

Masculino / Femenino (dos o tres cosas que sé de ellos): miradas cruzadas de dos paradigmas viajeros / cineastas entre Oriente y Occidente.¹

Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I, Castellón

1. INTRODUCCIÓN

La lengua no es inocente, es bien sabido. Cuando la procedencia del cine hecho en la India se etiqueta como *de Bollywood*, no se trata de un juego de palabras ni de una supuesta reivindicación de la importancia de la cinematografía que más películas produce anualmente, se trata del establecimiento perverso de un punto de referencia: *Hollywood*, como meca de la cultura audiovisual occidental. A partir de tal premisa, el mundo y sus hechos se miden desde un punto de partida (y de vista) inequívoco: el de la cultura occidental (del hombre blanco –género masculino y color blanco–; civilizado en la cultura anglosajona y la confesión protestante, con alguna tolerancia latino-mediterránea y hacia el credo católico; adscrito a una creencia vital y moral teleológica –llámese fe o cualquier otro subproducto del control sistémico–, y dotado de la mayor de las capacidades destructivas y autodestructivas). En resumidas cuentas, el pensamiento que mide se enuncia a sí mismo como poseedor de la verdad y sus parámetros son aplicados a textos y contextos (en estas fechas tan señaladas –escribimos estas líneas al hilo del décimo aniversario del 11-S–, hay una multiplicación hasta el paroxismo de actos y homenajes para todas y cada una de aquellas cerca de 3.000 víctimas inocentes, pero nada se dice ni se sabe de los cientos de miles de personas –

¹ El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

inocentes también– que perdieron su vida en Afganistán, Irak o en el conjunto de Oriente Medio).

El éxito sin parangón de lo que denominamos nuestra “civilización occidental” (puede leerse “cultura”) no consiste únicamente en erigirse en panacea e instrumento de control del mundo en su conjunto (aunque, ya que “el negocio es el negocio”, algunas veces se excede en su rapiña y provoca crisis como la actual), sino, sobre todo, en transmitir al sojuzgado la idea de cuál debe ser su posición en el mundo y el punto de vista que debe adoptar ante la vida (ante los textos y los contextos) No se trata de imponer –que también– sino de que el dominado acepte esa dominación como natural y considere que su lugar en el mundo es el que le ha sido adjudicado por vaya usted a saber qué ente indescriptible que está más allá del bien y del mal. Se trata, como muy bien señala Althusser (1978), de que el interpelado otorgue al interpelador la capacidad para ejercer su dominio; con lo cual, el problema no está tanto en quién interpela como en quién y cómo acepta esa interpelación. Otro tanto señalaba Michel Foucault (1998) en torno a la violencia y su relación con el poder: un poder no reconocido, no puede ejercerse.

Pero esta civilización occidental, además, ha venido poniendo “de moda” en los últimos años los estudios sobre género y sobre multiculturalismo, entre otros, así como toda una batería de ensayos sobre la condición del audiovisual enfrentado a las nuevas tecnologías en el seno de las industrias culturales (aquí tenemos un evidente oxímoron, ya denunciado en su día por Adorno, que no le va a la zaga a los clásicos de inteligencia militar, o ética empresarial... Bromas aparte, los *media* son hoy por hoy un conglomerado de intereses que cada vez tienen menos que ver con la comunicación y, por supuesto, con la cultura) Estos intereses de “investigación científica” también han contagiado espacios en los que se seguía una evolución muy diferente hasta el extremo de convertir su idiosincrasia en afinidad.

Años atrás, los intereses occidentales se medían en el ámbito de la colonización. Pues bien, tal colonización ha prosperado hasta el extremo de que el colonizado ha asumido, en muchos casos, la perspectiva del colonizador. Lo cual se puede ver en muchos aspectos sociales y de la vida cotidiana, pero, sin duda alguna, es rastreable en la generación de discursos audiovisuales.

2. MÉTODO

Dicho lo anterior con tal frialdad, parecería que lanzamos una hipótesis de difícil verificación en el vacío más absoluto, lo cual, a fin de cuentas, no iría muy a la zaga de la “moda” antedicha que se reviste de empirismo para justificar cualquier ocurrencia y aumentar *curricula* con la mayor gratuidad, estando así en la senda de los tiempos y demandas que corren y se exigen. No caeremos, pues, en tal tentación ni juzgaremos sus “maldades” (eso sí: quedaremos con ganas de hacerlo y quizás lo propiciemos en otros contextos)

Tampoco cometeremos el error de abundar en citas de autoridad que puedan autojustificar nuestro texto. Nuestro método de trabajo, ecléctico, sienta sus bases en el análisis textual pero no olvida la capacidad de los discursos para construir imaginarios y la fuerza de los significantes para promover ideología: la forma es el contenido, o, en otras palabras, aquello que la imagen representa no es lo que significa. Para generar lecturas imbricadas contextualmente con los tiempos que vivimos, críticas y autocríticas, asentadas política e ideológicamente en la actualidad usamos herramientas propias –claro está que con referentes ajenos reivindicados sin duda alguna– y mantenemos criterios y posiciones sociales. En otros textos hemos desarrollado ampliamente este tipo de categorías metodológicas, como es el caso de Gómez Tarín (2010 y 2011), Gómez Tarín y Rubio Alcover (2010) o Rubio Alcover (2010), por lo que no haremos en ellos más hincapié.

Decíamos antes que la palabra no es inocente. La imagen no es tampoco inocente. Para reflexionar sobre ello, tomaremos como ejemplo a dos “autores” viajeros: Mira Nair y Danny Boyle. La primera, mujer, de origen hindú, con una rica filmografía llevada a cabo en su país de origen y que ha ido desplazándose hacia Occidente; el segundo, hombre, británico, con un reciente éxito en su haber, *Slumdog Millionaire* (2008), que aborda una temática enraizada en el contexto hindú y ha obtenido repercusión mundial (sobre todo en premios y reconocimientos a su “mirada” sobre un país exótico). Ambos son autores, insistimos, reivindicados y con éxito de público y crítica.

Ni qué decir tiene que no sacaremos a colación en estas páginas a Satyajit Ray ni a Louis Malle, ni a Jean Renoir ni a James Ivory, tampoco a Rossellini... autores que vendrían muy bien para extrapolar tiempos y miradas.

Baste decir que el primero supo construir discursos universales a partir de su enraizamiento en el terreno, de su cine etnográfico y sin concesiones a la galería, sin números musicales ni explosiones de colorido; los demás, por su parte, nos brindaron una mirada sobre la India que no negaba su condición de ajena, que se sorprendía y que se afirmaba en la necesidad del ver y conocer, una mirada, a fin de cuentas, honesta.

Esa mirada honesta, pero interna, implicada, la podemos encontrar en una de las películas más emblemáticas de Mira Nair, *Salaam Bombay!* (1988), su primer largometraje argumental, aunque en él el peso de las técnicas documentales, en las cuales se formó previamente la realizadora, deviene esencial. Como veremos, *Slumdog Millionaire* y *Salaam Bombay!* comparten no pocos elementos, si bien la mirada sobre sus personajes difiere diametralmente.

Así pues, el éxito internacional de *Salaam Bombay!* –película sin concesiones– arrastra hacia Occidente a Mira Nair (tengamos en cuenta que se había educado parcialmente en Harvard) y le permite desarrollar una carrera creativa que oscila entre Estados Unidos e India. Sin embargo, ¿qué hay de su idiosincrasia nativa y de sus raíces culturales en el cine que hace en Occidente?

3. REFLEXIÓN

Decíamos más arriba que la imagen no es tampoco inocente. Lo cual equivale a decir que, si una película es un texto y sus formas constituyen el significante, éste –el significante– lleva en sí mismo la esencia del discurso y su formalización implica el establecimiento de un determinado punto de vista sobre el mundo. Desde esta perspectiva podemos calificar el cine de Mira Nair como “plegado” al modelo narrativo hegemónico, normativo en su esencia. Lo cual no implica un juicio de valor pero sí nos da pie para una reflexión sobre los condicionamientos que el propio significante impone sobre los significados.

Hay dos ejes en la filmografía de Mira Nair: tramas autóctonas a las que se aplica un punto de vista implicado y tramas clásicas a las que se aplica una mirada externa o profesional. En el primer caso, podríamos establecer una subdivisión entre aquellas películas cuya acción se radica en la India y las que cuentan con personajes hindúes pero su acción se sitúa en entornos foráneos.

En el segundo caso, estamos ante un cine más aséptico directamente estructurado siguiendo los cánones más estrictos del modelo occidental (Hollywood). Si buscamos un elemento constante en todo su cine, englobado en uno u otro tipo de tramas, veremos que la mujer (la reivindicación de género) es permanente. La contradicción está en que los discursos son plenamente normativos y esto resta posibilidades a su fuerza expresiva.

Son pocas las películas en que Mira Nair se sitúa en la India y la observa desde su mismo interior (dejamos de lado sus primeros documentales). Tomemos como ejemplos paradigmáticos *Salaam Bombay!* y *La boda del Monzón* (*Monsoon Wedding*, 2001), aunque también nos serviría *Kamasutra, una historia de amor* (*Kama Sutra: A Tale of Love*, 1996). Toda la acidez de *Salaam Bombay!*, la rabia contenida ante una situación de explotación infantil y de lucha por la vida en las zonas más depauperadas, con una perspectiva documental que confiere una inusitada potencia discursiva, se diluye en *La boda del Monzón* (de ahí que hayamos utilizado el término “plegado” anteriormente al hablar del significante en los films de esta realizadora) para potenciar el exotismo, los brillantes números musicales y el canto a la alegría de vivir, muy en consonancia con la misma puesta en escena del film; ahora bien, los problemas de castas, apenas insinuados, y la ausencia de clases sociales (el entorno es de familias acomodadas, con parte de sus miembros viviendo cómodamente en Estados Unidos) convierten la película –muy agradable de ver, todo sea dicho– en un rentable ejercicio de estilo que tendrá salida comercial en Occidente como si se tratara de un producto Oriental novedoso, cuando, en eso estamos insistiendo, es precisamente un producto “a la salsa occidental”, plenamente consciente de su asunción normativa del modelo hegemónico hollywoodiense.

Lo anterior nos permite comprender el hecho de que *Mississippi Masala* (1991) y *El buen nombre* (*The Namesake*, 2006) se ocupen de tramas argumentales en las que personajes hindúes habitan lugares diferentes, alejados de su tierra, siempre vista con nostalgia desde la lejanía; en un caso, el trayecto es de Uganda a Estados Unidos, y en el otro de India a Estados Unidos, asunto que tampoco es casual. La carga nostálgica se hace patente en estos films por la referencia constante a la tierra como vínculo, pero, al mismo tiempo, hay una transformación radical de las costumbres: la vida de los

protagonistas cambia y se va acomodando a los hábitos occidentales. De hecho, en *El buen nombre*, el consejo de la madre será textualmente. “adapta lo nuevo”. Estos films caminan sobre el tenso equilibrio de la diferencia racial y cultural estableciendo nexos con otras minorías sojuzgadas (negros, latinos, árabes) pero traslucen un afán de integración que se revela como mala conciencia por la permanente disonancia del discurso, sus tramas y sus formas. Como paradigma, la corta aportación en *New York, I Love You* (2009), donde un indio y una judía cruzan la información sobre sus limitaciones por la reglamentación que rige sus vidas (son personajes que aceptan las imposiciones aunque desearían desligarse de ellas). La diferencia les hace semejantes: el episodio se adhiere al tópico metonímico de edificar, sobre la condición de almas gemelas de dos individuos, una bienintencionada –*buenista*, se dice ahora– afirmación de la identidad interreligiosa entre las culturas yiddish e hindú, a pesar o en contra de todos los elementos diferenciales –las dicotomías masculino vs. femenina, maduro vs. joven, (re)vendedor-tasador vs. cliente (que recurre al empeño), casado pero separado vs. soltera y casadera – el uno, en un instante vital anticlimático; la otra, con la excitación de su inminente entrega en un matrimonio ortodoxo... La discreta –o directamente monótona, *plana*– sucesión de planos y contraplanos se supedita a esta dizque denuncia de la subrogación de la mujer, que, no en vano, concluye con el ambiguo rasurado de la cabeza y la invocación del ritual de la salmodia de versículos, indicios ambos de la esencial diferencia en la diversidad: lo que a la postre, involuntariamente, ilustra de manera insuperable Mira Nair por medio de esta modesta pieza es lo que, haciendo una paráfrasis, puede y debe bautizarse como *multiculturalismo débole* –¿un pleonismo, en este caso?

Otro tanto cabe concluir del visionado de su segmento del film colectivo sobre el traumático 11-S y sus secuelas: de manera atropellada, a base de abruptas elipsis –y quizás sea este el mayor acierto de la pieza: ese aspecto de *trailer* que, premeditadamente o no, impide al espectador *meterse* en una trama por lo demás institucionalista en el fondo y en la forma (clásica en su desarrollo, y mil veces vista y oída; moralista, por exaltadora de la familia, de la abnegación de la mujer-madre y del heroísmo del varón-hijo): la odisea de una madre convencida de que su vástago no fue el villano terrorista que la CIA cree; y lo mantiene a raya, en un distanciamiento radical–, Nair pone en escena

una historia real: pildorazo ejemplarizante que, como ya viene siendo habitual en ella, saca partido de una dialéctica al uso. En el haber del capítulo conviene añadir un interesante apunte etnográfico, pleno de ironía, acerca del grado de asimilación, variable pero siempre creciente, por parte de los inmigrantes de los iconos globales (casi huelga especificar que del yanquismo rampante), conforme las generaciones se suceden: estamos pensando en la confusión en torno a *Star Wars* y *Star Trek*. El enigma o el problema de Nair consiste, en fin, en que resulta imposible determinar con certeza –y, por tanto, alcanzar un dictamen definitivo, absolutorio o condenatorio–, si su mirada es de/sobre una extranjera o una *insider*: no es posible saber, porque son indiscriminables, se han confundido ya del todo y son inextricables, ambas dimensiones: la de la india autoconvencida y emancipada que ejerce de tal –que se ha quitado los yugos que pesaban sobre su cabeza y la sojuzgaban por ser mujer, procedente de una nación periférica, educada en una religiosidad *imponente*...–, y la de la ciudadana del mundo de pleno derecho –cosa que se (mal)entiende como denegadora de todo lo anterior, asimilado con unos orígenes represivos e indeseables, y asociada con una falta de prejuicios solamente teórica, pues en realidad no encubre sino la reproducción sin cuestionamiento alguno de la cultura dominante...

El otro bloque de películas realizadas por Mira Nair entra de lleno en la asunción del modelo hegemónico. Traeremos a colación como paradigmas *Vanity Fair* (*La feria de las vanidades*, 2004) y *Amelia* (2009). En ambos casos las historias son ajenas a la cultura hindú y la puesta en escena se somete plenamente a las convenciones del modelo occidental, hasta el punto de obtener unos resultados que, en nuestro criterio, resultan altamente convencionales. Sin embargo, la presencia anecdótica de la India (parada en Calcuta en el caso de *Amelia*, y obsesión por viajar a ese “exótico y lejano paraíso” en *La feria de las vanidades*) deja una pequeña huella difícil de etiquetar como algo más que un juego privado: no es casualidad que la *indigenidad* de *Vanity Fair* decline, tras una temprana exhibición –los créditos, con gran despliegue de plumas y penachos–, para repuntar al final –ese alucinante y cuasiparódico baile cortesano de la protagonista, que traslada a la Inglaterra victoriana un anacrónico videoclip de Lady Gaga; pero sobre todo la antes mentada evasión a un destino colonial también teñido de valores

actuales: de ahí su representación, con todas las galas de que se reviste la India en el imaginario turístico-hedonista contemporáneo. Resulta bastante descorazonador que una directora que se pretende comprometida se avenga a una tarea tan deslucida como la de poner su saber *especial* al servicio de la metrópoli, y sazonar, y así sancionar, un film en el fondo tan sumamente retrógrado, y misógino, como esta vuelta de tuerca a varios paradigmas conservadores, a saber, un *remake* del primer film en Technicolor, el *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian (1935), que no es sino una variación del cuento de Cenicienta...

La mirada de Mira Nair, pues, tiene poco de autóctona y debe entenderse más como incorporada al discurso hegemónico desde donde, evidentemente, puede desarrollar tramas que conceden a la mujer una posición prioritaria y la ensalzan al tiempo que reivindican su lugar en el mundo y su capacidad para construirse a sí misma. Desde esta perspectiva, hay un cierto equilibrio entre todos los films de Mira Nair y la posición de género se manifiesta con claridad, pero esa posición es idéntica a cualquier reflexión que sobre ello pudiera hacerse desde Occidente.²

Si la disolución, que no pérdida, de identidades se gesta en la asunción de modelos paradigmáticos y normativos, con independencia de las calidades intrínsecas de los films que hemos venido mencionando, las consecuencias promueven miradas sobre la India que se ajustan a la concepción previa mantenida por el espectador occidental (de ahí el éxito de *La boda del Monzón*). Como es evidente, salvo excepciones que ya hemos comentado de algunos realizadores que se han acercado a Oriente con honestidad y sin pretensiones, la mirada occidental (occidentalizada y occidentalizante) sobre el contexto social y cultural hindú está viciada por una concepción previa que promueve el exotismo y el espectáculo, cual nos parece el caso de *Slumdog Millionaire*, cuyos premios internacionales se constituyen en prueba evidente del nexo espectador-espectáculo en un discurso que, siendo suaves, podríamos calificar de “paternalista”.

² Un caso más extremo lo constituye el realizador Shekhar Kapur, de origen paquistaní, quien ha llevado a cabo el cuadro histórico en dos films sobre Isabel, la Reina Virgen, *Elizabeth* (1998) y *Elizabeth: la edad de oro* (*Elizabeth: The Golden Age*, 2007), a mayor gloria del pasado del Imperio, e incluso una versión de *Las cuatro plumas* (*The Four Feathers*, 2002), argumento colonial por excelencia.

Precisamente, el caso de Danny Boyle es muy diferente del de Mira Nair toda vez que su tipo de cine se presta poco a hablar de normatividad o de discursos hegemónicos. Sus formas de hacer son personales y juegan con el ritmo del montaje, con aspectos oníricos, con puestas en escena inverosímiles... También en su caso el éxito de un film le abrió las puertas de producciones de envergadura; nos referimos a *Trainspotting* (1996). Sin embargo, a diferencia de Mira Nair, no podemos con Boyle establecer líneas conductoras ni etiquetas en que encasillar sus film, ya que no hay un paradigma, salvo que consideremos su obra como ecléctica.

Ni *La playa* (*The Beach*, 2000), ni *28 días después...* (*28 Days Later*, 2002), ni *Millones* (*Millions*, 2004), ni *Sunshine* (2007), ni *127 horas* (*127 Hours*, 2010) son relacionables entre sí más allá de ciertos juegos con el suspense y/o la ciencia-ficción. Del mismo modo, ninguno de estos films hace eco en *Slumdog Millonaire* (quizás, lejanamente, ese afán por el dinero de los chicos de los barrios pobres en *Millones*) que es el film en el que nos vamos a detener porque su acción transcurre en Bombay, se han utilizado algunas técnicas documentales, se ha rodado con algunos actores no profesionales y en India, aunque la producción sea occidental.

¿Qué tenemos en *Slumdog Millonaire*? Sencillamente una mirada sobre la diferencia que espectaculariza los elementos más hirientes y genera un discurso amable – con final feliz, cantado y bailado incluso – que entronca a la perfección con el imaginario occidental sobre el exotismo hindú (de su cine o de sus representaciones) Lo que en *La boda del Monzón* era un canto a la alegría de vivir que olvidaba los aspectos contextuales, sin dejar de reivindicar la posición y autonomía de la mujer, en *Slumdog Millonaire* se convierte en una negación de la situación social de las clases menos favorecidas, llamadas a encontrar fórmulas para salir de la miseria (aquí un concurso televisivo) y a saber que con el triunfo del amor todo se puede porque solamente el amor es importante: discurso zafio, falso y paternalista (una especie de tres en uno que todo lo suaviza para que la primera capa impida ver el fondo) Era de rigor que el film fuera bien recibido en Occidente: las orejeras estaban perfectamente colocadas.

4. CONCLUSIÓN

Precisamente a eso vamos: orejeras perfectamente colocadas. Somos conscientes de que un par de autores y una serie de films no pueden constituirse en paradigma de un hacer cuya envergadura es infinitamente superior, pero sí son susceptibles de provocar un debate cuyas características son de orden ideológico o, si se quiere, político en última instancia. Las orejeras a que nos referimos llevan el sello de Occidente y su cultura vampirizadora: tanto las películas de Mira Nair como la incursión de Boyle en una realidad que le es ajena, reflejan una mirada occidental, bien por un uso del discurso cinematográfico bajo la normatividad del modelo hegemónico (MRI en términos de Noël Burch, 1998), en el primer caso, bien, en el segundo, por una posición abiertamente paternalista-bienintencionada en la que hace eco el espíritu de la metrópoli que sigue viendo a su excolonizado como el “exótico salvaje” cuya salvación estará siempre en manos de protocolos propios de la cultura occidental y no de su idiosincrasia.

Prueba de todo ello es el éxito de los films y, lo que es más grave, su reconocimiento internacional en festivales múltiples: el caso de *Slumdog Millionaire* es, ahora sí, paradigmático de lo que Occidente quiere ver de Oriente en la comodidad de su asiento. Es una mirada a través de un modo ajustado a los parámetros de las formas conocidas y aceptadas. Demasiados fuegos artificiales para tan nimios resultados, pero, curiosamente, los aplausos siguen y sepultan los destellos de otras películas más combativas, más honestas y, sin duda, menos comerciales.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.
BURCH, NOËL, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*, Santander, Shangrila Ediciones, 2011.
GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Valencia, Shangri-la Ediciones, 2010.

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER Y RUBIO ALCOVER, AGUSTÍN, "Ojos que no ven: algunas notas en torno al cine contemporáneo", en *Enl@Ce Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Caracas, Universidad del Zulia, 2010.
- RUBIO ALCOVER, AGUSTÍN, *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas*, Santander, Shangrila Ediciones, 2010.