoca la interrogación, además del uso del plano contraplano. Cuando la escena se vuelve más dramática por el uso agresivo de las palabras y la *performance* de Rajveer, ocurre un *two shot* con el abogado. Existe un ángulo contrapicado leve en ambos personajes.

Las formas que dibujan los personajes son triangulares; se prioriza al personaje que va narrando su acción. Cuando se quiere ver las reacciones de los demás en la sala, se opta por un plano que los incluya y se pueden observar sus expresiones. Se trabaja con media profundidad de campo. Hay enfoques y desenfocados de los protagonistas de la escena frente a los demás personajes. Las líneas parecen ser horizontales entre los personajes en cuestión; no hay alguno que se quede callado. Por lo tanto, ambos tienen el mismo peso en la escena.

Se podría decir que se emplea la cámara en mano para que actúe como movimiento interno de acorde a la energía de Rajveer, quien es quien pone el ambiente tenso. Por otra parte, el movimiento externo solo responde a las preguntas que hace Deepak y la reacción del público.



8.3.5. “No” es “No”

Análisis narrativo: Deepak Sehgal

Antes de dar el veredicto para el caso, el juez pide las últimas palabras a ambos abogados. El abogado de Rajveer vuelve a pedir que se culpe a Minal y sus amigas. Mientras tanto, Deepak Sehgal solo responde “No” y aclara el porqué.

DEEPAK SEHGAL

No. No, su señoría. “No” no es solo una palabra, es una oración completa. No se necesitan más explicaciones. No significa simplemente no. Mis clientes han dicho que no, su señoría. Y estos chicos se dieron cuenta. Que “no”

significa "no". Si la chica es una amiga, una novia, una trabajadora sexual, o incluso su propia esposa, "no" significa "no". Y cuando alguien lo dice, te detienes.

Se concluye que esta última participación de Deepak resuelve el caso de Minal de una manera satisfactoria. Su argumento es que no podría haber alguien o algo que refute la negación, la palabra "no", porque podría desencadenar en violencia. Finalmente, este mensaje no solo funciona para Bollywood o para la India, sino para cualquier situación de la vida.

El personaje masculino, el abogado Deepak Sehgal, menciona directamente al personaje femenino y, con sus conclusiones, lo defiende. Sus diálogos reflejan su forma de pensar y muestran a un personaje racional, seguro de lo que está diciendo y que no tiembla al opinar.

Deepak es un abogado que defiende a sus clientes de manera directa y sin tapujos. Está en contra de la moralidad sexista india sobre las mujeres. Su objetivo en la escena es exponer la conclusión final al caso que inculpa a sus clientes. Deepak llegaría a ser el típico héroe masculino que salva a las damiselas en apuros como protagonista de la película, además de que se refuerza su carácter patriarcal, como ocurría en las películas anteriores de Bollywood. Sin embargo, no soluciona el conflicto por su cuenta: se apoya en la participación de los personajes femeninos. Este personaje masculino actúa por la justicia y por los derechos de la mujer.

Análisis visual: Deepak Sehgal

En cuestiones de dirección de arte. El vestuario y su caracterización definen a Deepak como un abogado serio. Viste un traje sastre de color oscuro y camisa blanca. Tiene un peinado natural. Si tiene maquillaje podría haber sido usado para marcar su expresión seria y su vejez. El espacio es una sala de corte, y se supone que es de día.

En cuestiones de dirección de fotografía. La iluminación continúa siendo la misma y se sigue sintiendo el suspenso en los personajes y la escena. Destaca la coloración desaturada y de color azul plomizo, que crea una atmósfera fría que solo está presente para que se escuche lo que Deepak dice y terminar el conflicto. El concepto que podría tener esta escena es el de conclusión.



El punto de vista de la escena es tomado por Deepak; no hay nadie que lo interrumpa. Los planos que se trabajan son medios y busto, y hay un leve contrapicado que destaca al personaje sobre los otros, quienes se muestran en un plano conjunto.

Se forma un triángulo; Deepak se encuentra en la punta, y el público aparece detrás. Las líneas podrían ser medio verticales. El peso mayor lo tiene este personaje, aunque también hay una buena distribución del peso de los demás asistentes de la sala.

El uso de la cámara en mano actúa como movimiento interno de acorde a la energía del personaje. El movimiento externo se siente a través del mensaje, junto a los cortes de escena para ver las reacciones de los demás.

8.4. Apreciación crítica de las películas

En esta segunda sección se realiza un análisis temático, crítico y narrativo de la representación del personaje femenino en las películas propuestas, a través de:

- la teoría y conceptos desarrollados en el marco teórico;
- la apreciación especializada de críticas cinematográficas y el levantamiento de prensa: entrevista a productores, directores, actores y personajes influyentes de Bollywood;
- las entrevistas realizadas a estudiosos referentes al tema de investigación;
- y el análisis de contenido: narrativo y visual.

Finalmente, se propone el tipo de personaje femenino que aparece en las películas escogidas.

8.4.1. *The Dirty Picture*: la historia de Silk

The Dirty Picture (que se puede traducir como “la película obscena”) narra el ascenso y la caída de una actriz erótica del sur de la India, Silk (Reshma). Se dice que está inspirada en la vida de Smitha Patel, aunque los realizadores comentaron que no se trata exclusivamente de ella, sino de otras actrices del sur, como Nylon Nalini y Disco Shanti, y que también podría tener como influencia la vida de Marilyn Monroe. La historia nace a partir de la búsqueda del director y el guionista en revistas de cine de la época, donde actrices como Smitha fueron desplazadas por la crítica y, al mismo tiempo, estaban presentes en las columnas de chismes (Thomas & Patel, 2015, p. 1671).

The Dirty Picture, estrenada en el 2011, recrea la cinematografía del sur de la India de los ochenta, donde se exponen el carácter machista y sexista de los realizadores y el tradicionalismo hipócrita de la sociedad que consume estas películas. De acuerdo al contexto histórico de Bollywood, en esos años se presentaba un cine patriarcal. Por otra parte, la película se desarrolló en dos idiomas, hindi y tamil.

La película sigue fórmulas del cine masala: vemos secuencias de comedia, romance, drama, entre otros géneros; conjunto de canciones y danzas; así como grandes decoraciones y trajes; y se retrata un amplio grupo de emociones. Por la inclusión de *tracks* paralelos (géneros) en la historia, se podría decir que el film expone una estructura narrativa de cuatro actos. Encontramos, también, algunas características de las películas hindi tradicionales: la oposición entre el bien y el mal, el mantenimiento de las normas sociales de su contexto (el patriarcado) y la justificación de las acciones. Sin embargo, se ubica dentro del cine centrado en la mujer, pues se narra la historia de un personaje femenino. Mohapatra, Chatterjee y Dwivedy mencionan que *The Dirty Picture* se inspira en el ascenso y el poder de Silk Smitha, superestrella del cine del sur de la India, así como en su vida solitaria y dolorosa, y en cómo luego se quiebra y recurre a la pornografía para

salir a flote (2014, p. 121). Otro aspecto interesante es que se deja de lado el carácter escapista de la narrativa clásica de Bollywood y se expone de manera realista cómo eran tratadas las heroínas de las películas en esa época.

The Dirty Picture logró posicionarse como una de las mejores películas de ese año, logrando una gran respuesta en la taquilla y convirtiéndose en un éxito comercial. Pero también, por sus cualidades narrativas, se le podría ubicar dentro del grupo de las películas *content-driven*. Visvanathan (2011) expone que la película brilla por dos cuestiones: es perspicaz en la representación de la hipocresía del sexo masculino, pero es mejor en la manera en cómo el carácter sexual libera a las mujeres.

8.4.1.1. Una nueva heroína: Silk a través de Vidya Balan

Silk se escapa de su pueblo y viaja a Chennai para cumplir su sueño, ser una estrella de cine. Desde ese momento, vemos a un personaje empoderado. Escaparse, dejar a su madre y evadir su matrimonio manifiesta rebeldía contra el sistema en el que vive. En las escenas seleccionadas, observamos la representación de figuras de empoderamiento en su personaje: poder de decisión, agencia, autonomía, rebeldía y confianza en sí misma. No le interesan las consecuencias que pueden traer sus actos, solo cumplir su objetivo principal.

Silk sigue lo expuesto por McKee (2002), autor a quien hemos explicado en el marco teórico (sexto capítulo) en cuanto a los conceptos de guion: es un personaje que tiene un objetivo y activa su historia. Esta heroína es diferente a las representaciones femeninas que se hicieron en las décadas pasadas: ella es un personaje activo dentro del cine indio del sur, que es patriarcal y machista.

Dentro de la narrativa de la representación de lo femenino, el director y el guionista innovan al utilizar el capital erótico del personaje, en todos sus sentidos, para que logre su objetivo, ser una superestrella dentro de la industria cinematográfica patriarcal de esos años. Siguiendo la clasificación que hace Hakim sobre el capital erótico, expuesta en el planteamiento de la investigación (primer capítulo), se pueden encontrar los siete elementos en Silk. A continuación, algunos ejemplos tomados del personaje:

- a) La belleza: En su primera audición le dicen que no es bella; más tarde, con la sensualidad en sus bailes y su cambio de look que incorpora el maquillaje y su vestuario, resulta bella para la industria y sus espectadores.
- b) El atractivo sexual: Se observa a través del movimiento de su cuerpo cuando camina, habla, baila y actúa. Ser sexy es el papel que representa en sus películas.
- c) La vitalidad: Silk estaba en buena forma física cuando logra ser una superestrella del cine erótico de los ochenta.
- d) El encanto: Este rasgo es natural en Silk desde sus inicios, y lo mantiene tanto siendo pobre como siendo millonaria. Ella es agradable en su inocencia, astucia y hasta en el lenguaje burdo que la caracteriza.
- e) El don de gentes: Silk “caía bien” y hacía que los hombres estén a gusto con ella, siempre en cuanto se mostrara como objeto de deseo.
- f) El modo de vestir: Su estilo la definía como una mujer sexy y popular dentro de la industria y la sociedad de la época.

- g) La competencia sexual: Se puede decir que tiene un alto nivel de competencia. Muchos de sus admiradores o espectadores soñaban con ella, así como lo hicieron personas dentro de la industria, amigos y enemigos.

Cabe señalar que el género masculino era el receptor de su capital erótico. Pero así como el público la deseaba, la industria de esos años criticaba a sus espaldas sus acciones, calificándolas de *vulgares*, *repugnantes*, *sucias*, como ella lo menciona. Sin embargo, eso no le interesa mientras logra sus sueños. Este personaje perteneció a una sociedad india tradicional y machista, y se enfrentó a ella.

Silk sale de los cánones tradicionales sobre los personajes femeninos para accionar en el espacio público de los hombres. Transgrede las características de la heroína clásica. Ella no cumple con el ideal de mujer expuesto en la mitología india, no sigue las reglas de las buenas hijas, esposas, madres; no muestra devoción, sumisión o pasividad ante el patriarcado. Su personaje es de actriz erótica para la mirada masculina. Sus emociones y acciones están marcadas por su sexualidad que emociona al sexo masculino. Silk fuma, bebe alcohol, viste ropas pequeñas, aparece descubierta, explota su sexualidad, besa y se relaciona sexualmente antes del matrimonio, es la amante de un hombre casado, tiene alta interacción con hombres en sus películas, es el centro de la atención de los realizadores y de la audiencia masculina, visita bares y discotecas, tiene un lenguaje burdo, acciona frente a sus oponentes y no necesita de un hombre que la defienda. Todas estas son características que definen a una vampiresa clásica, pero con agencia.

Siguiendo a las tipologías de personajes femeninos explicados por Guarinos (2009), a quien hemos citado en el quinto capítulo, observamos que Silk cumple con algunas características, pero también los irrumpe: es la *chica mala* porque provoca problemas éticos y sexuales en los hombres, pero ellos lo desean. Ya se ha dicho que es

la *vamp* o la *femme fatale* porque es pecadora, seductora, ambiciosa, pero no es malvada, aunque sí envidiosa; ahí está su diferencia. Desde los comentarios que hace Romea (2011) sobre los personajes femeninos, también mencionada en el quinto capítulo, es la mujer objeto, pero se diferencia en que no soporta pasiva la mirada masculina, sino que lo disfruta y lo domina. Silk no es la mala de la película, no es manipuladora ni corruptora; su característica está en ser objeto de deseo sexual, por lo cual es vampiresa, pero también es heroína por ser la protagonista absoluta.

Milan Luthria expone que *The Dirty Picture* narra la historia de una “mujer que disfruta el sexo y la sexualidad y que exuda poder y la libertad. El cuerpo de la mujer se convierte en su forma de ser ella misma” (Visvanathan, 2011; la traducción es mía). Silk es propiamente una *item girl*; su trabajo y éxito radica en ser objeto sexual en las grandes películas de los héroes, y funciona como modo de marketing para llenar las salas de cine por las atentas y extasiadas miradas masculinas. “La mirada del hombre la inventa, la consume, la crea y [ella] vive en el ojo de millones de espectadores” (Visvanathan, 2011; la traducción es mía). El personaje de Silk cumple con la teoría de miradas de Mulvey, explicado en el quinto capítulo, donde se recogen los conceptos de la teoría filmica feminista; es objeto para ser mirado por la industria masculina, el director y la cámara la exponen, el actor la mira, y los espectadores compran muchas entradas solo para ver su aparición en la película. Pero, al mismo tiempo, rompe con esa misma teoría porque no es un personaje sumiso que soporta esa mirada masculina: ella busca, quiere, desea ese papel, a la vez que lo disfruta. Además, es poderosa en su acción a través de su representación, que domina perfectamente.

A Silk no se le observa a menudo en espacios propiamente domésticos: ni siquiera los pisa. No retrata los roles comunes expuestos para las mujeres; es decir, no es ama de casa. Guarinos (2008), quien interpreta la teoría filmica feminista y se describe en el

quinto capítulo, dice que la mujer objeto es comparsa y acompañante del héroe; aquí, ella es la acompañante, pero termina siendo la heroína de toda la película, pues la gente va a los cines solo a verla.

Este personaje femenino podría exponer la realidad india que afrontan muchas mujeres en su sociedad. Antes de convertirse en el símbolo sexual, era una mujer pobre que no tenía educación: no tenía buenos modales y utilizaba un lenguaje obsceno. Cuando llega a ser una superestrella, es atractiva, pero, al mismo tiempo, es discriminada por la misma masa que la disfruta y la observa como objeto sexual. Sufre violencia y discriminación por ser mujer: cuando era pobre, un hombre la manosea en una sala de cine y le ofrece dinero para pasar una noche; luego, cuando logra ser la estrella, su amante la minimiza por su carácter sexual y de objeto, y no la reconoce como sujeto. Estos eventos a veces logran hacerla vulnerable. La representación de estas experiencias de vida activa emociones “sabores” (*rasa*) ya presentes en los espectadores.

La dirección de arte y la fotografía aportan en la representación de su sexualidad y la libertad en su personaje, al mismo tiempo que la ubican en el contexto narrativo del cine indio de los años ochenta. Elementos que la definen como símbolo sexual son su vestuario, que es escotado, colorido y apretado para resaltar su cuerpo, y su maquillaje y accesorios, que resultan llamativos. La iluminación y la atmósfera describen su situación: muestran el glamour, la confusión y la soledad que vivió mientras fue una estrella, pero también la presentan e identifican como un personaje pobre a través del pequeño cuarto donde vivía en sus inicios.

En esta película, la narrativa tiene aspectos tradicionales que son criticados tanto por el personaje femenino como por su realizador. Se observan recetas clásicas del cine masala, pero también se observa un cine de autor por la innovación del director al narrar

una historia compleja y realista sobre la mujer; de esa manera, se considera como una película que forma parte del cine centrado en la mujer. La actriz que representa a Silk, Vidya Balan, fue elogiada por su *performance* y por representar un nuevo tipo de heroína, llegando a ser denominada como *héroe de la película* por mostrar una mujer con poder dentro de una sociedad dominada por hombres como es la India (Thomas & Patel, 2015, p. 1671).

Silk le saca la vuelta a la representación del personaje objeto sexual porque aquí la mujer no es minimizada bajo el poder masculino, sino que sucede todo lo contrario: ella lo desea y ella es quien domina esa industria. Es, en suma, una heroína de los años ochenta representada en la década de los años 2010 mediante una película que toma aspectos clásicos para formar a un nuevo personaje femenino que acciona su propia historia.

8.4.2. *Queen*: el viaje de autodescubrimiento de Rani

En *Queen* se narra la historia de Rani y su viaje de autodescubrimiento. La película fue lanzada en el 2014. Podría considerarse que sucede dentro de la posmodernidad porque en la historia convergen la tradición, la modernidad y su apertura a la occidentalización, a través del enfoque global que experimenta la protagonista en su viaje a varias naciones, enfoque que surge a partir de su encuentro con otros personajes, estilos de vida, gustos, sabores, música y aprendizaje.

La historia no presenta características del patriarcado; el matrimonio de Rani no es arreglado, ella conoció a Vijay y ambos se enamoraron. Incluso su padre no se opone cuando ella decide irse de viaje sola por su luna de miel. Sin embargo, quizá es Rani quien concibe ideas patriarcales.

Queen pertenece a las películas centradas en la mujer, características de esta época. No obstante, en una entrevista, cuando se le preguntó a su director si la película estaba centrada en las mujeres, él manifestó que escribió acerca de lo que se vive en la India, donde la vida está planificada, en especial para las mujeres, ya que no tienen mucha libertad para decidir (John, 2014).

La historia se armoniza con canciones; además, se observa la presencia de las emociones y la indianización en Rani, quien expresa muy bien algunas rasas, llámese emociones que producen las películas hindi en los espectadores y que hemos desarrollado en el cuarto capítulo: *sringara* (amor y deseo por ser ella misma), *hasya* (alegría con sus amigos extranjeros), *karuna* (piedad cuando pide a su novio que no cancele su boda), *raudra* (ira cuando recuerda los momentos con su novio, mientras baila), *vira* (vigor heroico, cuando se defiende de un ladrón en París y en su vida misma) y *adbhuta* (sorpresa o maravilla en su paseo por Europa). Estos aspectos podrían permitir categorizar la película como masala. Por otro lado, manifiesta un bajo costo de producción y no tiene el *star system* en sus personajes. Además, como se mencionó, se abordan aspectos reales de las mujeres indias, lo que podría implicar influencias del cine paralelo. Finalmente, también se podría decir que es una película de autor por la innovación del realizador en la complejidad de la historia del personaje femenino (quien es su protagonista absoluta, al contrario de lo que dictan las fómulas narrativas del cine hindi clásico).

8.4.2.1. *Queen* es “rani” en hindi, “reina” en español y es la heroína de esta película

Cuando una mujer inicia un viaje como heroína, se enfrenta a tareas, obstáculos y peligros. El cómo responda ante ellos y lo que haga la cambiará. A lo largo del camino irá descubriendo lo que le interesa y si tiene o no el valor de poner en práctica lo que sabe. Su carácter y su compasión serán puestos a prueba. Se encontrará con aspectos oscuros y sombríos de su personalidad, a veces, al mismo tiempo que se hacen más evidentes sus fuerzas y que aumenta la confianza en sí misma, o cuando el miedo se apodera de ella. Probablemente conocerá la desesperación, cuando experimente pérdidas, limitaciones o derrotas. El itinerario de la heroína es un viaje de descubrimiento y desarrollo, de integración de aspectos de sí misma en una personalidad completa, aunque compleja. (Bolen, 2005, p. 236)

Rani es un personaje tradicional que se aventura a viajar más allá de las fronteras establecidas por su sociedad. Se sabe que, anteriormente, Bollywood relataba historias de amor donde el fin último de la mujer era solo casarse y así encontrar su felicidad. Rani no contrae matrimonio, pero sí viaja, se encuentra a sí misma y es feliz. Todo ello ocurre en el siglo XXI. El guion, más que presentar un objetivo específico, es una narración de la vida de Rani a partir de un conjunto de acciones con las que ella va superando los conflictos que se le presentan a través del viaje que emprende, por lo que se podría considerar esta película dentro del género de la *road movie*. “En el centro del género existe entonces una tensión constante entre clasicismo y modernidad, entre conservatismo y rebelión, entre lugar común e innovación” (Correa, 2006, p. 273). Su objetivo al inicio podría haber sido olvidar a su exnovio; sin embargo, hacia el final, se comprende que es descubrirse a sí misma y encontrar sus propios intereses, que va más allá de sus ideas patriarcales y conservadoras.

Antes de que emprenda su viaje, Rani sería la *chica buena* que menciona Guarinos (2009) en el quinto capítulo respecto a la clasificación de los personajes femeninos, porque su personaje narra a una mujer que está dentro de los conceptos aceptables de su sistema: es recatada, pasiva, obediente. Además, parece pertenecer a una clase sociocultural baja: no tiene aspiraciones en su vida, aunque en realidad las reprime, y solo quiere ser feliz con su novio. Es así que también sería el personaje de mujer *heterosexual*, expuesto por Romea (2011) en el capítulo señalado anteriormente.

Siguiendo los flashbacks, era la heroína clásica porque seguía los patrones de la mujer en la mitología de la India. Si Rani contraía matrimonio con Vijay, podría haber sido la futura Sita del Ramayana y seguiría las ideas del Manu Smriti, ser obediente, leal y buena esposa. Las escenas donde Vijay menciona a Rani que no es necesario que ella trabaje o que no puede bailar porque tiene novio son ideas machistas que aún se viven en la sociedad india, y quizá Rani no aceptaba su autonomía porque estaba acostumbrada a esas normas prescritas. En el Manu Smriti se menciona que “una mujer nunca debe querer ser independiente” (Gómez-Limón, 2011, p. 298). Vijay concebía esta norma de inferioridad para la mujer.

Rani evoluciona cuando decide por su vida y viaja a Occidente, París y Holanda. Este viaje marca rebeldía (va en contra de los preceptos que tiene la sociedad tradicional india sobre las mujeres), inicios de autonomía, agencia y poder de decisión en el personaje femenino. Durante su viaje, experimenta y aprende de nuevos modelos y conductas. La relación entre Rani y sus nuevos amigos, los occidentales, desarrolla una historia innovadora. ¿Cómo una típica heroína clásica puede compartir experiencias foráneas y enfrentarlas de una manera tan natural? Ella se relaciona con una madre soltera, baila en una discoteca, convive con tres extraños en un mismo cuarto, visita un burdel, baila con las prostitutas, besa a un extranjero, etcétera, y aprende de todos ellos. Todas estas

acciones son propias de una vampiresa clásica; sin embargo, ella no lo es, y a pesar de esto rompe con su modelo de heroína clásica. El personaje se libera gracias a su nueva experiencia, y deja la represiva y patriarcal vida que concebía, de la que están acostumbradas las heroínas clásicas. Al final de la película, la última escena analizada, vemos que el personaje femenino emprende un nuevo viaje (su mirada va hacia al frente), no sabemos qué más logrará esta heroína, pero se muestra con mayor poder de decisión y confianza en sí misma. Rani es una mujer empoderada.

Rani rompe con las teorías filmicas feministas (que explicamos en el quinto capítulo), que critican la cosificación de la mujer al transitar por espacios públicos, bares, discotecas, *sex shops*, entre otros. Ella es dueña de su propio camino y no es hija ni esposa. No es un personaje que se instala en el espacio doméstico. No cumple con la teoría de Mulvey, no es objeto para ser mirado; el director y la cámara presentan a Rani como un personaje con sus propios conflictos y deseos. Tampoco sigue la teoría de las tres miradas de Guarinos: 1) No representa los roles comunes que se acostumbra ver en las mujeres; es decir, no es ama de casa ni esposa; 2) En cuanto a la mujer frente a la pantalla, el público podría aceptar los roles estereotipados o tradicionales en las mujeres, pero Rani expone una evolución del personaje clásico; es una mujer india común que llega a ser independiente; 3) El guion está escrito por mujeres y hombres, pero no describen a Rani como parte de una comparsa o como objeto para la mirada masculina, como expuso la autora. Se cree que no es necesario que el hombre o la mujer tengan una sensibilidad distinta para representar la historia de un personaje femenino indio.

Con *Queen* se va marcando el nacimiento de nuevas historias, nuevos personajes, nuevos estilos de heroínas. ¿Por qué? Se debe a los cambios socioculturales del país, las nuevas ideas de Occidente, de los directores y la aparición de rostros nuevos en el cine hindi. En palabras del director de la película, nuevas personas están llegando a la

industria, quienes cuentan historias nuevas e interesantes a partir de nuevos estilos (John, 2014). Como se mencionó anteriormente, se podría decir que la narrativa del guionista y director incluye el género de la *road movie* para la vida de Rani, quien es un personaje femenino.

Se dice que la *road movie* “muestra una preferencia marcada por el género masculino y, en consecuencia, por las tensiones existentes entre la vida doméstica de la ciudad y la libertad que promete la carretera” (Correa, 2006, p. 272). Al leer la definición y entendiendo la narrativa de *Queen*, se postula que Rani deja su vida doméstica y sus ideas patriarcales, para encontrar su liberación durante su viaje a Europa, que representaría la carretera. Cabe resaltar que su historia sale de los romances comunes propios de las heroínas del cine clásico de Bollywood, y forma parte de un género que describe comúnmente a los personajes masculinos.

Correa comenta que “una película es un *road movie* sólo si la carretera, además de conducir a los personajes a algún lugar, los lleva también a un estado espiritual — perceptual, intelectual e incluso social— diferente” (2006, p. 277). El viaje de Rani aporta en su liberación, en su descubrimiento como personaje empoderado femenino: salen a flote sus objetivos.

Correa menciona a Vincent Pinel, quien relata que “este género explota el tema tradicional de la carretera, expresa una búsqueda, un deseo de espacio, de descubrimientos y nuevos encuentros. El héroe que toma la carretera intenta de esta manera encontrar algo que le hace falta” (2006, p. 291). En *Queen* no se está narrando a un héroe, sino a una heroína que vive muchas situaciones y encuentros. El realizador innova en su narrativa,

al mismo tiempo que recibe influencia del cine norteamericano, de donde proviene este género¹¹⁹.

Existe complejidad en la narración estética. A partir de la dirección de arte, se observa que, aunque Rani se empodere, todavía viste ropas tradicionales, pero no típicas sino modernas, y luce un cabello alisado que expone de la misma forma su carácter sencillo e independiente. Mientras tanto, la dirección de fotografía complejiza la iluminación con la calidez y la frialdad de la luz que narran las emociones del personaje femenino, tanto en sus flashbacks como en su presente.

Es una película *content-driven* por su narrativa interesante. Se basa en las historias comunes de las mujeres de la India, otorgándole un desenlace prometedor y empoderamiento a su protagonista. Logró una buena respuesta de la crítica filmica así como de la audiencia. Su director, Vikas Bahl, en una entrevista para Movie Talkies (John, 2014)¹²⁰ comenta que cuando escribió la historia de la película no pensó en el éxito que iba lograr, tampoco pensó en el gusto del público. Según Chute (2014), que escribe para el portal Variety, la película en sus dos primeras semanas de lanzamiento obtuvo alrededor de 8 millones de dólares y solo costó 2 millones.

El éxito de la película hizo que su actriz principal pase a ser una de las heroínas más importantes de Bollywood en la actualidad, a ojos tanto por los críticos como de las masas. La industria aplaudió cómo nuevas historias se otorgan a los personajes femeninos, tal como lo hizo la actriz Dia Mirza, a través de un tweet: “¡Estoy tan

¹¹⁹ Correa explica en su texto algunas influencias del género, así como definiciones:

El road movie es un objeto de estudio particularmente complejo debido sobre todo a su carácter híbrido. El que su consolidación como género “independiente” tuviera lugar a finales de los años sesenta y a través del New American Cinema (o New Hollywood), hizo que esta tradición vehiculara desde un principio una cierta “sensibilidad antigénica” y una rebeldía contracultural. (Correa, 2006, p. 272-273)

¹²⁰ Movie Talkies es una reconocida revista india sobre Bollywood.

orgullosa, emocionada y optimista de cómo estamos viendo a nuestras mujeres en el cine! #Queen. No estaba destinada a verla anoche, pero me llamó la atención. Desde que vi el primer póster, luego el tráiler. #Queen” (Times of India, 2014; la traducción es mía).

En conclusión, *Queen* presenta a un personaje femenino que encuentra su empoderamiento personal, social y económico en Occidente. Rani es una mujer tradicional y también la heroína de su propia vida.

8.4.3. *Pink*¹²¹: un *thriller* social que retrata la violencia contra tres mujeres indias

En el siglo XXI, tres mujeres independientes se sitúan en una sociedad india que podría denominarse posmoderna porque todavía se conviven con ideas tradicionales. En esta película se toma en cuenta el individualismo de la vida moderna, que se empareja con las conductas occidentales, así como las ideas patriarcales indias de lo que significa ser una buena mujer.

Minal y sus amigas son acosadas y violentadas verbal, física y sexualmente por un grupo de hombres que tiene poder en el espacio público, y quienes se justifican argumentando que las acciones libres y “diferentes” de estas mujeres han causado el meollo del asunto. Estos personajes femeninos se instalan en un mundo donde predominan la sociedad patriarcal, el machismo y el sexismo.

Pink es una película que trata de ser lo más realista posible porque aborda de forma fehaciente la situación que las mujeres en la India enfrentan diariamente, específicamente la violencia. “Es un *thriller* social que refleja la dudosa moral de hoy en día” (Rotten Tomatoes, 2016; la traducción es mía). La historia de la ficción critica a la sociedad y la institución pública, que parece haber olvidado velar por el cuidado de los derechos

¹²¹ Gupta (2016) expone que el título de la película alude al color rosa porque es el color femenino. Es una película que se propone a reconocer las verdades incómodas.

humanos y la igualdad de las mujeres. McCahill (2016) expone que el filme encara la cultura de violación que tiene la India.

El *thriller* es un género cinematográfico que promueve una alta dosis de emoción, suspenso, anticipación, expectativa, ansiedad, tensión, perplejidad, e intensidad, llegando al nerviosismo. Se dice que la tensión en este género sucede cuando los protagonistas se encuentran en una situación amenazante o de misterio; por ejemplo, puede ser una misión peligrosa de la cual salir parece imposible (Filmsite, s. f.).

Entonces, se podría decir que el *thriller* social aborda todas estas emociones de alto nivel al ser generadas por la sociedad hacia los protagonistas. Jordan Peele, quien escribió y dirigió un *thriller* social, *Get Out* (2017), expone que el monstruo más aterrador se puede encontrar en el ser humano. Señala que la sociedad puede dar cosas bellas, pero también las atrocidades más oscuras, y que el *thriller* social se trata de eso (Ebiri, 2017). En este género se “abordan temas sociales reprimidos como la opresión patriarcal de las mujeres y el racismo en formas intelectuales que una película más ‘prestigiosa’ no sueña con hacer” (Pasternack, 2018; la traducción es mía).

Siguiendo con estas definiciones, se observa que en *Pink* la sociedad patriarcal está en contra de los personajes femeninos por salirse de los estereotipos clásicos aprobados para las mujeres. La película trata cercanamente sobre las verdades incómodas, que a su vez son declaraciones progresivas, provocativas y poderosas. Ghosh (2016; la traducción es mía) escribe que *Pink* “aborda el tema de la actitud patriarcal y condescendiente hacia las mujeres independientes y las estigmatiza en la India del siglo XXI”. Asimismo, existen expectativas feudales hacia las mujeres de las películas, donde ellas no encajan.

Amitabh Bachchan, aunque no esté de acuerdo con la idea de que la película revele el empoderamiento de la mujer, sí expone que trata características de la sociedad frente al personaje femenino, a la vez que acentúa que se trata de un *thriller* social. De este modo,

la película no trata sobre el empoderamiento de las mujeres y “no, no está en la violación”. Es un *thriller* social que toca muchos aspectos de la moral y las normas y prácticas de la sociedad que atraviesan las mujeres en nuestra ciudad y en nuestro país. (The Indian Express, 2016b; la traducción es mía)

Se cree que el realizador, director y guionista de *Pink* incluye el género del *thriller* social en su narrativa, pero también se observa que existe un avance en la representación del empoderamiento femenino, pues Minal se enfrenta a su sociedad patriarcal.

Anupama Chopra (2016) califica a la película con 4 estrellas de 5; asimismo, la considera como una denuncia al patriarcado presente en su sociedad a través de los estereotipos que se hacen de las mujeres. En la película, el personaje femenino es criticado por cómo se viste, si bebe o no, si llega tarde a su casa y por cuánto sonríe a un hombre, así como por su recorrido sexual. También se plantea que cuando la mujer dice “no”, significa “no”.

El tipo de cine que presenta *Pink* deja atrás muchas características e influencias estéticas y narrativas del cine tradicional y popular hindi. No hay exageración en las emociones de los personajes ni en su actuación, no se utilizan las miradas ni el movimiento de las manos, busca ser más naturalista. Tal vez la *rasa* de las protagonistas expone los sentimientos oprimidos de muchas mujeres indias que no pueden (o no se las deja) defenderse.

Podría ser considerada una película con influencias del cine paralelo porque las protagonistas principales no son estrellas; la única estrella reconocida es Amitabh Bachchan, que interpreta al abogado Deepak Seghal, a quien se le reconoce mayoritariamente el éxito de la película. Sarkar (2016), calificando la película con 5 estrellas, menciona que el actor es quien hizo posible el gran alcance masivo y comercial de la película: otra estrella no tan conocida como él no lo hubiera logrado. Ghosh (2016) considera también que si él no hubiera sido la única voz que defendía a las mujeres, no hubiera habido alguien más, porque ya es el patriarca del cine hindi y tiene el personaje dentro. Tilak (2016) lo considera una superestrella de Bollywood, ahora en su papel de patriarca que busca justicia para las mujeres a través de su reprensión contra la hipocresía moral y el maltrato que ellas sufren, al ser amenazadas e intimidadas por decir “no” a un avance sexual (que son situaciones vividas por muchas mujeres de las ciudades de la India). No obstante, Cineasia (2016) comenta que el éxito que ha logrado *Pink* se debe a la presencia del gran actor y las tres mujeres del film.

La banda sonora que acompaña y aporta drama a la situación de los personajes contribuye a descartar que esta película forme parte completamente del cine de arte. Se podría considerar como una película de autor; *Pink* es la primera película del director en idioma hindi, ya que ha venido trabajando en la cinematografía bengalí. Esta película está centrada en la mujer y es considerada una de las mejores del 2016.

Pink puede ser analizada desde tres actos aristotélicos, y quizá solo desde dos actos. La primera parte cuenta el problema, el acoso y la violencia a las mujeres; la segunda, la resolución del conflicto: la sala de justicia y la defensa de los abogados. Anupama Chopra (2016) menciona que la narrativa de la película no es pesada porque no se trabaja completamente sobre los derechos para las mujeres, sino que el filme se bifurca, al ser un *thriller* en la primera parte y un drama de corte hacia la segunda. Alaba el trabajo

del director que ha hecho que la película se mantenga tensa, al igual que elogia la grandiosa escritura; las actuaciones de las tres mujeres le parecen totalmente naturales, los espectadores podrían identificarse con ellas. Finalmente, resalta también la gran *performance* de Bachchan.

8.4.3.1. La importancia de las mujeres indias en el cine hindi

Acerca de lo que significa ser mujer en la India, Kokra dice:

“*Acche ghar ki ladkiyan...*”, que significa “chicas de buenos hogares”, refiere una lista de cualidades que califican a la mujer india como buena y virtuosa: ellas son de buenos hogares, no beben, no llevan poca ropa, no se mezclan con hombres que no conocen, no salen de noche, no se casan contra los deseos de sus padres, no se divorcian; esta lista de políticas de comportamiento de las mujeres es larga. Durante décadas, Bollywood ha seguido en gran medida esta lista con su representación de mujeres en el cine. (Kokra, 2016)

Las cualidades mencionadas son características propias de las heroínas clásicas; es decir, de las mujeres pasivas, obedientes y virtuosas con el género masculino. Kokra (2016) critica también que, durante años, los personajes femeninos no tuvieron profundidad en sus historias, mas solo eran utilizados para satisfacer a las miradas y acompañar el liderazgo de los personajes masculinos. Los filmes que han evadido esa fórmula pertenecen al cine paralelo y cine de arte (*art-house*), excluidos generalmente del común de la masa india y enfocados a la élite intelectual. Sin embargo, relata que en el 2016 la cinematografía ha salido de este *statu quo* con películas como *Uda Punjab*, *Pink* y *Parched*, en los que se presenta lo que ha venido aquejando a la sociedad india: la violencia sexual.

Kokra (2016) comenta que en *Udta Punjab* se retrata perfectamente a una inmigrante Bihari, atrapada en una red de narcotráfico, y quien es violada muchas veces por sus secuestradores. El personaje es interpretado por Alia Bhatt. Esta película presenta la realidad de la casta baja de la India: las mujeres son invisibles. En *Parched*, se habla sobre la violencia sexual que experimentan tres mujeres de la zona rural en Rajastán y que además no tienen educación. Ambas películas, considera el autor, reproducen la falta de poder que tienen las mujeres pobres y sin educación; y menciona que en *Pink* las mujeres son educadas, hablan inglés, tienen trabajo y son respetables porque contribuyen con su sociedad. Son mujeres emancipadas y libres por su independencia financiera.

Como se refirió anteriormente, *Pink* presenta una historia más realista y naturalista de la sociedad india; no es el mundo mágico y escapista al que está acostumbrado Bollywood. No es de la felicidad concentrada de la que se habla aquí, sino de la realidad de miles de mujeres que sufren y que, a pesar de las leyes existentes en el Gobierno, continúan afrontando problemas, se intuye que quizá debido al pensamiento tradicional, conservador y machista que todavía manifiesta la población india. Kokra (2016) destaca que la experiencia que tuvieron las chicas de *Pink* puede ser familiar para cualquier mujer de la audiencia; por tal motivo, podrían sentirse identificadas. Por ejemplo, Taapsee Pannu, la actriz que interpreta a Minal, expresó que alguna vez ha recibido tocamientos en los buses de Delhi (Gupta, 2016).

Kokra (2016) expone que la película refleja que, aunque la audiencia haya mejorado en su educación, todavía no ha cambiado en el modo de tratar a las mujeres en las zonas urbanas. La audiencia ha evitado conocer las experiencias de mujeres violadas por sus privilegios de nacimiento, que son la clase y la casta, y sus códigos morales. Refiere también que es una película libre de impuestos, propuesta de su productor para que haya una mayor audiencia.

Gupta (2016) le da 3 ½ estrellas, y menciona que la película es una acusación a lo incorrecto de su sociedad y obliga a encarar verdades incómodas con mucha fuerza. Además, la película se refiere a la libertad sexual de la mujer. Se considera que expone problemas cotidianos reales que pueden ser identificados por las mujeres jóvenes, no solo en la India sino en el mundo. La pregunta “¿Eres virgen?” es señalada por Gupta (2016) como un momento excepcional en una película de cine hindi, porque se expone la libertad sexual que tiene la mujer.

Por otro lado, Anupama Chopra (2016) comenta que no le llama la atención la historia de la película (porque puede ser observada a simple vista en cualquier noticia que aborde el sufrimiento diario de las mujeres de las zonas rurales y urbanas), sino cómo ha sido la representación minuciosa y realista de los personajes en relación con las mujeres: la actitud de los policías, la curiosidad de los vecinos y la burla de los compañeros de trabajo. Gupta (2016) agrega que Bollywood ha tomado tanto tiempo para hacer una película que exprese con claridad y sin usar un lenguaje burdo cómo es el país, donde las mujeres tienen que soportar ciertas costumbres sociales del patriarcado, la misoginia y un incorrecto sentimiento de vergüenza.

Personalidades de la industria también comentaron aspectos positivos de la película (The Indian Express, 2016c; la paráfrasis y traducción son mías). Kangana Ranaut felicitó el trabajo de Andrea Tariang (Andrea), señalando que era muy natural. Rana Daggubati, actor de *Baahubali*, gran película de la India, manifestó que *Pink* es muy importante para su nación a través de Twitter: “¡Sólo vi una película excepcional y, de lejos, la más importante para este país! #Pink”. Taran Adarsh, crítico de películas, manifestó lo siguiente: “Una película EXCEPCIONAL en todos los sentidos... Escritura tensa y dirección ejemplar...”. De igual modo, la actriz Kriti Sanon elogió las actuaciones y el contenido relevante de la película por las preguntas perfectas que apuntan a la

mentalidad patriarcal de su sociedad. El actor Ayushmann Khurrana tuiteó que es una película que refleja la doble moral del patriarcalismo que involucra la violencia de género. La actriz Sophie Choudry comentó que *Pink* es una película muy importante dentro del cine hindi; del mismo modo, la actriz Dia Mirza escribió que es una película que es necesaria en este momento.

Por otro lado, la película también ha tenido algunas críticas negativas. Gupta (2016) expone que Bachchan no refleja que sufre de trastorno bipolar, sino de cambios de humor que fuerzan el diálogo en algunas oportunidades. También asegura que se sabe que todo saldrá bien desde que se menciona el nombre del personaje del actor, y observa que el director, por ese motivo, lo dirige sutilmente. Pero, a su vez, destaca la actuación naturalista que tienen todos los personajes. Kokra (2016) expone también que hay escenas donde parece que el director olvida dirigir a Bachchan, quien es la gran estrella. Vats (2016) menciona que Bachchan sigue siendo el jefe, domina todo y silencia a la sala y a la audiencia; asimismo, es quien sirve de guía en la oscuridad. Pero también elogia el trabajo de los demás actores, Taapsee en las escenas iniciales de la corte, y Kirti hacia el final. Considera que ellas no han sido eclipsadas aun por Bachchan o el otro abogado, interpretado por Piyush Mishra.

The Hindu (2016) explica que puede tratarse de una historia de mujeres pero lo que más se observa son a los hombres alrededor y su actitud hacia ellas. Se mencionan al amante, al señor que les alquila la propiedad, al vecino entrometido que cree que son prostitutas, al otro novio que no sabe si ser liberal o realista, a las víctimas que las denuncian (que presentan características feudales y patriarcales), a un policía que quiere disuadir para evitar la queja, a un abogado que se introduce hasta asuntos íntimos para poder defenderlas y que podría humillarlas, y a la mujer policía que actúa bajo las órdenes de hombres con poder. Agrega que la película está hecha para los hombres; Deepak

Sehgal, abogado de las mujeres, actúa como el respetado patriarca que manifiesta la voz de la razón, y como aliado tiene al juez, Dhritimaan Chatterjee. Sin embargo, es una opinión que puede cuestionarse.

8.4.3.2. ¿Cómo es el personaje femenino?

Minal, alrededor de quien gira la historia, es un personaje femenino que trata de defender sus propias acciones. Desde la primera escena, es un personaje con agencia, autonomía, confianza en sí mismo y poder de decisión en sus actos. La sociedad, representada por Rajveer, sus amigos y su abogado, trata de limitarla pero ella se defiende hasta que se haga justicia de género.

Sus amigas son importantes y funcionan como líneas de acción en la película, o como lo que Chion (2002) llama las líneas secundarias, dentro de la sección de teoría de guion explicada en el sexto capítulo. El personaje masculino, Deepak Sehgal, no acciona como personaje superior, sino que se complementa a y también depende de la protagonista.

Las tres mujeres no siguen las características de las heroínas clásicas o de las buenas mujeres presentadas por la mitología india, modelos a los que todavía está acostumbrada la sociedad india en el presente siglo. Ellas no son las hijas, esposas ni madres obedientes y sumisas al patriarcado. Ellas son personajes activos independientes.

Minal no es virgen, no vive con sus padres, llega tarde a su casa, usa ropas occidentales, ya ha besado, se ha relacionado sexualmente, interactúa con quienes le gusta y frecuenta bares y discotecas, además de que trabaja en esos lugares. Estas son actividades y características diferentes a las de la heroína clásica, pero ella no es antagonista. Siguiendo la definición clásica de los personajes, sería una vampiresa.

Minal tampoco cumple con nada de lo que las teóricas filmicas feministas afirman sobre la representación de la mujer, es decir, como objeto para ser mirado. El director propone un nuevo personaje y critica la teoría de la cosificación de la mujer. Mientras tanto, la película también manifiesta cómo un director puede contar la historia de una mujer de forma realista, y no solo minimizarla y usarla como objeto de apoyo; de este modo, *Pink* contradice lo mencionado por Guarinos (2009) sobre los roles clásicos femeninos en las películas y quién los escribe, teoría desarrollada en el quinto capítulo. Se podría sugerir que la historia de la película tiene alguna relación con las luchas feministas en el país, las leyes impulsadas por el Gobierno por penalizar la violencia y la búsqueda del empoderamiento de la mujer, que hemos descrito en el tercer capítulo y donde explicamos sobre las mujeres indias.

Con relación a la dirección de arte, Minal y sus amigas llevan accesorios y vestuarios no muy coloridos ni glamorosos, son más occidentales. Los personajes femeninos utilizan *jeans*, piercings, pañoletas, tienen tatuajes y el cabello teñido. Se presenta también a una India más realista. No existen los grandes campos iluminados y majestuosos donde sucedían los bailes que solían estar presentes en las películas clásicas; ahora los personajes aparecen en los vecindarios, en departamentos, en la cárcel o en una sala de juzgado.

La fotografía deja de ser glamorosa y llena de luces para acercarse a la realidad; quiere ser naturalista en el sentido de representar lo más cercano a la sociedad. Existe un esfuerzo de hacer parecer la película a un documental; es por eso quizá que McCahill (2016) denominó a *Pink* un drama naturalista que va en contra de la cultura de la violación en la India.

Finalmente, el caso se resuelve con la participación de un personaje masculino, Deepak Sehgal, pero se observa que la historia es de una mujer y su participación en su resolución es relevante. Sin ella, la película no existiría. Ambos personajes, el hombre y la mujer, comparten la película de manera interdependiente y horizontal. Quizá en otra oportunidad podría ser la mujer quien otorgue el veredicto final; aquí se ha escuchado su voz pero todavía no ha podido defenderse sola porque la sociedad aún tiene algunos rasgos machistas y sexistas, y el director ha querido reproducirlo. Ghosh (2016) recomienda que se continúe con temas sobre las mujeres y la audacia al tratarlos, pero que en el futuro sea una mujer quien hable en su defensa.



Capítulo IX: Conclusiones, reflexiones y recomendaciones

9.1. Aspectos en la evolución narrativa de la cinematografía hindi con relación al tema de la mujer

La primera pregunta de investigación estaba en función de cómo había evolucionado la narrativa de la cinematografía hindi respecto a la representación de los personajes femeninos. Para ello, en el capítulo cinco (5.6), se realizó un levantamiento de información secundaria que ha permitido dar un panorama general sobre el tema de lo femenino desde los inicios del cine en la India hasta la actualidad. De lo expuesto se puede concluir lo siguiente.

- En los inicios del cine hindi, las mujeres no actuaban porque era considerado algo degradante. Sin embargo, con el transcurso de los años, ellas han logrado aparecer en las pantallas de cine, no solo como personajes “socialmente aceptados” con roles relacionados a su tradición, sino también con otros tipos de roles, de acuerdo al desarrollo de su sociedad y la evolución narrativa audiovisual. De esta manera, ellas han podido representar a personajes más autónomos.
- La tipología clásica de los personajes femeninos (los modelos de la heroína y la vampiresa) implicaba oposición en su definición, pero, por la década de los años cincuenta y sesenta, las heroínas comenzaron a nutrirse de las características de las vampiresas. Quizá buscaban liberación en sus personajes, aunque la connotación seguía siendo la misma: la mujer que iba por las sendas equivocadas no tendría un final feliz. Y siempre estaba presente el predominio masculino sobre los personajes femeninos. Más adelante, existieron algunas películas centradas en mujeres, pero estos personajes volvieron a sus roles tradicionales con relación al carácter familiar.
- A mediados del milenio y en adelante, se observa que los modelos de heroína y vampiresa nuevamente se combinan, confundiendo a la hora de definir al personaje

femenino. No existen connotaciones de si es buena o mala, sino que se describe a un personaje que está buscando su empoderamiento y lograr sus objetivos.

- En esta última década, los años 2010, se impulsa el empoderamiento de la mayoría de los personajes femeninos en Bollywood debido a la nueva presentación de la narrativa audiovisual. Entran con fuerza las películas centradas en la mujer, que a su vez son ricas en contenido (es decir, que también son “*content-driven*”), y se trata de representar la realidad de las mujeres indias.

9.2. Referencias conceptuales en la realización de los personajes femeninos en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*

Llegar a la década del 2010 de la cinematografía hindi responde a una serie de cambios en el tratamiento audiovisual y en la representación de los personajes femeninos. Para ello, se han tomado en cuenta diferentes referencias que relacionan al país, la sociedad, la audiencia, los nuevos directores, los guionistas, los personajes, etcétera. Para responder a la segunda pregunta de investigación, a modo de conclusión, se explican los factores más resaltantes que han hecho posible que los realizadores de *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink* construyan una propuesta creativa sobre lo femenino.

- A partir del desarrollo en el aspecto económico, social, político y cultural y el contacto con Occidente que ha ido logrando la India desde su liberación económica en 1991, se observa que, en la actualidad, tanto el Gobierno como instituciones no gubernamentales están apostando por el empoderamiento de las mujeres y la igualdad de oportunidades. Se trata de eliminar la discriminación y la violencia de género que todavía existe; asimismo, se observa que las mujeres están ocupando espacios fuera de lo doméstico y de una función reproductiva. Estos aspectos son tomados en cuenta

por los directores y los guionistas al momento de desarrollar el tratamiento narrativo audiovisual de sus películas.

- Se considera que la sociedad india está viviendo entre la tradición y la modernidad. Entonces, de acuerdo a la definición de Kellner, está experimentando la posmodernidad, porque el término señala la confluencia de las dos etapas anteriores: “precisamente [de] la coexistencia de estilos, esta mezcla de formas culturales tradicionales, modernas y posmodernas, [se denominan] como «posmodernas»” (p. 2011, p. 275). Además, influyen la globalización, el capitalismo y la occidentalización. En *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*, se pueden encontrar tanto aspectos modernos como características que muestran tradicionalidad, indianización y valores positivos del país.
- Con el transcurso de los años, el público que tiene Bollywood no es el mismo; sus gustos van más allá de lo repetitivo, presentado en el cine comercial, popular o masala, que rompía éxitos en la taquilla los años anteriores. Además, se trata de captar audiencia en el exterior.
- Los realizadores compiten con otros tipos de entretenimiento, nacionales e importados. “Muchos indios ahora también prefieren consumir su entretenimiento en plataformas de transmisión como Netflix, Amazon Prime y Hotstar” (Chatterjee, 2017; la traducción es mía). En estos medios, nuevos actores y directores narran historias más ricas en contenido y que generan aclamación de la crítica.
- Hollywood, además de ser un buen referente para el cine hindi, resulta también una amenaza por la captación de la audiencia india. Siguiendo a Chatterjee, en el 2017, *The Fate Of The Furious* y *Thor: Ragnarok* fueron éxitos de taquilla en la India y tuvieron un gran lanzamiento, como cualquier película dominante en Bollywood. Asimismo, fueron dobladas a varios idiomas del país, como el hindi, el tamil y el

telugu, y lograron más espectadores que las películas hindi, pues este idioma no se habla ampliamente en extremos del sur y noreste del país (2017).

- Los cines regionales, como son las industrias telugu y tamil, también están imponiéndose sobre Bollywood en términos de audiencia. En el 2017, la película bilingüe en telugu y tamil *Bahubali 2: The Conclusion* llegó a ser más exitosa que cualquier película de Bollywood. Su versión doblada al hindi generó \$ 74.8 millones, mientras que *Golmaal Again*, la película hindi más taquillera, solo logró \$ 31.6 millones (Chatterjee, 2017).
- Al ver estos grandes cambios dentro de la audiencia y alrededor de la industria de cine hindi, los directores y guionistas apuestan por nuevas fórmulas y toman influencias de conceptos y elementos occidentales, modernos y posmodernos, así como de la diversidad cultural de otras regiones de la India (es decir, de las otras cinematografías). Asimismo, tratan de ser más realistas con su propia cultura y sociedad para la narrativa de sus películas. De este modo, aparece con más fuerza el cine *content-driven*, como también afirma Farhan Akhtar, cineasta reconocido de Bollywood:

La evolución de la narración de historias o de cualquier industria es un proceso gradual (...). No ocurre de la noche a la mañana. Creo que en este momento, la industria cinematográfica ha comenzado a sentir que hay una escasez de ideas, por lo que las personas ingresarán en la industria del cine de desde [diferentes] lugares. (Singh, 2017; la traducción es mía)

- Irrfan Khan reconoce que,
 - la tendencia de las películas basadas en contenido ha existido desde hace algunos años. Nuestra audiencia ya está acostumbrada al cine internacional y la gente espera algo mejor de nosotros. El cine hindi solía ser muy

genérico. No había películas donde pudiéramos tener una conversación, las películas no son solo entretenimiento todo el tiempo. Entonces, este tipo de películas [basadas en el contenido] deberían hacerse (...). Y eso es porque la audiencia ha evolucionado. (RJ Panchal, 2017; la traducción es mía)

- Las películas fórmula, conocidas también como las películas populares, comerciales o masala, resultaron un éxito rotundo en la taquilla en las décadas anteriores. Todavía son recurrentes en Bollywood, pero ahora compiten con las películas basadas en el contenido, que también logran aclamación por la crítica y grandes resultados en la taquilla. Estas películas *content-driven* son vistas en términos positivos, mientras que las masala suelen ser criticadas por su falta de contenido y su tratamiento cliché y escapista de sus historias. Como lo comentó una vez el director y productor Aditya Chopra, con estas películas los espectadores iban al cine a experimentar un mundo mágico por unas horas para escaparse de su realidad. Lo que sucede ahora es que el cine está refiriéndose más al contenido, con historias complejas y con grandes mensajes. El espectador se está enfrentando a su realidad, además de que trata de encontrarse a sí mismo.
- Las últimas películas de la década se basan más en el contenido, además de que reciben influencias tanto del cine occidental como de las narrativas clásicas de Bollywood, el cine paralelo, el cine hindi comercial y popular, conocido como masala. Las películas nuevas reciben este contenido y lo mejoran. En estos tiempos, se puede observar una confluencia de todos los tipos de cine en una sola película. Grandes estrellas están actuando en películas de contenido, los realizadores están tomando en cuenta estos guiones, y las casas realizadoras apuestan por esta nueva narrativa con grandes presupuestos. La taquilla también está respondiendo de buena manera.

- Entre los varios temas que representa Bollywood, se expone el tratamiento que reciben las mujeres en su sociedad y cómo ellas tratan de empoderarse ante su situación. De este modo, las películas *content-driven* están tomando en cuenta a los personajes femeninos y sus historias.
- En esta década, entran con fuerza las películas centradas en la mujer, donde se presentan personajes femeninos, protagonistas absolutas de las historias, quienes son más independientes y autónomas para desarrollar sus propias acciones y objetivos.

9.3. El carácter narrativo en la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*

La década de 1990 e inicios del milenio fue la última etapa de las historias tradicionales con personajes femeninos que seguían la línea de la mitología india, donde la mujer se regía a partir de las funciones y los roles que estaban escritos en el Ramayana o el Manu Smriti. Comportamientos que niegan su individualidad mientras que sí favorecen su sumisión. Es decir, estos personajes respondían al valor familiar y a las tradiciones indias, y cumplían con un carácter funcional y de inferioridad respecto al hombre: el de ser obediente y buena hija, novia, esposa y madre. Desde mediados del milenio hacia la actualidad, las historias de las películas buscan la individualidad y el empoderamiento de los personajes femeninos. Estos aspectos explican la narrativa en la representación de Silk, Rani y Minal, y responden a la tercera pregunta de investigación.

- Las características de la tipología de los personajes femeninos clásicos, la heroína y vampiresa, empiezan a mezclarse. Una vampiresa, por ejemplo, puede ser ahora la heroína de la película; y además surge como personaje subversivo frente al ente masculino (representado por el héroe, su sociedad y el cine tradicional), quien esperaba la sumisión e inacción de lo femenino en la historia. Rasgos de este

personaje, en diferentes grados, están más presentes en las heroínas en la última década del cine hindi, como sucede en las películas seleccionadas. También se observa en cómo los personajes femeninos pueden valerse de su capital erótico para el logro de sus objetivos.

- a. En *The Dirty Picture*, se observa que Silk es una vampiresa por excelencia; aunque recibe estigmatización y marginación por la industria de cine y la sociedad representada en la película, es un personaje activo que aprovecha su capital erótico en todos sus aspectos para lograr sus objetivos. Sin embargo, también es la heroína, porque es de quien se narra la película.
 - b. En *Queen*, antes de viajar a Europa, Rani se muestra como una heroína clásica, su fin último era casarse con Vijay. Durante su viaje, rompe los moldes del personaje virginal, inactivo y pasivo a través de experiencias, que son propias de la vampiresa. Sus acciones le permiten auto-descubrirse y la liberan de su tradicionalidad para representar a un personaje activo, dueño de su vida y objetivos.
 - c. En *Pink*, el personaje de Minal comparte características de la vampiresa. Su forma de ser y hacer es criticada por la sociedad en la que vive. Pero es la protagonista, es quien activa y soluciona sus conflictos.
- Dentro de lo que explica la teoría filmica feminista sobre los personajes femeninos (que hemos desarrollado en el quinto capítulo), se tomaron en cuenta los conceptos propuestos por las autoras Mulvey y Guarinos, quienes se basan en la cosificación de la mujer a través de la mirada masculina en el cine; por otra parte, también se refiere a la posición y el reconocimiento de la mujer en la sociedad. Se concluye que los conceptos o definiciones de estas autoras y la teoría podrían funcionar como crítica al cine clásico o convencional de Bollywood, pero no en películas como *The Dirty*

Picture, *Queen* y *Pink*, donde los personajes femeninos trasgreden las características clásicas sobre lo femenino para exponer su empoderamiento en la realización de sus actos. Vale rescatar que Silk de *The Dirty Picture* podría identificarse con un objeto para ser mirado o deseado porque de eso trata su historia, pero eso es lo que ella quiere y disfruta para alcanzar sus objetivos. Ella no se manifiesta como sujeto pasivo.

- Siguiendo los conceptos de mujer posmoderna desarrollados en el segundo capítulo; de acuerdo a la definición que realiza Lipovetsky sobre las mujeres, se podría considerar a Silk, Rani y Minal como las terceras mujeres, posmujeres o mujeres indeterminadas, porque ellas tienen el poder de hacer lo que quieren, participan de la vida pública, son libres sexualmente y buscan su desarrollo y oportunidades. Y, según lo expuesto por Daros, serían sujetos con autonomía individual de la época posmoderna.
- Los personajes femeninos van más allá de los géneros de romance y los temas tradicionales y familiares en sus historias, además que se expone en su representación mayor realismo y cercanía con las mujeres indias.
 - a. Silk de *The Dirty Picture* forma parte de un drama biográfico, que incluye el erotismo en su personaje.
 - b. Rani de *Queen* realiza un viaje de autodescubrimiento personal a través del género de la *road movie*,
 - c. La historia de Minal de *Pink* sigue las características de un *thriller social*. En su historia se retrata la violencia que sufren muchas mujeres indias gracias a las ideas retrógradas y patriarcales de su sociedad.

- Las protagonistas de las películas seleccionadas se enfrentan contra el patriarcado y sus manifestaciones, el machismo y el sexismo.
 - a. En *The Dirty Picture*, Silk se enfrenta a la industria y sociedad patriarcal, machista y sexista del cine del sur de la India de los ochenta. Destaca sobre las superestrellas masculinas en taquilla y en fama, para convertirse en la superestrella de esa época.
 - b. En *Queen*, Rani rompe con cada idea patriarcal, machista y sexista durante su viaje en Europa para aprovechar las oportunidades de empoderamiento que se presentan en su camino y encontrar sus propios objetivos.
 - c. En *Pink*, Minal se enfrenta a la sociedad patriarcal, machista y sexista de la actualidad para defender su género y demostrar los errores y estereotipos que tiene la mente tradicional sobre los comportamientos de las mujeres.
- Los personajes femeninos seleccionados, Silk, Rani y Minal, muestran y logran empoderamiento en su representación: agencia, poder de decisión, autonomía, rebeldía y confianza en sí mismas, a través de las acciones y las situaciones que se les presentan.
- El empoderamiento de los personajes femeninos seleccionados también ha sido posible por la participación de los otros personajes. ¿Quiénes fueron ellos? Aunque Silk no tuvo a nadie que respaldara su autonomía (quizá porque la historia retrata la sociedad y la cinematografía del sur de la India de la década de los ochenta); Rani sí compartió, aprendió y experimentó independencia con Vijaylakshmi y sus amigos extranjeros; y, Minal tuvo siempre el apoyo de sus amigas, luego de su abogado extranjeros; y, Minal tuvo siempre el apoyo de sus amigas, luego de su abogado (Deepak Sehgal) y el juez, quien decidió el caso a su favor.

— La representación femenina de Silk, Rani y Minal demuestra que las películas de esta última década, al igual que la India, poco a poco están reconociendo y contribuyendo con el empoderamiento femenino en sus historias.

9.4. El aspecto estético visual en la representación del empoderamiento de los personajes femeninos en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*

En la última década de la cinematografía hindi, la dirección de arte aporta en presentar personajes femeninos más reales, independientes y únicos. El maquillaje, los accesorios y vestuarios tienen en su mayoría rasgos occidentales, pero también prevalecen aspectos indios. Los espacios que se utilizan pueden ubicarse en el extranjero pero existe el retorno al país de origen, la India. Durante ese viaje es cuando los personajes femeninos escogidos se empoderan.

Aquí se enumeran los aspectos estéticos visuales resaltantes que aportan en el empoderamiento de los personajes femeninos de las películas seleccionadas, y responden a la última pregunta de investigación.

- a. En *The Dirty Picture*, Silk deja su pueblo para mudarse a Chennai y es donde se convierte en una estrella. Allí usa vestuarios propios de las vampiras, cortos, escotados y en colores llamativos (predominando el naranja, que evoca calidez y sensualidad); asimismo, llaman la atención su maquillaje recargado y sus accesorios, que va más allá de la caracterización común de los personajes femeninos. Aspectos que responden a una exposición de explosión de sensualidad del personaje femenino.
- b. En *Queen*, Rani descubre sus objetivos personales durante su estadía en Europa. Asimismo, experimenta un cambio de estilo, aunque no deja por completo su vestuario tradicional y su simpleza en el maquillaje y los

accesorios, como su velo. Al regresar a su país, se la observa en un *salwar kameez* con toques modernos, y con el cabello alisado.

- c. En *Pink*, Minal vive en la ciudad. Su vestuario, maquillaje y peinado tienen características occidentales, aunque también se la observa con vestuario indio, como sus blusas.
- En el Bollywood clásico y popular, la dirección de fotografía, las escenas y los personajes podían transmitir un carácter de ensoñación por el tratamiento limpio en los encuadres. Sin embargo, en la actualidad, los directores de fotografía narran a partir de una estética visual más innovadora y arriesgada que comprende influencias del exterior, del cine paralelo, de arte o de autor.
- A mediados del milenio hasta la actualidad, hay un avance en la fotografía. Se divide en dos partes: la composición del plano y la atmósfera expuesta. El personaje femenino dentro del encuadre obtiene el mismo peso que el masculino cuando comparten roles, y quizá es mayor cuando se trata de una película centrada en la mujer.
- a. En *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*, sus protagonistas llegan a tener más planos, ángulos, formas, masas y duración en la pantalla porque son las protagonistas absolutas. Los personajes masculinos a veces solamente son referentes.
- La atmósfera es más arriesgada, se trata de narrar y dramatizar las acciones así como las emociones que expresa el personaje femenino y su situación; para ello, existen niveles de coloración, iluminación, contraste, ruido o limpieza en la imagen.

- a. En *The Dirty Picture* se prioriza la coloración naranja tanto en la fotografía como en la dirección de arte, quizá para explicar que es de alguien sensual de quien se está hablando. Además, se toma como referencia a la industria de cine del sur de la India de los años ochenta.
- b. En *Queen* existen dos tipos de iluminación, que podrían utilizarse para separar narrativamente a los dos países donde está presente la heroína: la calidez para la India y la frialdad para Europa. Y paradójicamente, frente a la común concepción de la luz y su coloración, también se puede asumir que la luz fría (para la zona europea) podría significar la liberación de la protagonista y la otra cálida (para los espacios indios) apoyaría al hermetismo de sus ideas patriarcales. Esta diferenciación se intercala en el presente con los flashbacks.
- c. En *Pink*, la iluminación es fría y tiene una coloración verdosa todo el tiempo. Se entiende que es por la sensación de suspenso y preocupación que vive la protagonista. Además, sigue las características estéticas del *thriller*.

9.5. Conclusión general: La representación del empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)

El desarrollo de la representación del empoderamiento de los personajes femeninos a lo largo de Bollywood implica un viaje desde lo tradicional a lo moderno y posmoderno con influencias o rasgos occidentales, tanto en el tratamiento narrativo como en el estético visual. Esto se puede observar, con mayor notoriedad, en los años 2010, en las películas seleccionadas: *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*.

En el nivel narrativo, en estas películas se encuentran tres aspectos que antes no eran mencionados y que rompen con la narrativa clásica de Bollywood: el uso del capital erótico del personaje femenino para el logro de sus objetivos en *The Dirty Picture*; géneros audiovisuales que van más allá del romance para el personaje femenino, el *drama biográfico* en *The Dirty Picture*, la *road movie* en *Queen* y el *thriller* social en *Pink*; y el enfrentamiento del personaje femenino contra el sistema patriarcal y sus manifestaciones, en *The Dirty Picture*, *Queen* y *Pink*.

Silk, Rani y Minal son personajes empoderados, que desarrollan una narrativa y estética visual que se nutre de las tipologías clásicas, heroína y vampiresa, de Bollywood. Ellas son dueñas de su propia historia, con agencia, poder de decisión, autonomía, rebeldía y confianza en sí mismas para lograr sus objetivos y resolver sus conflictos.

La estética visual de estas películas deja de ser clásica, para ser más arriesgada e innovadora con influencias y proyección occidental, moderna o posmoderna, tanto en el vestuario y maquillaje como en los espacios que ocupan y en la fotografía. La posición de los personajes femeninos resalta en el encuadre, mientras que la atmósfera visual aporta emocionalmente a la narración.

Estos nuevos personajes femeninos forman parte de las películas centradas en la mujer, características de esta década. Ellas participan del espacio público y siguen aspectos realistas de las mujeres de la sociedad india de la actualidad. Finalmente, forman parte de las películas *content-driven*.

9.6. Reflexiones y recomendaciones

- No existen muchos textos en español que estudien sobre Bollywood en el Perú y en Latinoamérica, así como tampoco profesores, autores e investigadores que conocen profundamente sobre el tema. Sin embargo, se encontraron tesis y artículos en inglés que tenían un acercamiento a la investigación; en su mayoría fueron estudios realizados por autores indios.
- Se ha querido abordar muchos temas, pero se rebasaría la investigación. Entre estos temas está el aspecto musical en Bollywood, que también marca un desarrollo dentro de su cinematografía: se mueven de lo tradicional a lo moderno, posmoderno y occidental.
- Finalmente, resultaría interesante investigar sobre el estilo de actuación que se presenta en el cine hindi. Aunque se haya expuesto algunas características, queda para el futuro poder tener investigaciones en donde se explique, por ejemplo, por qué es tan gestual y coreográfico.

Referencias bibliográficas:

- Agarwal, R. (2014). Changing Roles of Women in Indian Cinema. *Silpakorn University Journal of Social Sciences, Humanities, and Arts*, 14(2), 145-160. Recuperado de <https://www.tcithaijo.org/index.php/hasss/article/view/20004/17430>
- Aumont, J. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. París: Paidós Ibérica.
- Ayob, A. (2008). *The changing construction of women characters in popular Hindi-language cinema from 1970 to 2007* (Tesis de maestría, University of the Witwatersrand). Recuperado de <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/7064/Report;jsessionid=68B86914CE9209A4E679D65366457298?sequence=2>
- Barba, E. (1992). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Barnwell, J. (2009). *Fundamentos de la creación cinematográfica*. Barcelona: Parramón.
- Barrera-Agarwal, M. (2013). El cine indio, a la conquista de Hispanoamérica. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, (97), 56-61. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/160/16009710.pdf>
- BBC News. (20 de julio de 2017). What is India's caste system? *BBC News*. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-35650616>
- Bhuyan, D. (2006). Empowerment of Indian women: A challenge of 21st century. *Orissa Review*. Recuperado de http://magazines.odisha.gov.in/Orissareview/jan2006/engpdf/Empowerment_of_India.pdf
- Biswas, S. (29 de diciembre de 2012). How India treats its women. *BBC News*. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-20863860>
- Bohra, N., Sharma, I., Srivastava, S., Bhatia, M. S., Chaudhuri, U., Parial, Sharma, A. & Kataria, D. (2015). Violence against women. *Indian Journal of Psychiatry*, 57(Suppl 2), 333–338. doi:10.4103/0019-5545.161500.
- Bolen, J. S. (2005). *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina*. Recuperado de <https://we.riseup.net/assets/324220/LasDiosasdeCadaMujer.pdf>

- Box Office India (2011). *The Dirty Picture*. Recuperado de <https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=30>
- Box Office India (2014). *Queen*. Recuperado de <https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=2199>
- Box Office India (2016). *Pink*. Recuperado de <https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=3381>
- Burggraf, J. (2004). *¿Qué quiere decir género? En torno a un nuevo modo de hablar* [Archivo PDF]. Recuperado de http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/3251/1/Genero_Burggraf_2004.pdf
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Recuperado de <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf>
- Calcuta Ondoan. (2011). *La India con cara de mujer. Derechos humanos, género y desarrollo*. Recuperado de <https://calcutaondoan.org/libros-calcuta-ondoan/>
- Castejón, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, (147), 303-327. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387383>
- Chatterjee, S. (31 de diciembre de 2017). Bollywood's Terrible 2017. Why the industry sputtered this year, and what it means for its future. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/international/archive/2017/12/bollywoods-terrible-2017/549443/>
- Childers, H. M. (2002). *"You Go Girl!" nationalism and women's empowerment in the Bollywood film Kya Kehna* (Tesis de maestría, Louisiana State University). Recuperado de https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/3822
- Chion, M. (1995). *Como se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Chopra, A. (2 de setiembre 2011). In Bollywood, female directors find new respect. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2011/09/04/movies/zoya-akhtar-and-farah-khan-bollywood-directors.html?mcubz=3>

- Chopra, A. (16 de setiembre de 2016). Pink review by Anupama Chopra: A tale of true grit, grippingly told. *Hindustan Times*. Recuperado de <http://www.hindustantimes.com/movie-reviews/pink-review-by-anupama-chopra-a-tale-of-true-grit-grippingly-told/story-Iiug9rbLpnGDTdgwDzEPJJ.html>
- Chute, D. (marzo, 2014). Film Review: 'Queen'. *Variety*. Recuperado de <http://variety.com/2014/film/global/film-review-queen-1201143643/>
- Cineasia. (setiembre, 2016). Box Office India setiembre 2016: ellas toman la palabra. *Cineasia*. Recuperado de <http://www.cineasiaonline.com/box-office-india-setiembre-2016-ellas-toman-la-palabra/>
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto filmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7), v-xiii. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- Correa, J. (2006). El Road Movie. Elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 2(2), 270-301. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6343932>
- Daros, W. R. (2014). La mujer posmoderna y el machismo. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 56(162), 107-129. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v56n162/v56n162a05.pdf>
- Datta, S. (2000). Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema. *Social Scientist*, 28(3/4), 71-82. doi:10.2307/3518191
- De Almeida, F. C. (2012). Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI: análisis de los años 2007-2012 (Trabajo fin de máster, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de [http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_\(1\).pdf](http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_(1).pdf)
- Desai, K. (26 de julio de 2011). India: modernidad, pero sin equidad de género. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/opinion/India-modernidad-equidad-genero_0_S1UQFEJaP7e.amp.html
- Ebiri, B. (2017). Get Out's Jordan Peele Brings the 'Social Thriller' to BAM. *The Village Voice*. Recuperado de <https://www.villagevoice.com/2017/02/14/get-outs-jordan-peeel-brings-the-social-thriller-to-bam/>

- Fayanás, E. (mayo, 2013). ¿Qué son los BRICS? *Nueva Tribuna*. Recuperado de <http://www.nuevatribuna.es/articulo/mundo/-que-son-los-brics/20130510141412091961.html?src=rct>
- Field, S. (2002). *El libro del Guion*. Madrid: Plot Ediciones.
- Filmsite. (s. f.). Thriller-Suspense Films. *Filmsite*. Recuperado de <http://www.filmsite.org/thrillerfilms.html>
- Fusco, J. (junio, 2016). Watch: The Psychology of Color in Film. No Film School. Recuperado de <http://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film>
- Gallarino, F. (2010). El melodrama. *Facultad de Diseño y Comunicación-Universidad de Palermo*, (35), 35-39. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/275_libro.pdf
- Ganti, T. (2013). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Nueva York: Routledge.
- García-Arroyo, A. (diciembre, 2011). *La representación de la mujer en India: Imágenes de la Historia*. En *Conferencia*, Valladolid. Recuperado de http://www.universitatdelapau.org/files/23-32383-document/ana_garcia_arroyo.pdf?go=3d7fa7fcaa728fb88908cd959a11d898ecc4aa8371d68a538795392d07de2220750ca97955e376416e5866a890a1487410c2aac2f78b0873
- Garg, L. (13 de febrero de 2017). 65% Indian Women Literate, 5% Have Sole Control Over Choosing Their Husband. *IndiaSpend*. Recuperado de <http://www.indiaspend.com/cover-story/65-indian-women-literate-5-have-sole-control-over-choosing-their-husband-71113>
- Ghosh, D. (2016). Pink movie review: Amitabh Bachchan's POWERFUL message is unmissable. *India Today*. Recuperado de <http://indiatoday.intoday.in/story/pink-movie-review-amitabh-bachchan-aniruddha-roy-chowdhury-taapsee-pannu/1/764758.html>
- Girls No Brides. (s. f.a). About us. *Girls Not Brides*. Recuperado de <http://www.girlsnotbrides.org/about-girls-not-brides/#mission-statement>
- Girls No Brides. (s. f.b). Child marriage around the world: India. *Girls Not Brides*. Recuperado de <http://www.girlsnotbrides.org/child-marriage/india/>
- Gómez-Limón, M. (2011). *Las tradiciones que no aman a las mujeres*. Madrid: Akal.
- Goodridge, M., & Grierson, T. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Barcelona: Blume.

- Grant, A. (mayo, 2017). What is Bollywood? A brief summary of Indian cinema from 1913 to the Present. *ThoughtCo*. Recuperado de https://www.thoughtco.com/what-is-bollywood-3549901?_ga=2.219050713.1152723691.1504215195-2051348268.1504215195
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. En Loscertales, F. & Núñez-Domínguez, T. (coords.), *Los medios de comunicación con mirada de género*. (pp. 103-120). Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/26775>
- Gupta, S. (17 de setiembre, 2016). Pink movie review: A blazing indictment of all that's wrong with us. *The Indian Express*. Recuperado de <http://indianexpress.com/article/entertainment/movie-review/pink-movie-review-amitabh-bachchan-taapsee-pannu-star-rating-3032180/>
- Husain, S. (1989). *Demonios, Dioses y Santones de los Mitos y Leyendas de la India*. Madrid: Grupo Anaya.
- IndiaSpend (s. f.). About IndiaSpend. *IndiaSpend*. Recuperado de <https://www.indiaspend.com/about-us/>
- International Monetary Fund. (2017). *Report for Selected Countries and Subjects*. Recuperado de <https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2017/01/weodata/weorept.aspx?pr.x=31&pr.y=1&sy=2015&ey=2020&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&c=534&s=LP&grp=0&a=>
- John, A. P. (marzo, 2014). "I Am A Very Greedy Maker". *Movie Talkies*. Recuperado de <http://www.movietalkies.com/interviews/i-am-a-very-greedy-maker/>
- Joshi, P. (16 de julio de 2017). DDLJ to Piku: How feminism changed the on-screen father. *Hindustan Times*. Recuperado de <http://www.hindustantimes.com/bollywood/women-s-day-how-feminism-changed-the-father-figures-in-indian-cinema/story-HIZUWHipqurzg34zcQ0UCL.html>
- Kakar, S. & Kakar, K. (2012). *La India: Retrato de una sociedad*. Barcelona: Kairós.
- Kataria, M. & Pandey, B. (2014). Portrayal of Women in National Awarded Hindi Movies: A Content Analysis. *International Journal of Social Science and Humanities Research*, 2(4), 51-63. Recuperado de <http://www.researchpublish.com/journal/IJSSHR/Issue-4-October-2014-December-2014/30>

- Kellner, D. (2011). *Cultura mediática: estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal
- Kokra, S. (setiembre, 2016). How films like Pink have helped Bollywood cinema come of age as it confronts the abuse of women. *The National*. Recuperado de <https://www.thenational.ae/arts-culture/film/how-films-like-pink-have-helped-bollywood-cinema-come-of-age-as-it-confronts-the-abuse-of-women-1.184294>
- Lalit, M. (2002). *Bollywood: popular Indian cinema*. London: Dakini.
- Lara, S. M. (1991). Sexismo e identidad de género. *Alteridades*, 1(2), 24-29. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/747/74745539004.pdf>
- León, M. (septiembre-octubre, 2012). Bollywood en Perú. Culturas populares y globalización de las emociones. *Nueva Sociedad*, (241), 133-148. Recuperado de https://nuso.org/media/articles/downloads/3899_1.pdf
- Lone, G. & Zargar, A. (2017). Revisiting Women Empowerment in Modern Era. *IRA-International Journal of Management & Social Sciences (ISSN 2455-2267)*, 9(2), 67-70. Recuperado de <https://research-advances.org/index.php/RAJMSS/article/view/1073>
- Lossio, F. (2015). Promesas desde Bollywood y respuestas en el Perú. En Lossio, F. & Del Carmen, M. (Eds.), *Sueños de Oriente. Consumo de cine de la India y telenovelas coreanas en el Perú* (pp. 12-61). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Malhotra, A., Schuler, S. R., & Boender, C. (2002). Measuring women's empowerment as a variable in international development. *Background paper prepared for the World Bank Workshop on Poverty and Gender: New Perspectives*. Recuperado de <https://siteresources.worldbank.org/INTGENDER/Resources/MalhotraSchulerBoender.pdf>
- Mallapur, C. (4 de setiembre de 2015). Crimes Against Women Reported Every Two Minutes. *IndiaSpend*. Recuperado de <http://www.indiaspend.com/cover-story/crimes-against-women-reported-every-two-minutes-84240>
- Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-Azcapotzalco: Anthropos Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mascelli, J. (1998). *Cinco principios básicos de la cinematografía: manual del montador de cine*. Barcelona: Bosch.

- McCahill, M. (setiembre, 2016). Pink review – subtle drama that grapples with India's rape culture. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/15/pink-review-subtle-drama-that-grapples-with-indias-culture>
- McKee, R. (2002). *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba
- Meier, A. M. (1998). Masculino-femenino en el cine ¿polos distantes? *Revista de Estudios de Género: La Ventana*, 1(7), 321-329. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202469>
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta. Las reglas de la composición cinematográfica y cómo romperlas*. Madrid: Grupo Anaya.
- Mishra, V. (2006). Bollywood Cinema: A Critical Genealogy. *Asian Studies Institute*. Recuperado de <http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/4254/paper.pdf?sequence=2>
- Mistry, P. (2014). The Changing Role of Women in Hindi Cinema. *Indian Journal of Applied Research*, 4(7), 537-539. Recuperado de http://www.worldwidejournals.com/ijar/file.php?val=July_2014_1404542978__199.pdf
- Mohapatra, J., Chatterjee, M., & Dwivedy, A. (2014). The Changing Female Portrayal In Bollywood. *Communication Today*. Recuperado de https://www.academia.edu/16826430/The_Changing_Female_Portrayal_in_Bollywood
- Moreno, J. & Bruquetas, C. (2016). “Sobre el capital erótico como capital cultural”. *RIS*, 74 (1): e024. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2016.74.1.024>
- Moreno, L. (2015). El devenir del cine musical de Hollywood. *Arbor*, 191(774): a256. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.774n4011>
- Mukherjee, R. (12 de marzo de 2015). Govindraj Ethiraj's IndiaSpend.com launches Hindi site. *Medianama*. Recuperado de <http://www.medianama.com/2015/03/223-govindraj-ethirajs-indiaspend-com-launches-hindi-site/>
- Nadoolman, D. (2003). *Diseñador s de vestuario*. Barcelona: Editorial Océano.
- Nair, T. (noviembre, 2015). Bollywood's Eminent Women Talk Gender-Bias in Film. *The Review Monk*. Recuperado de <http://thereviewmonk.com/article/bollywoods-eminent-women-talk-gender-bias-in-film/>
- Nandakumar, S. (2011). *The stereotypical Portrayal of Women In Commercial Indian Cinema* (Tesis de maestría, University of Houston). Recuperado de <https://uh-ir.tdl.org/uh-ir/handle/10657/217>

- National Crime Records Bureau. (2014). *Chapter-5. Crime against Women*. Recuperado de <http://ncrb.gov.in/StatPublications/CII/CII2014/chapters/Chapter%205.pdf>
- National Portal of India. (2017). *India at a Glance*. Recuperado de <https://india.gov.in/india-glance/profile>
- Nayak, P. & Mahanta, B. (2012) Women Empowerment in India. *SSRN*. Recuperado de https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1320071
- Office of the Registrar General & Census Commissioner, India. (2011). *Census 2011*. Recuperado de http://www.censusindia.gov.in/2011-common/census_2011.html
- OMPI REVISTA. (febrero, 2013). Cien años de cine indio: entrevista con el director de Bollywood Anurag Basu. *OMPI REVISTA*. Recuperado de http://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2013/01/article_0001.html
- Oxford Reference (s. f.). Bharata Muni. *Oxford Reference*. Recuperado de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810104447769>
- Pant, P. (2011). Temas «ejemplares» en el cine de Bollywood. *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 693-704. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2162242>
- Pasternack, J. (2018). Beneath the Paving Stones, the Nightmares!: American Social Thrillers of the 1960s. *Indiana University Cinema... A Place for Film*. Recuperado de <https://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/2018/02/05/beneath-the-paving-stones-the-nightmares-american-social-thrillers-of-the-1960s/>
- Pérez-Gómez, M. (2007). El cine indio a través de Dilwale Dulhania Le Jayenge. *Frame*, 1(1), 1-23. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2654997>
- Piga, D. (2002). *Dramaturgia: reflexiones y apuntaciones estéticas sobre el guión cinematográfico y la obra teatral*. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.
- Pillania, R. (2008). The globalization of Indian Hindi movie industry. *Management*, 3(2), 115-123. Recuperado de <http://www.palmedeor.in/pdf/01.pdf>
- PTI. (10 de diciembre de 2009). Indian cinema offers poetic justice to audience, says Amitabh Bachchan. *The Hindu*. Recuperado de <https://www.thehindu.com/features/cinema/Indian-cinema-offers-poetic-justice-to-audience-says-Amitabh-Bachchan/article16852498.ece>

- Rad, M. T. (2016). Women and their portrayal in Indian cinema. *International Journal of Humanities and Cultural Studies ISSN 2356-5926*, 2(4), 1318-1334. Recuperado de <http://ijhcs.com/index.php/ijhcs/article/view/671/605>
- Ramírez, G.; Piedra de la Cuadra, J.; Ries, F. & Rodríguez, A. (2011). ESTEREOTIPOS Y ROLES SOCIALES DE LA MUJER EN EL CINE DE GÉNERO DEPORTIVO. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 12(2), 82-104. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=201022652005>
- Ramkisson, N. (2009). *Representations of women in Bollywood cinema: characterisation, songs, dance and dress in Yash Raj films from 1997 to 2007* (Tesis de maestría, University of KwaZulu-Natal). Recuperado de <https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/881>
- Rao, K. (enero, 2016). Indian Women Are Never Taught How To Be Alone, And That's A Problem. *BuzzFeed*. Recuperado de https://www.buzzfeed.com/kavitharao/learning-aloneness-as-an-indian-woman?utm_term=.ad1AlzDvAA&bffbndia#.lk11VdN611
- RJ Panchal, K. (6 de octubre de 2017). Irrfan Khan on content-driven films: Audience has evolved, films are not only about entertainment all the time. *The Indian Express*. Recuperado de <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/irrfan-khan-on-content-driven-films-audience-has-evolved-films-are-not-only-about-entertainment-all-the-time-4878034/>
- Romea, C. (julio, 2011). Cèlia Romea: «La representación de la mujer en el cine ha evolucionado en el aspecto formal, pero el significado misógino persiste». *Universitat de Barcelona*. Recuperado de http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2011/Entrevistes/Celia_Romea.html
- Rotten Tomatoes. (2016). Pink. *Rotten Tomatoes*. Recuperado de https://www.rottentomatoes.com/m/pink_2016/
- Salve, P. (14 de noviembre de 2015). 71 Million Single Women, 39% Rise Over A Decade. *IndiaSpend*. Recuperado de <http://www.indiaspend.com/cover-story/71-million-single-women-39-rise-over-a-decade-54854>.
- Saona, M. (2015). Simone de Beauvoir y la escritura del yo. En Muñoz, F., & Esparza, C. (Eds.), *La mujer es aún lo Otro: Actualidad y política en el pensamiento de Simone de Beauvoir* (pp. 33-44). Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Sarkar, P. (setiembre, 2016). 'Pink' movie review: This Amitabh Bachchan film highlights the importance of 'consent' and does it right. *International Business Times*. Recuperado de <http://www.ibtimes.co.in/pink-movie-review-693862>
- SASC. (abril, 2015). A Feminist Critique on "Item Numbers" in Bollywood Films. *AMS Sexual Assault Support Centre*. Recuperado de <http://amssasc.ca/a-feminist-critique-on-item-numbers-in-bollywood-films/>
- Schaefer, D., & Karan, K. (2011). Bollywood Cinema at the Crossroads: Tracking the Dimensions of Globalization in Postcolonial Popular Hindi Cinema. *Mass Communication and Society*, 14(6), 700-719. doi: 10.1080/15205436.2010.530380
- Sharma, K. (12 de marzo de 2017). Infinities of being a housewife. *The Hindu*. Recuperado de <http://www.thehindu.com/opinion/open-page/infinities-of-being-a-housewife/article17450374.ece>
- Singh, P. (23 de noviembre de 2017). Newer ideas, rich storytelling: Bollywood gets high on content-driven cinema. *Hindustan Times*. Recuperado de <https://www.hindustantimes.com/bollywood/newer-ideas-rich-storytelling-bollywood-gets-high-on-content-driven-cinema/story-7cwcqadNgpCdungqXjNK1H.html>
- Tamayo, A., & Hendrickx, N. (2015). *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- Tere, N. S. (2012). Gender reflections in mainstream Hindi cinema. *Global Media Journal—Indian Edition*, 3(1), 1-9. Recuperado de <http://www.caluniv.ac.in/global-media-journal/Students%20Research/SR4%20NIDHI.pdf>
- The Hindu. (15 de setiembre de 2016). CINEMA. Pink: The girls are alright, but the boys? *The Hindu*. Recuperado de <http://www.thehindu.com/features/cinema/Pink-The-girls-are-alright-but-the-boys/article14639361.ece>
- The Indian Express. (8 de marzo de 2016a). Sensuality should be self regulated in films: Shabana Azmi. *The Indian Express*. Recuperado de <http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/sensuality-should-be-self-regulated-in-films-shabana-azmi/>
- The Indian Express. (11 de setiembre de 2016b). Pink is a social thriller: Amitabh Bachchan. *The Indian Express*. Recuperado de <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/pink-amitabh-bachchan-social-thriller-3025821/>

- The Indian Express. (14 de setiembre, 2016c). Pink celeb movie review: Amitabh Bachchan film is unmissable, says Bollywood. *The Indian Express*. Recuperado de <http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/pink-celeb-movie-review-bollywood-terms-amitabh-bachchan-starrer-film-of-the-year-3029351/>
- Thomas, F. & Patel, N. (2015). A Case Study: The Dirty Picture. *Pezzottaite Journals*. 4(2), 1671-1679. Recuperado de <http://pezzottaitejournals.net/pezzottaite/images/ISSUES/V4N2/IJASMPV4N220.pdf>
- Thomas, R. (1995). Melodrama and the negotiation of morality in mainstream Hindi film. En Breckenridge, C. (Ed.), *Consuming modernity: public culture in a South Asian world* (pp. 157-182). Londres: University of Minnesota Press.
- Thomasseau, J. M. (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tilak, S. G. (setiembre, 2016). Pink: A Bollywood film about India's 'rape culture'. *BBC News*. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-37426720>
- Times of India. (5 de marzo de 2014). Bollywood loves Vikas Bahl's Queen. *Times of India*. Recuperado de <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Bollywood-loves-Vikas-Bahls-Queen/articleshow/31485691.cms>
- Ulloa, T. (2011). La prostitución: una de las expresiones más arcaicas y violentas del patriarcado contra las mujeres. *Pensamiento iberoamericano*, 9(2), 293-310. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3710944>
- UN. (2013). *Empowerment: What does it mean to you?* Recuperado de <https://www.un.org/development/desa/dspd/2013/02/empowerment-what-does-it-mean-to-you/>
- UN Women. (2011). *In Pursuit of Justice. Progress of the World's Women 2011-2012*. Recuperado de <http://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20eseasia/docs/publications/2011/progressoftheworldswomen-2011-en.pdf?la=en&vs=2106>
- UN Women. (2013a). *UN Women in India*. Recuperado de http://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20eseasia/docs/publications/2015/southasia/publications/unw_electronic%20pdf.ashx?la=en
- UN Women. (s. f.). *Data on Women*. Recuperado de <http://asiapacific.unwomen.org/en/countries/india/data-on-women>

- UNDP. (2013). *National Consultation Report: Post 2015 Development Framework India*. Recuperado de <https://www.undp.org/content/dam/india/docs/poverty/national-consultation-report--post-2015-development-agenda.pdf>
- UNESCO Institute for Statistics. (2019). Feature Films. *UNESCO Institute for Statistics (UNESCO UIS)*. Recuperado de <http://data.uis.unesco.org/Index.aspx>
- UNICEF. (2016). *Reducing Child Marriage in India: A model to scale up results*. Recuperado de <http://www.girlsnotbrides.org/wp-content/uploads/2016/12/Centre-for-Budget-and-Policy-Studies-India-report.pdf>
- Upadhyay, R. (2010). Women's empowerment in India: An analytical overview. *The Asia Foundation*. Recuperado de <https://asiafoundation.org/resources/pdfs/womensempowermentindiabriefs.pdf>
- Val Cubero, A. (2007). La representación femenina en el cine popular indio. En Marzal, J. & Gómez, F. (Eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 311-318). Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=583043&orden=1&info=open_link_libro
- Val Cubero, A. (2015). Cuando las estrellas llegan a las urnas: política, cine y televisión en Tamil Nadu. *Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 8(2), 28-36. doi:<http://dx.doi.org/10.12804/disertaciones.02.2015.02>
- Vallejo, A. (2010). Género, autorrepresentación y cine documental: Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda. *Quaderns de Cine*, (5), 101-116. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13966/1/Quaderns_Cine_5_14.pdf
- Vats, R. (setiembre, 2016). Pink review: Amitabh Bachchan is still the only boss around. *Hindustan Times*. Recuperado de <http://www.hindustantimes.com/movie-reviews/pink-review-amitabh-bachchan-is-still-the-only-boss-around/story-gSCikuuM2WFSvzomGiwB4H.html>
- Villaverde, N. (marzo, 2014). ¿Existe el matriarcado? *Mito Revista Cultural*. Recuperado de <http://revistamito.com/existe-el-matriarcado/>
- Vinayan, A. (15 de diciembre de 2017). Year-ender 2017: Ten content-driven films that surprisingly ruled the year. *Deccan Chronicle*. Recuperado de <https://www.deccanchronicle.com/entertainment/bollywood/151217/year-ender-2017-ten-content-driven-films-that-surprisingly-ruled-the-year.html>
- Visvanathan, S. (diciembre, 2011). The Dirty Picture: Free, sexual and female. *Firstpost*. Recuperado de <http://www.firstpost.com/entertainment/the-dirty-picture-free-sexual-and-female-148161.html>

- Wei, C. Y., Dimitrova, N., & Chang, S. F. (2004). Color-mood analysis of films based on syntactic and psychological models. *IEEE International Conference on Multimedia and Expo (ICME)*, 831-834. Recuperado de <http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=1394329>
- Winiecki, E. (18 de mayo de 2013). Professor Gita Sen talks about women's and girls' empowerment in India. *Girls' Globe*. Recuperado de <https://www.girlsglobe.org/2013/05/18/professor-gita-sen-womens-and-girls-empowerment/>
- Zafar, S. & Batta, A. (2017). Liberalization and Changing Representation of Women in Hindi Cinema. *Indian Journal of Science and Technology*. 10(46). Recuperado de <http://www.indjst.org/index.php/indjst/article/view/115859>

Películas:

- Kapoor, E. y Kapoor, S. (Productores) y Luthria, M. (Director). (2011). *The Dirty Picture* [película]. India: Balaji Motion Pictures
- Lahiri, R., Kuma, S. y Shoojit Sircar (productores) y Chowdhury, A. (Director). (2016). *Pink* [película]. India: Rashmi Sharma Telefilms Limited
- Shah, B., Red Chillies Entertainment (productores) y Bhansali, S. L. (Director). (2002). *Devdas* [película]. India: Mega Bollywood Pvt. Ltd, Red Chillies Entertainment
- Viacom 18 Motion Pictures, Kashyap, A., Motwane, V. y Mantena, M. (Productores) y Bahl, V. (Director). (2014). *Queen* [película]. India: Phantom Films

Anexos

— Anexo 1: Guías de Entrevistas

Guía de Entrevista 1

I. Objetivos específicos que serán alcanzados:

- Conocer la evolución narrativa de la cinematografía hindi con relación al tema de la mujer.
- Identificar las referencias conceptuales que utilizan los realizadores de Bollywood que permiten construir una propuesta creativa sobre lo femenino en *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).
- Analizar y describir los aspectos narrativos que permiten construir el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).
- Analizar y describir los aspectos de la estética visual sobre lo femenino en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016).

II. Características de los sujetos:

- **Sandeep Chakravorty** (Cónsul General de India en Nueva York)
- **Sushma Kumar** (Gerente Administrativo de Cine Star Films)
- **Félix Lossio** (Sociólogo)

III. Presentación del investigador:

Buenos días/tardes/noches, mi nombre es Zannia Romero, soy estudiante de Comunicación Audiovisual de la PUCP de IX o X ciclo, actualmente me encuentro haciendo una investigación sobre Bollywood para mi tesis de pregrado.

IV. Presentación de la investigación:**V. Consentimiento informado:**

Quisiera saber si está de acuerdo con que la conversación sea grabada, esto nos facilitará tener un registro de toda la información que me brinde y que será utilizada con la mayor claridad posible para los fines de la investigación.

VI. Preguntas:

1. ¿Qué nos podría decir al mencionarle la palabra Bollywood?
2. ¿Cuáles cree usted que son las características que presenta este cine?
3. ¿Asimismo, podría relatarnos qué influencias tiene?
4. ¿Qué le llama la atención de las historias que presenta este cine?
5. ¿Cómo podría describir a los personajes femeninos que se presentan en los filmes de Bollywood?, ¿Podría mencionar algunos ejemplos, más representativos?
6. ¿Cree usted que, en las películas, los personajes femeninos son muy estereotipados y tal vez son objetivados, tales como lo presentaba anteriormente la teoría crítica feminista?
7. ¿Cómo cree usted que se construyen los personajes femeninos en Bollywood?
8. ¿Cree que la cultura de la sociedad India está presente en su cinematografía? Tal vez es una exageración o podría resultar ser una mimesis verdadera, ¿qué piensa al respecto?
9. ¿Cómo calificaría el estilo de *performance* actoral que desarrolla Bollywood?
10. En el aspecto visual, ¿qué es lo que le llama la atención de las películas de Bollywood?
11. ¿Qué nos puede decir de la estética visual que presenta la dirección de arte en estas películas, en general?

12. ¿Cómo cree que se ha ido desarrollando Bollywood a lo largo de estos últimos años?
13. Usted ha escrito un libro referente a Bollywood, ¿qué nos podría decir sobre la presencia de Bollywood en el Perú? (A Félix Lossio)
14. ¿Cree usted que existe alguna similitud entre la cultura india, reflejada en las películas hindi, y la nuestra?

Guía de Entrevista 2

I. Objetivos específicos que serán alcanzados:

- Identificar las referencias conceptuales que manejan los realizadores de Bollywood que permiten construir una propuesta creativa sobre lo femenino en *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)
- Analizar y describir los aspectos narrativos que permiten construir el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)
- Analizar y describir los aspectos de la estética visual sobre lo femenino en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)

II. Características de los sujetos:

- **Mauricio Véliz** (Docente en el Departamento de Comunicaciones de la PUCP)

III. Presentación del investigador:

IV. Presentación de la investigación:

V. Consentimiento informado:

VI. Preguntas:

1. ¿Qué nos podría decir al mencionarle la palabra Bollywood?
2. ¿Cuáles cree usted que son las características que presenta este cine?

3. ¿Cómo cree que se desarrolla el aspecto narrativo ficcional en este tipo de películas?
4. ¿Cómo podría describir a los personajes femeninos que se presentan en Bollywood de acuerdo a la teoría de la construcción de los personajes en el guion?
5. ¿Cómo cree usted que se construyen estos personajes femeninos en Bollywood?
6. ¿Cómo calificaría el estilo de *performance* actoral que desarrolla Bollywood?
7. En el aspecto visual, ¿qué es lo que le llama la atención de las películas de Bollywood?
8. ¿Qué nos puede decir de la estética visual que presenta la dirección de arte en estas películas, en general?
9. ¿Qué nos puede decir sobre la estética visual que presenta la dirección de fotografía en estas películas, en general?

Guía de Entrevista 3

I. Objetivos específicos que serán alcanzados:

- Analizar y describir los aspectos narrativos que permiten construir el empoderamiento de los personajes femeninos en Bollywood a través de *The Dirty Picture* (2011), *Queen* (2014) y *Pink* (2016)

II. Características de los sujetos:

- **Norma Fuller** (Docente en el Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP)

III. Presentación del investigador:

IV. Presentación de la investigación:

V. Consentimiento informado:**VI. Preguntas:**

1. ¿Qué nos podría decir sobre la representación que recibe la mujer en el cine?, ¿cree que se le estereotipa con algunos roles tradicionales?
2. ¿Qué opina sobre los estudios fílmicos feministas que sucedieron en la década de los años setenta?
3. ¿Cree que el estereotipo está presente en el cine?, si es así, ¿de qué forma se presenta?
4. ¿Cómo son vistas las mujeres en Occidente y en Oriente a grandes rasgos?
5. ¿Cómo cree que se desarrollan las relaciones de género en un país como la India?
6. ¿Conoce sobre Bollywood?, ¿qué nos podría decir al respecto?
7. ¿Cuáles cree usted que son las características que presenta este cine?
8. ¿Qué nos podría decir sobre la representación de los personajes femeninos en estas películas, si conoce alguna?

— Anexo 2: Matriz de Análisis de Contenido

Nivel Narrativo

Matriz Análisis de Contenido				
Película	The Dirty Picture	Queen	Pink	
Director	Milan Luthria	Vikas Bahl	Aniruddha Roy Chowdhury	
Escenas				
Lugar y Fecha				
Personajes	Silk	Rani	Minal	
¿Cómo se muestra el carácter narrativo?				
Objetivo Específico	Temas / Conceptos/variables	Categoría	Sub Categoría	Cita (acción concreta o diálogo)
¿Cómo se desarrolla el aspecto narrativo de la bailarina?	Narrativo	Perfil de Personaje	Vida anterior (Biografía del personaje)	
			Vida exterior	
			Vida interior	
		Historia	Objetivo en la historia(acciones)	
		Diálogos	¿Cómo describe al personaje?	
		Acciones	¿Cómo describe al personaje?	
	Performance actoral	Performance en la película	Naturalismo, Realismo, Expresionismo o Utilización de Gestos	
		Performance en el Musical	¿Qué tipo de baile? ¿Con quiénes más baila?	
	Estilo de personaje	Personaje	¿Heroína o Vampiresa?	
	Relación con el personaje masculino	Función de su personaje dentro de la historia.	¿Cómo se desenvuelve?	

Nivel Estético

Dirección de Fotografía

Análisis de Contenido en el Nivel Estético: Dirección de Fotografía				
Película	The Dirty Picture	Queen	Pink	
Director	Milan Luthria	Vikas Bahl	Aniruddha Roy Chowdhury	
Escenas				
Lugar y Fecha				
Personajes	Silk	Queen	Pink	
Objetivo específico	Temas/Conceptos/Variables	Categoría	Sub Categoría	Escena
¿Cómo se desarrolla el aspecto estético en el nivel de dirección de Fotografía en la Escena?	Tratamiento del imagen	Tipos de Encuadre	Tipo de Plano	
			Punto de Vista	
		Composición de Imagen	Tipos de Angulos	
			Formas	
			Lineas	
			Masas	
			Movimiento (Interno y Externo)	
		La tonalidad de los colores	¿Qué concepto se utiliza en la escena?	
		La iluminación	Atmósfera	
			Clave	
			Luz	
			Naturalismo, Realismo, Expresionismo	

Dirección de Arte

Análisis de Contenido en el Nivel Estético: Dirección de Arte				
Película	The Dirty Picture	Queen	Pink	
Director	Milan Luthria	Vikas Bahl	Aniruddha Roy Chowdhury	
Escenas				
Lugar y Fecha				
Personajes	Silk	Rani	Minal	
Objetivo específico	Temas/Conceptos/Variables	Categoría	Sub Categoría	Escenas
¿Cómo se desarrolla el aspecto estético en el nivel de dirección de Arte en la Escena?	Caracterización del personaje	Vestuario del personaje	Estilo	
			Color	
			Apariencia	
		Maquillaje del personaje	Estilo	
		Peinado del personaje	Estilo	
		Accesorios		
		Espacios: Locaciones	Interiores/ Exteriores	
Caracterización del personaje				