

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades

**LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE BENGALÍ:
UNA APROXIMACIÓN A LOS DISCURSOS DEL MATRIMONIO,
LA MATERNIDAD Y LA LIBERTAD FEMENINA**

Idónea Comunicación de Resultados para obtener el grado de
Maestra en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta:

Itzel Jimena Lanten García

Directoras:

Dra. Laura Carballido Coria

Dra. Claudia Arroyo Quiroz

Sinodal:

Mtra. Yolanda Mercader Martínez

Ciudad de México, Mayo de 2023

Agradecimientos - কৃতজ্ঞতা স্বীকার

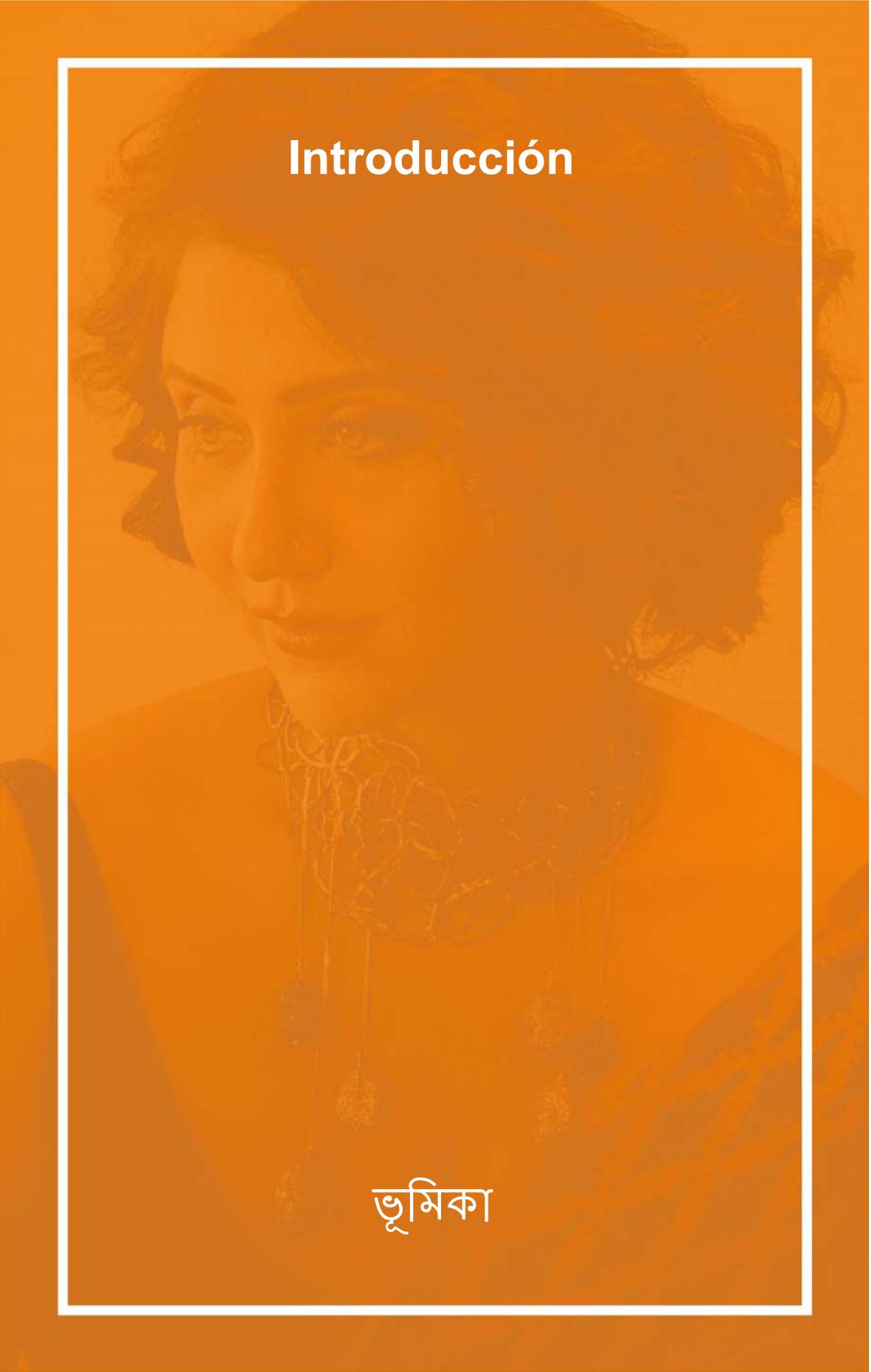
Si no hubiera sido por ese viaje a India, no habría escrito esta investigación, pues ahí entendí la importancia que tiene el cine para los indios. Por eso, mi primer agradecimiento es para ese país que desde mi arribo me recibió con los brazos abiertos, me dejó andar por sus calles en Darjeeling, Kolkata y Ahmedabad, y me enseñó otra forma de vida que jamás olvidaré.

Este viaje no hubiera sucedido sin el apoyo de mi familia, pues gracias a ella me atreví a salir de México para seguir aprendiendo sobre la cultura india, disfrutarla y escribir sobre ella. También quiero agradecer a la cultura bengalí que, a pesar de la distancia, ha estado siempre presente: antorik dhonnyobad jani, khub siggiri dekha hobe.

La UAM me volvió a recibir, esta vez en Cuajimalpa, y estoy muy agradecida de haber tenido la oportunidad de materializar mis ideas sobre la cultura que más me apasiona. Además, me acercó a las Dras. Laura Carballido y Claudia Arroyo, que me ayudaron a darle forma a mi trabajo, ¡muchas gracias por todo! También quiero agradecer a la Mtra. Yolanda Mercader, quien me brindó su apoyo con sugerencias para enriquecer mi trabajo. Asimismo, agradezco a CONACYT, que me apoyó económicamente para realizar mi investigación.

Índice - সূচক

Introducción - ভূমিকা	01
Capítulo 1 - অধ্যায় ৭। La industria del cine y el <i>star system</i> bengalí	27
1.1 El cine silente y los primeros talkies (1898-1950)	31
1.2 La época de oro del cine bengalí (1950-1975)	40
1.3 Cine contemporáneo y <i>streaming</i> (1990 - 2021)	51
Capítulo 2 - অধ্যায় ২। Las categorías teóricas	67
2.1 La representación	69
2.2 La intervención feminista	70
2.3 La tecnología del género	71
2.4 La metodología de la interseccionalidad	72
2.5 Las estrellas de cine, los <i>heavenly bodies</i> y la blanquitud	73
Capítulo 3 - অধ্যায় ৩। Transformando las imágenes en palabras: las esposas solitarias	78
3.1 Semblanza de <i>Charulata</i> (1964) y <i>Bastu-shaap</i> (2016)	79
3.2 <i>Charulata</i> : la representación de la mujer <i>bhadralok</i>	84
3.2.1 Charu, la precursora de las escritoras	88
3.3 <i>Bonya</i> : la representación de la <i>bhalo meye</i>	91
3.3.1 <i>Bonya</i> y el sacrificio de su felicidad	98
3.4 Análisis comparativo de <i>Charulata</i> (1964) y <i>Bastu-shaap</i> (2016)	101
Capítulo 4 - অধ্যায় ৪। Transformando las imágenes en palabras: las mujeres contra el patriarcado	114
4.1 Semblanza de <i>Hospital</i> (1964) y <i>Sweater</i> (2019)	115
4.2 <i>Sarbari</i> : La representación de la <i>mahanayika</i>	119
4.2.1 <i>Sarbari</i> Roy como portavoz de la maternidad	128
4.3 <i>Tuku</i> : La representación de la <i>bouma</i> ideal	131
4.3.1 Tres puntos de vista sobre la libertad femenina	138
4.4 Análisis comparativo de <i>Hospital</i> (1964) y <i>Sweater</i> (2019)	140
Reflexiones Finales - সর্বশেষে ভাবনা	152
Bibliografía - বাইবলগিগ্রাফি	160



Introducción

ভূমিকা

Introducción - ভূমিকা

En 2019 tuve la oportunidad de ir al cine a las ciudades de Kolkata¹ y Ahmedabad en India. Quedé impresionada con las dinámicas de los espectadores en las salas y entendí la importancia que tiene este medio de entretenimiento para ellos. En primer lugar, observé que todas las películas inician con el himno nacional, así que los asistentes se ponen de pie y con su mano en el pecho esperan a que este finalice, acto seguido, inicia la proyección. En segundo lugar, me di cuenta que las carteleras anuncian filmes en idiomas regionales, por ejemplo, Ahmedabad se encuentra en el estado de Gujarat donde se habla gujarati y por lo tanto las películas son en este idioma; mientras Kolkata pertenece al estado de Bengala en donde se habla bengalí y por lo mismo habrá proyecciones en esta lengua; y lo mismo sucederá en cada estado. Cabe mencionar que la mayoría de las carteleras contarán con suficientes horarios para la proyección de películas provenientes de las industrias Bollywood (Mumbai-idioma Hindi) y Hollywood (EUA-idioma Inglés).

Un aspecto más que me llamó la atención fue el espacio en donde se proyectan los filmes, es decir, al igual que en México, en India existen importantes cadenas de cine como INOX, PVR o Cinépolis que distribuyen películas populares, mientras espacios como Nandan West Bengal Film Centre lo harán con las películas de arte, un trabajo similar al que hace nuestra Cineteca Nacional. Finalmente, me di cuenta de cómo la mercadotecnia usa a las estrellas de cine

¹ “En la década de 1990 y principios de la de 2000, muchas ciudades de la India optaron por adoptar sus nombres precoloniales. Calcuta se convirtió en Kolkata, Madrás volvió a Chennai, Trivandrum cambió a Thiruvananthapuram y Bombay se transformó en Mumbai” (Mehta, p. 239).

como objetos de publicidad, por lo que vi una gran cantidad de rostros famosos en diversos medios de comunicación anunciando galletas, pinturas, joyería, té, arroz, ropa, entre otros productos.

Así que a mi regreso investigué un poco más sobre el cine indio y entendí que se caracteriza por la presencia de industrias regionales que se distinguen principalmente por el idioma y que cada una tiene un nombre que es la combinación de una palabra local con “Hollywood”, algunas de estas son: Tollywood (bengalí o telugu), Kollywood (tamil), Mollywood (malayalam), Sandalwood (kannada), Pollywood (punjabi), Bollywood (hindi), entre otras, que, de acuerdo con Invest India (2021), en conjunto conforman la industria cinematográfica más grande del mundo después de Estados Unidos y China.²

Además, sus producciones se clasifican en dos géneros: el primero es el cine *masala*³ que se caracteriza por la producción de películas que a lo largo de la trama mezclan acción, comedia, drama, romance y contienen un buen número de secuencias musicales. El segundo es el cine paralelo, un género desarrollado en Bengala Occidental, inspirado en las nuevas olas europeas del cine, cuyo objetivo era demostrar que las producciones caras y comerciales no eran la única forma de contar historias y que además era necesario representar la vida real de los indios.

Esta información, aunada a mi experiencia en las salas de cine de Kolkata y Ahmedabad, me permitió centrar mi investigación en la industria cinematográfica

² Con base en venta de boletos y número de películas producidas.

³ La palabra *masala* hace referencia a la mezcla de especias que se utilizan en la cocina india.

en idioma bengalí, mejor conocida como “Tollywood”⁴, la cual se ubica en el área de Tollygunge al sur de la ciudad. Históricamente, Kolkata se considera el primer centro de producción cinematográfica de toda India, pues desde antes de la llegada de los hermanos Lumière al país, en esta ciudad ya se proyectaban imágenes en movimiento por medio de los bioscopios⁵ de Hiralal Sen, fundador de la Royal Bioscope Company, quien filmó escenas de obras de teatro, anuncios de productos, movimientos sociales y eventos en Bangladesh, Kolkata y Delhi.

Al igual que otras industrias cinematográficas en el mundo, Tollywood cuenta con un *star system* bien cimentado que se ha encargado de crear héroes como Pramatesh Barua, Soumitra Chatterjee o Jissu Sengupta; divas como Uma Sashi, Debashree Roy o Koel Mallick; y parejas al gusto del público como las de Uttam Kumar y Suchitra Sen, Rituparna Sengupta y Prosenjit Chatterjee o Dev Adhikary y Rukmini Maitra, quienes se venden como estrellas inalcanzables al adquirir su fama a través de sus personajes y las expectativas que transmiten a su público.⁶

Al inicio de la investigación tenía la idea de analizar la representación de la comunidad LGBT+ en *Chitrangada* (2012) de Rituparno Ghosh, *Nagarkirtan* (2019) de Kaushik Ganguly y la serie web *Hello!* (2017) dirigida por Anirban Mallik

⁴ Wilford E. Deming fue un ingeniero estadounidense que denominó al cine bengalí como “Tollywood”, ya que ‘Tollygunge’ rimaba con ‘Hollywood’ y “porque era el centro del cine de la India en ese momento, al igual que Hollywood en Estados Unidos” (Sarkar, 2008, p. 34).

⁵ “Mucha gente en ese momento se refería al cine como ‘bioscopio’ y de hecho fue esta palabra la que tuvo mayor vigencia en Bengala en los primeros años” (Murshid, 2018, p. 540).

⁶ Recordemos que el *star system* es una estrategia de producción dedicada a construir estrellas de cine que tienen como finalidad promocionar los filmes que protagonizan, de proyectar la idea de una vida llena de glamour y de generar una identificación con el público a través de los significados que este ve en pantalla. Muchas veces la aparición de estrellas tiene mayor relevancia que la propia película, por eso, puede decirse que incluir a ciertas actrices o actores es “garantía” de éxito en taquilla.

y Soumik Chattopadhyay. Más adelante, me enfoqué en la representación de la cultura bengalí con la Trilogía Apu de Satyajit Ray, pero me di cuenta de que en el idioma español, las producciones bengalíes ya habían sido estudiadas desde estos punto de vista y, para lograr una mejor perspectiva, fue necesario revisar artículos y libros de distintas disciplinas y perspectivas como la historia, estudios de género, estudios sobre el *star system*, cultura popular, representación de los grupos subalternos, estudios sobre identidad cultural y medios de comunicación.

Esta revisión me permitió observar que el cine bengalí ha llamado la atención de diversos investigadores como Omar Ahmed (2018), quien desarrolla un análisis de la representación de los movimientos sociales a través del sufrimiento de las mujeres. Otros se enfocan en la pobreza urbana y la cultura popular vinculados con las mujeres, como es el caso de Letitia Allemand (2015). Por otra parte, Anustup Basu (2018) y Rochona Majumdar (2012) realizan revisiones documentales sobre la historia del cine bengalí desde la perspectiva de las sociedades de cinéfilos y la fundación de la revista *Filmfare*.

Así mismo, un aspecto del cine bengalí que ha sido poco investigado es el de la representación de las mujeres a través de las estrellas de cine. Y resulta importante abordar este punto de vista porque Tollywood se caracteriza por producir películas y series web en las que se observa una amplia variedad de discursos sobre las mujeres; algunas de ellas se vinculan a la “humanización” de las diosas hindúes, otras se caracterizan por cuestionar y romper las reglas que el patriarcado les impone y unas más expresan la violencia hacia las mujeres.

En la revisión de textos encontré un libro y un artículo que llamaron mi atención al

estar concentrados en el uso de las siguientes categorías bengalíes que tipifican los comportamientos de las mujeres ante la sociedad: en primer lugar se encuentra la *bhalo meye*⁷, es decir, la mujer se define como:

[...] un depósito de todas las aspiraciones e idealizaciones de las estructuras patriarcales bengalíes que proyectan a la mujer en un estatus exaltado como madre, comparándola con la diosa y la nación, mientras la restringe y subyuga en el dominio privado y la relega a un estatus secundario dentro de la casa y en la sociedad (Mukherjee, 2016, p.26).

En segundo lugar se encuentra la *bouma ideal*⁸, es decir, las mujeres son libres de hacer una carrera y vida profesional, pero también deben cumplir con sus deberes domésticos. Lo que se espera de ellas es que sean amas de casa dóciles y se encarguen de atender las necesidades de sus esposos y familias. En tercer lugar se encuentra la *dosho bhuja*⁹. En Bengala Occidental, a una mujer se le denomina así con base en la metáfora de que la diosa Durga posee 10 manos armadas con las que protege al mundo del mal, por lo tanto, cada mujer es Durga y con sus manos puede realizar distintas tareas domésticas como cuidar la casa, cocinar, limpiar, cuidar al bebé, trabajo de oficina, coser o tejer. A continuación, presento un bosquejo de los textos antes mencionados.

En el libro “Women and Resistance in Contemporary Bengali Cinema: A Freedom Incomplete” (2016) Srimati Mukherjee analiza el contexto histórico de las mujeres en el cine bengalí. Su trabajo aporta bastante al dar a conocer el tipo de representación de la mujer en las películas que forman parte de su *corpus* y

⁷ *Bhalo meye* “ভালো মেয়ে” es una frase bengalí que significa “niña buena.

⁸ *Bouma* “বৌমা” es una palabra bengalí que significa “nuera”.

⁹ *Dosho Bhuja* “দশ ভুজা” es una frase bengalí que significa “la que tiene 10 manos”.

desarrolla el concepto de la *bhalo meye*, asimismo, define los aspectos culturales que las protagonistas rompen y/o conservan y resalta a aquellas que quedan subyugadas ante reglas del hogar y la sociedad. A través del análisis textual de tres cintas contemporáneas, de entre 1995 y 2010, protagonizadas por estrellas femeninas y, producidas por los directores de cine paralelo Rituparno Ghosh, Goutam Ghose y Buddhadeb Dasgupta, Mukherjee considera que el cine paralelo bengalí ha intentado representar de forma realista a las mujeres y la manera en que se desenvuelven en las esferas pública y privada.

Incluso podría decirse que los directores convirtieron a las protagonistas en agentes de poder, pues a pesar de las crisis que viven en sus historias, generan discursos de cero resistencia a las estructuras patriarcales, rompiendo con representaciones tradicionales y abriendo el camino para nuevas visiones del lugar que tienen que ocupar las mujeres en la sociedad. La autora señala que “Históricamente, el cine indio ha posicionado a las mujeres en la intersección de la tradición y una cultura más evolutiva, retratando actitudes contradictorias que afectan los roles de la mujer en las esferas pública y privada” (Mukherjee, 2016, p. 2).

Por otra parte, la postura de Srijia Sanyal, quien escribe “Is the Subaltern Speaking? A Study of Selected Bangla TV Serials and Films” (2010) hace hincapié en que los discursos e ideologías sobre las mujeres trabajadoras que se transmiten en la televisión y el cine se encuentran “tergiversados” debido a que son representadas de forma estereotipada como sujetas marginadas, vulnerables y sin la oportunidad de convertirse en agentes de cambio. Para entender esta

postura, es importante mencionar que al igual que en el cine, la televisión también produce contenido de acuerdo con la lengua, tradiciones e ideologías de su público. Un buen ejemplo es la empresa Zee 5¹⁰ que cuenta con canales análogos y digitales en hindi, tamil, bengalí, entre otros idiomas.

Sanyal realiza un análisis textual de telenovelas producidas en 2011, 2015 y 2016, y cintas bengalíes de entre 1950 y 2015, protagonizadas por mujeres, con la finalidad de sostener que, de alguna forma, los medios profundizan en la desigualdad de clases y castas en la sociedad. Uno de sus ejemplos es la *práctica del casteísmo*¹¹, un nivel jerárquico que se utiliza para reproducir el discurso de la desigualdad de clases y castas, a través de diversos conflictos que suceden en la vida de los personajes, es decir, el lugar que ocupan en la sociedad puede llegar a ser un impedimento para acceder ciertos privilegios. Otra representación que parece no desvincularse de las mujeres, tiene que ver con la diosa Durga, es decir, los personajes femeninos tienen que lograr encarnar las cualidades de la *bouma* ideal para convertirse en una verdadera *Dosho Bhuja*, solo así logrará representar la divinidad en el mundo terrenal (ver Figura 1).

Un punto importante a tomar en cuenta es el papel que desempeñan la televisión y el cine indios ante la representación de identidades, pues, aunque sus producciones incluyen personajes femeninos, no es posible observar una imagen oportuna de estos, sino que continúan reproduciendo identidades pasadas sobre las personas oprimidas y sus opresores. Por tanto, concuerdo con la autora

¹⁰ Zee 5 transmite programación, noticias, telenovelas y películas en 13 idiomas indios.

¹¹ De acuerdo con Srijia Sanyal: “[...] los medios de alguna manera han logrado profundizar la desigualdad de clases y castas en la sociedad” (Sanyal, 2010, p. 207), pues al funcionar como nivel jerárquico social, impide a los personajes de ficción acceder a la educación, el trabajo e incluso el amor.

cuando hace hincapié en que “las representaciones mediáticas se basan en preconcepciones sociales más que en una observación imparcial” (Sanyal, 2020, p. 210).



Figura 1. Póster de la película *Brahma Janen Gopon Kommoti* (IMDB, 2020).

Los siguientes textos enfocan su análisis en la importancia que tienen las estrellas de cine a lo largo de la historia de Tollywood, en este sentido, conocer la historia del cine bengalí y la construcción de estrellas es sencillo desde la perspectiva de Madhuja Mukherjee y Kaustav Bakshi, que en su artículo “A brief introduction to popular cinema in Bengal: genre, stardom, public cultures” (2017) realizan un recorrido de los estudios que se han hecho sobre esta industria y, al mismo

tiempo, proponen nuevos enfoques de estudio con la finalidad de crear una brecha para que las futuras investigaciones aborden la perspectiva de la popularidad de estrellas y analicen con mayor profundidad las películas que configuran “el popular bengalí”.

Los autores realizan un recorrido histórico del cine popular bengalí, desde sus inicios con los *talkies* hasta la época contemporánea, tomando como eje los estudios que se han hecho desde la perspectiva del género, los estrellatos, la cultura popular y el *star system*. Su recorrido se centra en la trayectoria de Aparna Sen¹² y Rituparno Ghosh¹³ reconocidos como directores y máximos representantes del cine paralelo contemporáneo, así como en la pareja formada por Uttam Kumar y Suchitra Sen, estrellas que representan las identidades de la post-independencia india (ver Figura 2).

Además, sustentan que el cine de la época de oro (1952-1975) restableció el imaginario cultural de los bengalíes basándose en lo que dictaban las sociedades de cinéfilos y su definición del “buen cine”.¹⁴ Abordan los conceptos de “ciudad” y “ciudadanía” como metáforas de la modernidad post-independiente (1947), visibles en cintas protagonizadas por Uttam Kumar, quien continuamente actuaba como un migrante que llega a Kolkata buscando la forma de subsistir en un nuevo

¹² Aparna Sen es una de las directoras más conocidas del cine feminista indio. Cimentó su estrellato por medio de discursos feministas a través de personajes que ha interpretado como actriz en *Antaheen* (2009) o *Ek Je Chhilo Raja* (2018) y construido como directora en *The Japanese Wife* (2010) o *Goynar Baksho* (2013).

¹³ Rituparno Ghosh es la primera estrella *queer* de Tollywood, sus cintas son un gran referente al hablar de cine bengalí y se le considera el máximo exponente del cine *queer*, pues a través de producciones como *Chokher Bali* (2003), *Raincoat* (2004), *Arekti Premer Golpo* (2010) y *Chitrangada* (2012) empoderó a las mujeres y a las identidades *queer*.

¹⁴ Las sociedades de cinéfilos tenían un sentido de “superioridad cultural” y, con base en este, decidían qué era el “buen cine”, también se dedicaban a difundir el *buen gusto* filmico.

territorio, y Suchitra Sen quien desempeñaba roles de médica, abogada o profesora, representando a las mujeres profesionistas.



Figura 2. De izquierda a derecha: Rituparno Ghosh, Aparna Sen y Suchitra Sen con Uttam Kumar.

Algo parecido trabaja Shubhajit Chatterjee en el artículo “Bengali Popular Melodrama in the 50's”, donde analiza el cine tomando como base la lógica del melodrama de 1950 centrándose en la construcción de Uttam Kumar y Suchitra Sen como pareja, argumentando que los discursos sobre el amor romántico, representados por estas estrellas funcionaron como distractores de los “traumas históricos que sufrió la nación bengalí” (Chatterjee, 2010, p. 4). Con esto se refiere a la crisis económica y de salud que dejó la hambruna de Bengala en 1943, así como a la reorganización política del país a partir de la Independencia y la partición en 1947.

Estos traumas históricos impactaron fuertemente en la industria Tollywood obligándola a buscar la forma de mantenerse; cabe mencionar que esta logró salir adelante gracias al éxito del melodrama *Agni Pariksha* (1954), protagonizada por Uttam Kumar y Suchitra Sen, quienes a su vez se convirtieron en las estrellas top de la época. A partir de este momento, nace el término *Pranaydharmichhobi*¹⁵

¹⁵ *Pranaydharmichhobi* “প্রনয়ধর্মীছবি” es una palabra bengalí que significa “película romántica”.

convirtiendo al melodrama en un objeto de mercancía y en “una válvula de seguridad para desplazar la atención del público de la gama de traumas históricos que sufrió la ‘nación bengalí’” (Chatterjee, 2010, p. 4).

Este artículo cierra con un amplio interés en el análisis del amor romántico, un discurso que se estableció como lógica dominante del cine bengalí de la década de 1950, cuando se trató de configurar un lenguaje visual que se convirtiera en una tradición de producción y en un modelo económico que fuera capaz de moldear el imaginario de las audiencias. Uttam Kumar y Suchitra Sen siguen presentes en la memoria filmica del público, gracias a que los medios de comunicación los mencionan constantemente reviviendo la nostalgia de la época de oro (ver Figura 3).



Figura 3. Uttam Kumar y Suchitra Sen (Pinterest, 2020).

Finalmente, uno de los textos revisados se centra en explicar el origen de la estética visual que caracteriza al cine bengalí. En general, la línea estética del arte indio tiene su origen en el *Natyasastra*, un antiguo tratado que establece 8

estados psicológicos conocidos como *rasa*¹⁶, que surgen de los estímulos que el espectador siente al presenciar una obra artística. En este sentido, es importante decir que esta industria ha trabajado con base en los principios estéticos *rasa*, pues estos no solo acentúan la trama y el comportamiento de los personajes, sino que también se dedican a formar actores capaces de transmitir al espectador las 8 formas anímicas que establecen los textos antiguos.

En “La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural” (2012), Juan Guardiola describe los elementos estéticos que Satyajit Ray tomó de la cultura bengalí para trabajar, primero como diseñador gráfico y más adelante como director de cine paralelo. Guardiola teje su argumento con una revisión documental y testimonios del propio Ray, encontrando que el éxito del director tiene que ver con la mezcla de influencias estéticas externas que había conocido en Occidente e internas cuando se reencontró con sus raíces bengalíes al estudiar Bellas Artes en Santiniketan¹⁷, encontrando una tradición artística digna de ser mostrada al mundo. Se considera que el cine hecho por Ray no es solo una forma de producción, sino que es una fuente documental que precisa cuestiones sociales, económicas y políticas de la posindependencia, forjando la identidad y conciencia nacionales de lo que sucedía en India.

¹⁶ “*Rasa*, según la estética india, es una esencia del arte performativo. No solo lo sienten los actores/intérpretes, sino que también lo transmiten a los espectadores sensibles, quienes después de disfrutar de las diversas emociones expresadas por los actores a través de sus palabras, expresiones y gestos, sienten el placer” (Ibkar, 2015, p. 81).

¹⁷ “Previo a Santiniketan, estaba la Escuela de Bengala, que privilegió los cánones estéticos procedentes de las fuentes sánscritas [...] A la Escuela de Bengala le sucede Santiniketan como el principal centro de influencia del arte moderno en la India anterior a la independencia. Durante la década del siglo XX Rabindranath Tagore creó una institución de educación superior visionaria surgida de su vinculación con el movimiento Swadeshi y de su compromiso con los discursos nacionalistas sobre la identidad cultural” (Guardiola, 2012, p. 72).

Las producciones de Satyajit tienen un alto valor dentro y fuera de India, su trabajo se estudia en todo el mundo desde distintos enfoques, por ejemplo, en relación con el tema de los cines que influyeron en su obra:

[...] a menudo se cita como único referente, a la hora de analizar el cine de Ray, la impronta influencia que ejerció su conocimiento, tanto del cine realizado en Hollywood en los años 30 y 40 como del cine europeo. Y en concreto, los consejos dados por el cineasta francés Jean Renoir, quien visitó la India en 1949 en busca de localizaciones para su película *El Río* (*The River*, 1950), y de los que Ray ha dejado testimonio escrito (Guardiola, 2012, p. 68) (ver Figura 4).



Figura 4. Póster de *The River* (Film Comment, 2019).

Por muchos años, el cine había seguido una línea estética de trabajo, sin embargo, esta desapareció en 1947 con la Independencia de India, es decir, había terminado un proceso de identificación nacional que obligó a los directores a buscar una forma moderna de producir filmes tomando en cuenta lo que sucedía dentro del país. A partir de este momento se reflexiona sobre la identidad,

la posición política, el progreso y los grupos subalternos, temas que dieron pauta a una producción realista que fuera capaz de contar historias fuera de la ficción y los musicales, historias reales sobre mujeres enfrentando la pobreza, la modernidad de la ciudad, la religión y al propio patriarcado.

La década de 1950 destaca por los siguientes acontecimientos: primero, se establece la línea estética definitiva con la que trabajaría la industria fílmica. Segundo, el cine de autor se posicionaría como una forma alternativa de producción y generaría su propia línea con base en los discursos nacionalistas de la época. Tercero, nacen las sociedades de cinéfilos, las cuales se encargaron de opinar sobre las producciones, tanto las paralelas como *masala*, que se iban estrenando y, finalmente, se crearon instituciones culturales que desde entonces promueven las artes y, es gracias a estas, que se realiza el primer Festival Internacional de Cine en 1952.

Es sabido que en Occidente se desarrollaron estéticas cinematográficas que llegaron a ser muy influyentes, pero gracias al desarrollo de ciertos movimientos artísticos, en la India se creó una estética propia que se basó en la representación de la diversidad cultural y las cuestiones particulares de cada región del país. Es cierto que India tomó influencias extranjeras como los musicales de la época de oro de Hollywood o las Nuevas Olas del cine para producir cosas internamente, sin embargo, considero que no olvidó sus raíces, pues desde el inicio produjo cintas con base en su propia cultura.

Como se puede ver, los académicos han estudiado al cine bengalí desde diferentes aristas y metodologías con la finalidad de desmenuzar la idealización de la mujer que se transmite en los medios de comunicación y a su vez exponer que estos no han sido del todo capaces de romper con los discursos tradicionales. También es posible advertir que, particularmente el cine, se caracteriza por proponer nuevas modalidades de representación, pues este medio no es solo una forma de entretenimiento, sino un lugar en el que se puede representar de forma realista a las mujeres.

Los textos previamente señalados me permitieron encontrar una nueva ruta para desarrollar mi investigación y, debido a la necesidad de ampliar los estudios mexicanos sobre la cinematografía india, consideré necesario realizar una investigación centrada en el análisis de cine bengalí desde la representación de las mujeres a través de las estrellas en dos momentos históricos importantes.

En términos generales, la época de oro ha sido vista como una etapa con una amplia producción de filmes románticos que tenían como intención exponer diferentes identidades de Bengala, mientras que las producciones contemporáneas han sido descritas como un resurgimiento de la crisis que había sufrido la industria bengalí y que se caracteriza por tener nuevos directores, actores, actrices y narrativas que se acercan más al realismo. Sin embargo, como veremos más adelante, no hay una evolución lineal y la caracterización de ambas etapas es un asunto mucho más complejo.

A partir de esta premisa, el objetivo general de la investigación es analizar la

representación de las mujeres a través de los discursos que se expresan en el cine bengalí por medio de las estrellas y para lograrlo propongo los siguientes objetivos específicos:

- a) Conocer el desarrollo de la industria cinematográfica Tollywood y del *star system* bengalí para entender su contexto histórico.
- b) Analizar los discursos que se expresan sobre las mujeres en dos representaciones fílmicas de la época de oro y dos del cine contemporáneo.

Asimismo, considero importante contemplar las siguientes preguntas: ¿cuáles son las formas típicas de representación sobre las mujeres y de dónde provienen?, ¿qué tipo de realidad social representan las estrellas femeninas?, ¿qué significados encarnan las estrellas femeninas?, ¿qué discursos sobre las mujeres se expresan en el cine?, ¿han cambiado? o ¿existen nuevas formas de representar a las mujeres?

Con base en lo anterior, planteo como hipótesis que el cine bengalí ha modificado la forma en que ciertos discursos sobre las mujeres se expresan en las películas, sin embargo, estos cambios no han sido del todo lineales. Esto se debe a que así como podemos ver filmes de la época de oro más apegados a la tradición patriarcal, también es posible observar una fuerte autonomía femenina. Lo mismo sucede en los filmes contemporáneos, es decir, aunque encontramos representaciones de suegras conservadoras, esposas devotas e hijas obedientes, también es posible ver una crítica al patriarcado, que se ha expresado mediante

cuestionamientos sobre la sexualidad, la violencia, la educación y la profesionalización.

Con la finalidad de cumplir los objetivos y discutir la hipótesis, utilicé como metodología el análisis de texto fílmico de Jacques Aumont y Michel Marie, quienes describen que esta herramienta estudia:

[...] el filme como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico) (Aumont y Marie, 1990, p. 18).

Algunos de los componentes del texto fílmico que fueron 4 analizados en la ICR son la puesta en escena, la narración y el montaje, mismos que han sido estudiados por David Bordwell y Kristin Thompson (1995), Bordwell (1996) y Marcel Martin (2002), respectivamente.

Principalmente, me centré en analizar los siguientes recursos del lenguaje cinematográfico: la escenografía, los decorados, el uso de paletas de colores, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y la actuación, en particular respecto a la expresión de sentimientos y pensamientos de los personajes. También fue importante observar la construcción de la narrativa fílmica mediante el análisis de acciones, puntos críticos, giros inesperados, la duración de los planos, el uso de la cámara, el sonido y el tiempo-espacio, así como los aspectos culturales e históricos que envuelven a las protagonistas.

Para conformar el *corpus* de análisis, seleccioné cuatro películas protagonizadas por mujeres, dos de las cuales fueron producidas en la década de 1960, que todavía pertenece a la época de oro, y las otras dos se realizaron en la década de 2010 en donde se ubica el cine contemporáneo, particularmente me refiero a: *Hospital* (1960), *Charulata* (1964), *Bastu-shaap* (2016) y *Sweater* (2019). Si bien el análisis toma en cuenta toda la narrativa fílmica, se enfoca en la revisión de dos secuencias de cada filme, las cuales destacan por definir al personaje protagónico, además muestran las crisis que enfrentan, las decisiones que toman y la forma en que llegan a solucionar sus problemas.

Respecto a las estrellas, es importante mencionar que las cuatro actrices elegidas destacan por contar con una trayectoria artística ampliamente conocida por la industria y la audiencia, dos de ellas interpretan a mujeres casadas, una más es una madre soltera y la última es una joven a la que sus padres le están arreglando su matrimonio. La finalidad es analizar las representaciones de la década de 1960 y compararlas con las contemporáneas en los filmes de la década del 2010.

A continuación, se encuentra una breve semblanza de la trayectoria de cada una de las estrellas que protagonizan los filmes:

Suchitra Sen es la protagonista de *Hospital* y es una de las estrellas más importantes del cine bengalí; cuenta con más de 60 películas en su carrera en idioma bengalí y hindi. Destaca por actuar como la pareja ideal de los personajes

interpretados por el actor *Mahanayak*¹⁸ Uttam Kumar y tal fue su auge que el público la nombró *Mahanayika*¹⁹, pues Suchitra encarnó la idealización de la belleza, la gracia y la autoridad femenina. Su vida llegó a compararse con la vida de Greta Garbo, pues al igual que la actriz sueca, Suchitra se alejó por completo de los escenarios sin dar alguna explicación y, desde finales de la década de 1970, no volvió a aparecer en ellos, incluso en el 2005 rechazó el *Dadasaheb Phalke Award*, el premio cinematográfico más importante de India²⁰ (ver Figura 5).



Figura 5. Suchitra Sen (NDTV Movies, 2014).

La protagonista de *Charulata* es Madhabi Mukherjee, una actriz que a lo largo de su carrera ha participado en más de 70 producciones en bengalí. Destaca por actuar en filmes aclamados por la crítica, en donde sus personajes cuestionan diversos conflictos a los que se enfrentan las mujeres. Actualmente, a sus 80 años, continúa trabajando como actriz, su última participación es en *Probaho* (2022) un cortometraje dirigido por Promita Bhowmick que cuenta con más de 20

¹⁸ *Mahanayak* “মহানায়ক” es una palabra bengalí que significa “superhéroe”.

¹⁹ *Mahanayika* “মহানায়িকা” es una palabra bengalí que significa “la heroína”.

²⁰ Algunos de los premios importantes que obtuvo Suchitra son la *Medalla de Plata* 1963 en Moscú y el *Padma Shri Award* 1972 en India

nominaciones y premios en festivales nacionales e internacionales²¹ (ver Figura 6).



Figura 6. Madhabi Mukherjee (Reddit, 2020).

Raima Sen, protagoniza la película *Bastu-Shaap*. Esta actriz ha participado en más de 60 películas y series web en bengalí y hindi. Es común verla como pareja de los personajes interpretados por Parambrata Chattopadhyay o Abir Chatterjee, ya sea en el papel de esposa, novia, amante e incluso como villana. También ha participado en películas paralelas aclamadas por la industria como *Chokher Bali* (2003), *The Japanese Wife* (2010), *Chitrangada* (2012) y *Maach, Mishti & More* (2013)²² (Ver Figura 7).

²¹ Madhabi ganó cuatro *Bengal Film Journalists Association Award* en 1965, 1966, 1967 y 1971, un *National Film Award* en 1970, un *Kalakaar Award* en 2002, un *Filmfare East Lifetime Achievement Award* en 2014 y un *West Bengal Film Journalists Association Award* en 2017.

²² Raima ha sido nominada a los premios *Annual Central European Bollywood Awards 2008*, *Apsara Film Producers Guild Awards 2008*, *Filmfare Award 2017* y *West Bengal Film Journalists Association 2020* y ha ganado en *Bengal Film Journalists Award 2006* y *Hyderabad Bengali Film Festival 2019*.



Figura 7. Raima Sen (News 18, 2021).

Finalmente, nos encontramos con Isha Saha quien protagoniza *Sweater* y se define como una joven actriz que estudió derecho y logró saltar a la fama al protagonizar la telenovela *Jhanj Lobongo Phool* de 2016. Aunque hasta la fecha ha participado en poco más de 15 producciones, Isha ha recibido buenas críticas por su desempeño, además, ha sido reconocida por su actuación en las cintas *Sweater* (2019) y *Durgeshgorer Guptodhon* (2019) que se encuentran en el *Top Rated Bengali Movies 2019*²³ (ver Figura 8).

²³ En el 2018, Isha Saha obtuvo el premio *3rd Filmfare Awards East* y este 2022 estrenó las películas *Ghore Pherar Gaan*, *Sahobashe*, *Kacher Manush* y *Karnasubarner Guptodhon* y para 2023 tiene programado el estreno de la segunda temporada de las series web *Indu* y *Gora*.



Figura 8. Ishaa Shaha (Telegraph India, 2020).

Otro de los criterios que se tomó en cuenta en la selección del *corpus* fue asegurarme de que existiera una variedad de representaciones de forma que no fuera posible centrarme en un solo discurso, en un solo estilo de producción propio del director o que las cintas se encasillaran en alguno de los géneros cinematográficos previamente descritos (*masala* o paralelo). Las líneas siguientes contienen una breve semblanza de los directores, pues considero necesario dar cuenta de sus trayectorias con la finalidad de tener un mejor entendimiento de las obras filmicas que estoy por analizar.

El encargado de dirigir *Hospital* (1960) fue Sushil Majumdar, un director, productor, escritor y actor de cine bengalí y hindi. En 1928 se une a la industria cinematográfica trabajando como asistente de director, camarógrafo, maquillista, técnico y diseñador de vestuario. En 1939 se convierte en un director exitoso gracias al estreno de la película *Rikta* que estuvo 25 semanas anunciada en las salas de cine. El periódico *The Hindu* asegura que “[...] Majumdar desempeñó un papel clave en la configuración del cine popular, produciendo constantemente

películas exitosas desde los primeros días del cine sonoro indio” (2022).²⁴ Cabe mencionar que Sushil Majumdar no solo dirigió la película que analizaré, sino que formó parte del elenco al interpretar al Dr. Chowdhury, un personaje que en todo momento apoya a la protagonista y le da un importante discurso sobre la maternidad.

A Satyajit Ray, director de *Charulata* (1964), se le conoce como el padre del cine paralelo, pues se considera que cambió completamente el concepto de producción del cine indio al filmar películas basadas en la realidad que enfrentaba la sociedad de la época y su trabajo estuvo nominado en más de diez ocasiones, obtuvo menciones honoríficas y más de 100 premios nacionales e internacionales de cine. Su trabajo más conocido a nivel internacional es la Trilogía Apu, compuesta por las cintas *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956) y *Apur Sansar* (1959) en las que se observan rasgos nacionales, costumbres e ideologías de la sociedad bengalí a través de las experiencias de su protagonista Apurba Kumar Roy, mejor conocido como Apu.

En *Bastu-Shaap* (2019) destaca la dirección y actuación de Kaushik Ganguly, quien además es guionista de cine bengalí. Inició su carrera en 1987 como guionista para Tollywood, posteriormente se convirtió en director de telefilmes y más adelante estrenó su primera película *Waarish* (2004). Su trabajo se caracteriza por explorar y cuestionar temáticas poco comunes en la industria como son la sexualidad y la psique humana. Cabe mencionar que Ganguly no solo dirigió la cinta que analizaré, sino que también participó en ella al interpretar

²⁴ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

el personaje de Timir, el acompañante y experto en la ciencia del *Vastuu Sastra* y, aunque no cuenta con amplias intervenciones, se nota un interés genuino al tomar partida por la protagonista.²⁵

El último director que forma parte de la selección es Shiladitya Moulik quien, además de su primera profesión, es escritor de cine bengalí. Aunque su carrera es corta, Moulik es ampliamente conocido por dirigir *Mrs. Scooter* (2015), un largometraje en idioma hindi que formó parte de la selección oficial del *New York Indian Film Festival 2014*, además de producir *Ludo* (2018), *Sweater* (2019) y *Cheene Badam* (2022) (ver Figura 9).



Figura 9. De izquierda a derecha: Sushil Majumdar, Satyajit Ray, Kaushik Ganguly y Shiladitya Moulik.

En cuanto al contenido de la ICR esta se estructura en cuatro capítulos. El primero tiene como objetivo dar a conocer el panorama histórico del cine bengalí desde sus inicios en 1898, pasando por su época de oro, así como la crisis a la que se enfrentó en la década de 1980, finalmente se expone la importancia que tienen las plataformas de *streaming* como una forma de difusión global. El capítulo dos presenta las categorías teóricas que se utilizaron para analizar e

²⁵ Kaushik Ganguly ha dirigido más de 15 películas y obtenido importantes premios como el *National Film Award for Best Film on Other Social Issues* en 2015, el *National Film Award for Best Feature Film in Bengali* en 2017 o el *Filmfare Award Bangla for Best Director* en 2021.

interpretar las representaciones de las mujeres en el cine, me refiero a la representación de Stuart Hall (2010), la interseccionalidad, la tecnología del género de Teresa de Lauretis (1989), la teoría feminista del cine explicada por Robert Stam (2001) y las categorías de estrellas de cine, *heavenly bodies* y blanquitud propuestas por Richard Dyer (1998, 2003 y 2017).

Los capítulos tres y cuatro corresponden a los análisis textuales que se realizaron de las películas seleccionadas que conforman el *corpus*, . En el capítulo tres, “Transformando las imágenes en palabras: las esposas solitarias”, se analizan las películas *Charulata* y *Bastu-Shaap*, enfatizando la representación de las esposas y su vida marital. En el capítulo cuatro “Transformando las imágenes en palabras: las mujeres contra el patriarcado” se analizan las películas *Hospital* y *Sweater* en donde se observa la representación de aquellas mujeres que deciden romper con la tradición patriarcal al decidir el rumbo de sus vidas.

El nombre de estos últimos capítulos hace referencia a la forma en que percibimos las imágenes en movimiento. El cine es una mezcla de signos que se expresan a través de sonidos, imágenes y palabras que a su vez generan un lenguaje, por lo tanto, los filmes también pueden ser leídos como textos, pues al igual que las palabras, se encargan de dar a conocer una significación determinada:

[...] el cine es lenguaje: se *convierte* en lenguaje en la medida en que *primero* es representación, y en favor de esta representación; es, si se quiere, un lenguaje de segundo grado (Aumont y Marie, 1988 1990, p.176).

Capítulo 1

অধ্যায় ৭

Este capítulo inicia con un breve recorrido de los inicios del cine en Bengala Occidental, desde la época silente hasta los primeros *talkies*; además se exploran a profundidad dos momentos importantes del cine bengalí, uno de ellos es la época de oro que sucede entre 1950 y 1975, representada principalmente por los filmes protagonizados por Uttam Kumar y Suchitra Sen, así como el nacimiento del cine paralelo representado por filmes de corte realista. También se aborda el cine contemporáneo que inicia en la década de 1990 con la introducción de nuevos directores cuyas narrativas queer, feministas y sobre pobreza son ampliamente reconocidas por la crítica nacional e internacional. El recorrido histórico continúa hasta la era *streaming* que inicia con el lanzamiento de la plataforma *Hoicho*²⁶, productora de cine y series web que, con nuevos discursos, personajes y estrellas, traspasa las fronteras del país distribuyendo el cine bengalí a nivel global.

De acuerdo con Sharmistha Gooptu, el cine bengalí representa la “bengalidad” y la “cultura bengalí”, dos imaginarios que superan al nacional indio, y que fueron contruidos por el grupo social *bhadralok*²⁷ que se encargó de influir en la producción de cintas desde 1910 hasta 1970. La idea principal de este grupo era dar a conocer una especie de “supremacía cultural” vinculada con los

²⁶ *Hoicho* “হৈচৈ” es una palabra bengalí que significa “emoción”. Hoicho.tv es la primera plataforma de *streaming* de Bengala Occidental centrada en contenido hecho exclusivamente en bengalí.

²⁷ *Bhadralok* “ভদ্রলোক” es una palabra bengalí que significa “noble”. Es la denominación para “[...] aquellas clases sociales entre los bengalíes que, desde el siglo XIX, habían sido beneficiarias de algún tipo de educación inglesa/occidental, se dedicaban principalmente a las profesiones y servicios, y encontraron en el cine una forma 'moderna' que podría encapsular el movimiento de sus vidas” (Gooptu, 2018, p.18).

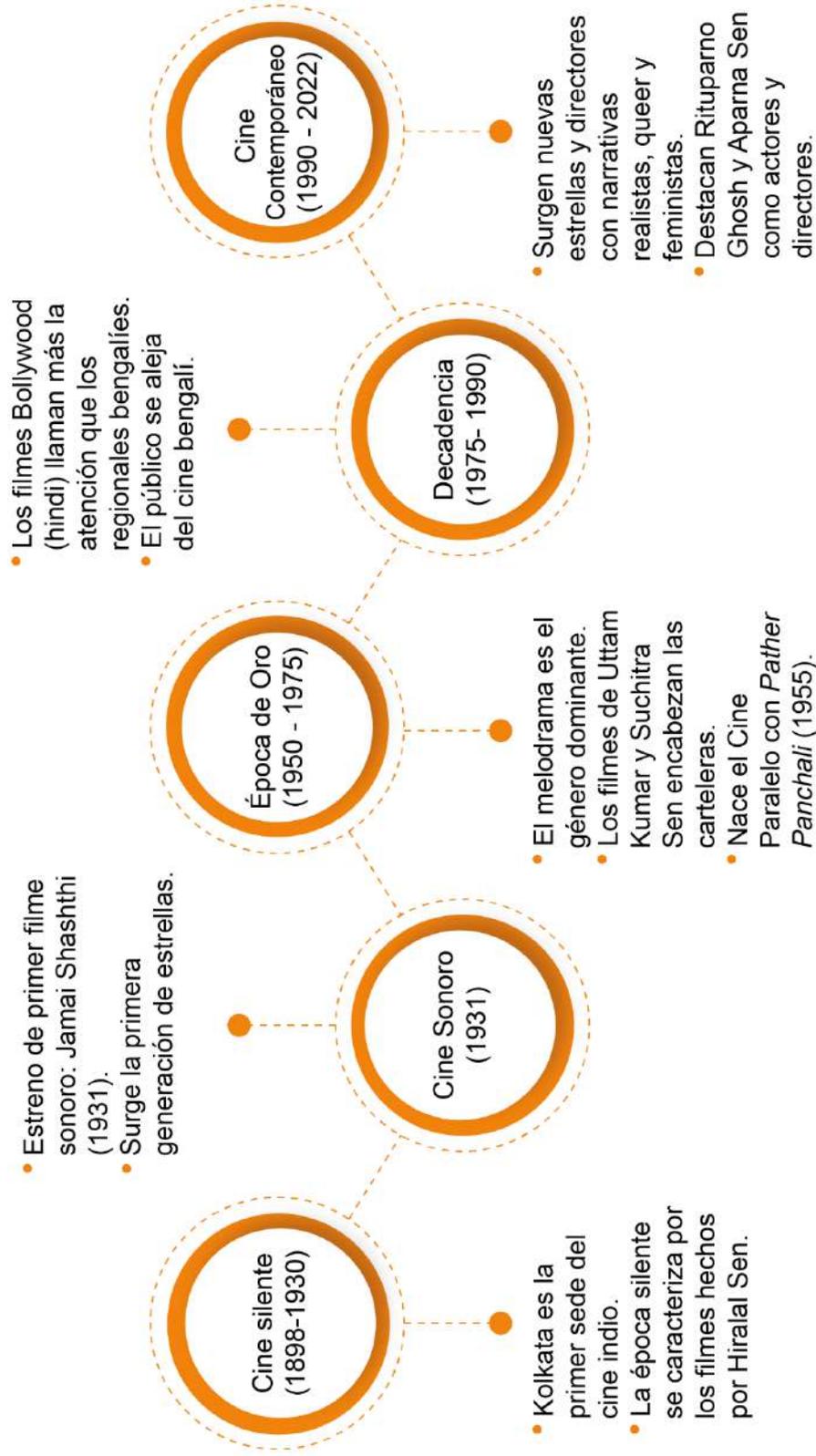
movimientos políticos de izquierda que sucedían en Bengala; incluso declaraban que las películas comerciales (principalmente en hindi) eran puro entretenimiento y no tenían la capacidad de transmitir ni una conciencia política ni un significado de lo social, esto en comparación con las películas que se produjeron a partir de las olas cinematográficas que surgen en Europa alrededor de 1960, por ello, señala Gooptu, “[el cine bengalí] ha sido una institución económica y social clave, que debe tenerse en cuenta por lo que aporta a nuestro sentido actual de la historia bengalí e india” (2018, p. 18). Los géneros que se observan en las primeras producciones bengalíes son el mitológico, caracterizado por películas sobre la religión y mitología hindúes, así como el cómico que surge a partir de la sátira y la farsa por medio de la adaptación de obras literarias del siglo XIX:

[...] la ideología *Bhadralok* esperaba que la aparición de actores y actrices formados profesionalmente incrementara el gusto de las clases educadas por el cine [...] también había surgido la idea de un cine ‘bengalí’ como una forma de estandarizar la película india (Gooptu, 2018, p. 73).

La historia del cine bengalí es muy amplia y se divide en distintas etapas que van desde el cine silente hasta la época contemporánea, las cuales serán descritas en los siguientes apartados, pero para facilitar la lectura elaboré la Tabla 1 “Periodización del cine bengalí”, visible en la página siguiente, en la que se observan cinco etapas —desde 1898 hasta 2022— que describen de forma general los momentos históricos más importantes de esta industria regional.

TABLA 1

— PERIODIZACIÓN DEL CINE BENGALÍ —



Fuente: elaboración propia.

1.1 El cine silente y los primeros *talkies* (1898-1950)

De 1858 a 1911, Kolkata fue capital del Imperio Británico y la ciudad más grande del mismo, convirtiéndose en la principal sede de innovación tecnológica y donde se establecieron las empresas más importantes de la época colonial. Para 1920 su puerto marítimo era el punto de entrada de materiales, películas y equipo técnico que se distribuían al resto del país. De acuerdo con diversos autores, la industria cinematográfica bengalí es antecesora de la de Bombay:

Si bien no hay evidencia histórica que demuestre esto, el cine fue sin duda un área importante de innovación y actividad, y tanto el *bhadralok* bengalí como algunas de las comunidades empresariales de la región desarrollaron intereses en el negocio del cine (Gooptu, 2018, p.40).

Uno de los personajes que mejor representa esta etapa de innovación es Hiralal Sen, fundador de la Royal Bioscope Company, la primera empresa de la etapa colonial dedicada a la producción y exhibición de imágenes en movimiento por medio de bioscopios²⁸. Hiralal filmó escenas de obras de teatro, anuncios de productos, movimientos sociales y eventos en Bangladesh, Kolkata y Delhi: “[las] escenas de baile de Hiralal Sen de *La flor de Persia*, filmada en Calcuta en 1898, son el primer ejemplo de una película filmada por un bengalí y un indio” aseguran los historiadores de cine indio Ashish Rajadhyaksha y Paul Willemen (Hossain, p. 75). Dos películas destacadas de Hiralal son *Dances from Alibaba* (1903) y *Maner Matan* (1903) donde se observaron técnicas innovadoras de cine como primeros planos e imágenes panorámicas. Desafortunadamente, el material producido por Hiralal Sen se perdió por completo en un incendio en 1917.

²⁸ “Mucha gente en ese momento se refería al cine como 'bioscopio' y de hecho fue esta palabra la que tuvo mayor vigencia en Bengala en los primeros años” (Murshid, 2018, p. 540).

A pesar de no contar con un legado de los primeros filmes bengalíes, la producción de imágenes en movimiento se distribuyó rápidamente por la capital, abriendo el camino a la creación de nuevas casas productoras. La más importante es New Theatres, fundada por Birendranath Sircar, que se caracteriza por crear un modelo de producción nacional al filmar cine en los idiomas bengalí, hindi y urdu con la finalidad de llegar a un mercado más amplio. Para adaptarse a este nuevo mercado, la productora “contrató a estrellas como Prithviraj Kapoor y Durga Khote para interpretar los papeles principales en sus producciones hindi-urdu. Además, hubo actores de ‘personaje’ punjabi como Bikram Kapoor y Jagdish Sethi que aparecieron en papeles más pequeños” (Gooptu, 2013, p. 214).

Otra casa importante es Madan Theatre, creada por Jamsetji Framji Madan, que es conocida por la producción de la cinta mitológica *Satyavati Raja Harishchandra* (1917), presentando por primera vez a sus protagonistas de forma rimbombante. Por una parte, “se promocionaba a Miss Savaria como ‘la estrella más hermosa y emotiva’ del momento, por el otro, se anunciaba a Mr. Hormusji Tantra como “el ‘Irving’ del escenario indio” (Gooptu, 2018, p. 35). El dueño de esta casa productora, “[...] estableció una corporación de distribución y un estudio en Calcuta que controlaba la exhibición y distribución en todo el subcontinente” (Gooptu, 2018, p.41). Más adelante en 1919, la misma compañía produce y estrena formalmente el primer largometraje silente bengalí *Bilwamangal* (1919) que relata la historia del poeta devocional hindú del mismo nombre, protagonizada por Miss Gohur y Dorabji Mewawala.

Madan Theatre también estrena el 12 de abril de 1931 el primer cortometraje sonoro *Jamai Shasthi* protagonizado por Amar Choudhury y Miss Golela. Gracias a la introducción del sonido, el cine atraviesa una época de grandes éxitos debido a la amplia producción de películas que hasta 1947 se basaron principalmente en el trabajo artístico de Rabindranath Tagore (popularizando sus canciones como un tipo de entretenimiento culto) y de Sarat Chandra Chatterjee (el novelista popular más vendido de Bengala). Otras eran de corte vaishnava e incluían música kirtan; sin embargo, la película más importante de esta etapa histórica fue *Chandidas* (1932), gracias al amplio avance tecnológico que había utilizado y, que a pesar de ser de carácter devocional, presentó a una pareja romántica en la narrativa central de la historia (ver Figura 10).

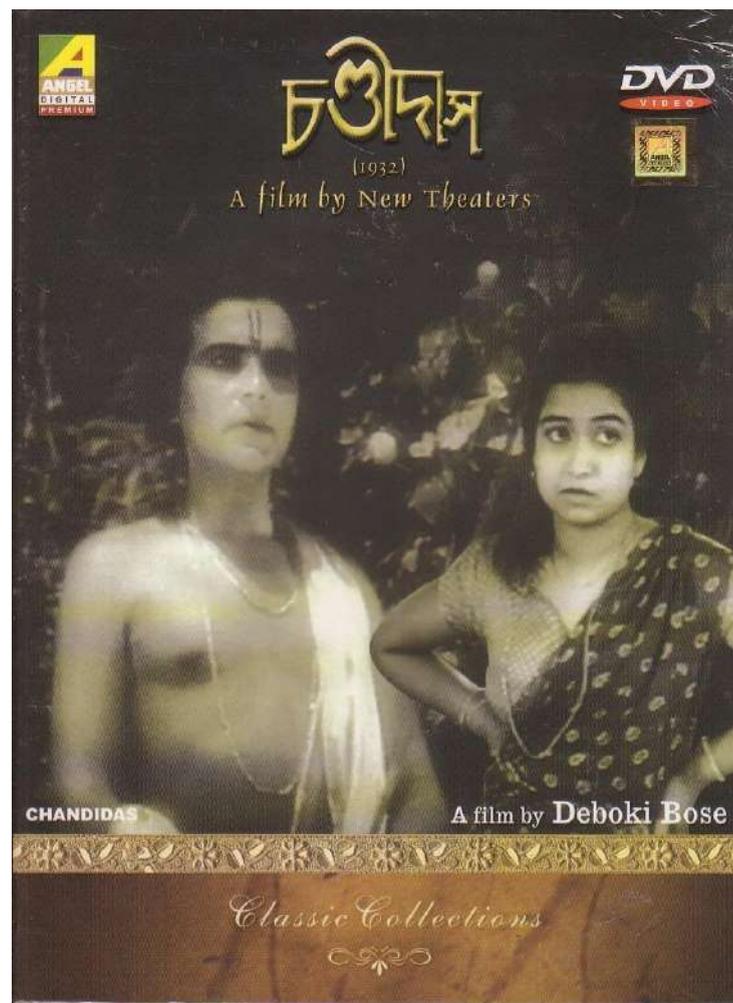


Figura 10. Póster de *Chandidas* (1932).

La etapa inicial de las películas sonoras, mejor conocidas como *talkies*, cuenta con una amplia producción en los idiomas hindi y urdu, pues la idea tanto de Madan Theatre como de New Theatres era llegar a los mercados del norte del país, los cuales se caracterizaban por su tradición islámica en la danza, la poesía y el teatro, creando así un nuevo género popular cinematográfico que incluye canciones y coreografías de origen islámico. En un artículo publicado en la revista *Filmland* de 1932 se dice que:

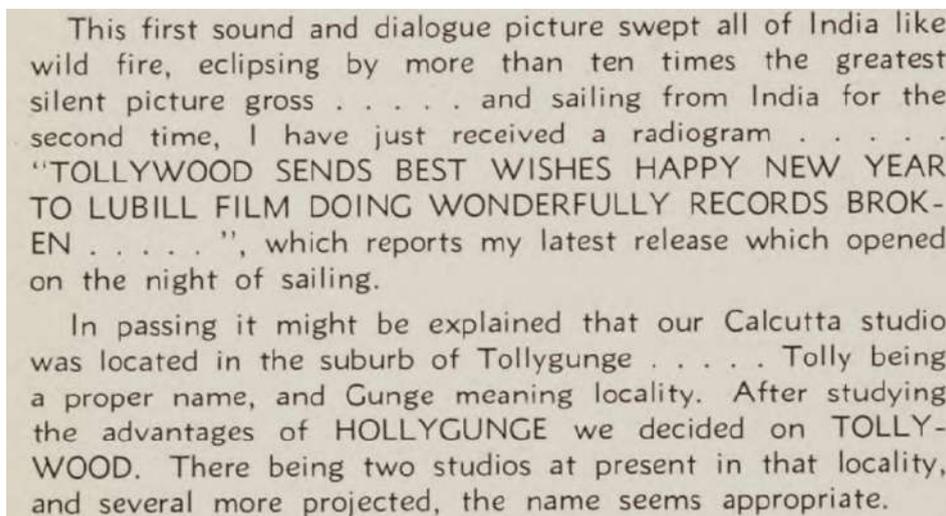
El director Deboki Bose²⁹ había escrito: ‘Los grandes estudios de cine de Bengala están haciendo *talkies* en bengalí, hindi, urdu, y sí, también en inglés. Los hombres en cuestión lo han pensado y han descubierto que, si Bengala quiere vivir en el país del cine de la India, también debe hablar en otros idiomas de la India [...] (Gooptu, 2013, p. 68).

Madan Theatre llevó a la pantalla grande diversas historias del teatro islámico en los idiomas hindi y urdu; un ejemplo es la cinta musical *Shirin Farhad* (1931) protagonizada por el Maestro Nissar y la cantante Jehan Ara Kajjan, la cual fue un gran éxito y desplegó una serie de producciones que por su estética se conocen como “arabian nights”. New Theatres tampoco se quedó atrás y produjo películas en urdu como *Mohabbat Ke Ansu* y *Zinda Lash*, ambas estrenadas en 1932 en las salas del norte de India. En ese mismo año, Birendranath Sircar, productor y fundador de New Theatres, inauguró New Cinema, una sala que proyectaba películas en hindi y urdu.

²⁹ Debido al sistema fonético del idioma bengalí, es posible encontrar el nombre del director como Debaki Basu o Deboki Bose. Su nombre en bengalí se escribe de la siguiente manera: দেবকী বসু.

El auge que provocó el sonido permitió que el cine bengalí fuera nombrado como “Tollywood”, que desde principios de 1930 y hasta la fecha, cuenta con estudios en el área de Tollygunge al sur de la ciudad de Kolkata. El origen de su nombre se encuentra descrito en un fragmento del artículo “Talking Pictures in India”, publicado en la revista *The American Cinematographer* y escrito por Wilford Deming, un ingeniero estadounidense que llegó a India en 1930 para instalar equipos de grabación. De acuerdo con Deming, el origen del nombre se basa en la ubicación del estudio:

De paso podría explicarse que nuestro estudio de Calcuta estaba ubicado en el suburbio de Tollygunge... Tolly es un nombre propio y Gunge significa localidad. Después de estudiar las ventajas de HOLLYGUNGE nos decidimos por TOLLYWOOD. Habiendo dos estudios en la actualidad en esa localidad y varios más proyectados, el nombre parece apropiado (Deming, 1932) (ver Figuras 11 y 12).



This first sound and dialogue picture swept all of India like wild fire, eclipsing by more than ten times the greatest silent picture gross and sailing from India for the second time, I have just received a radiogram “TOLLYWOOD SENDS BEST WISHES HAPPY NEW YEAR TO LUBILL FILM DOING WONDERFULLY RECORDS BROKEN”, which reports my latest release which opened on the night of sailing.

In passing it might be explained that our Calcutta studio was located in the suburb of Tollygunge Tolly being a proper name, and Gunge meaning locality. After studying the advantages of HOLLYGUNGE we decided on TOLLYWOOD. There being two studios at present in that locality, and several more projected, the name seems appropriate.

Figura 11. Fragmento del artículo escrito por Deming en 1932.

Talking Pictures in India

by WILFORD E. DEMING

Executive Manager, The Radio-Installation Company

WITH one exception, I have been privileged to be the only American directly connected with the Indian Film Industry, and under my supervision was produced India's first sound and talking picture.

In November of 1930 I established my first contact with India, and as an engineer enjoyed a most interesting working comparison of the picture industry as it is today, and as it was fifteen years ago, a comparative technical and operative space of time as represented by the Indian producer; and, as an executive, experienced the opportunity of moulding an organization and forming a pattern for a watching industry as a whole, passing the transition period from silent to sound with an attempt to eliminate many of the faults brought to light during our like period in Hollywood.

This first sound and dialogue picture swept all of India like wild fire, eclipsing by more than ten times the greatest silent picture gross and sailing from India for the second time. I have just received a radiogram

"HOLLYWOOD SENDS BEST WISHES HAPPY NEW YEAR TO LUBILL FILM DOING WONDERFULLY RECORDS BROKEN", which reports my latest release which opened on the night of sailing.

In passing it might be explained that our Calcutta studio was located in the suburb of Tollygunge Tolly being a proper name, and Gunge meaning locality. After studying the advantages of HOLLYGUNGE we decided on TOLLYWOOD. There being two studios at present in that locality, and several more projected, the name seems appropriate.

During the fall of 1930, the possibility of producing sound pictures was first entertained by one of the leading producers of Bombay, and arrangements completed for recording equipment. To Mr. Edmund Hansen I owe the greatest debt of gratitude. To him was made the request for the recommendation of an engineer to proceed to India for the purpose of preliminary installation and instruction. I sailed from

Los Angeles Harbor on what promised at least an interesting round the world trip, little expecting the momentous events which followed. Knowing nothing of Indian producers or production methods, no advance plans were made.

My arrival in Bombay and my subsequent period of life amidst the luxuries of the east showered upon me shall ever be remembered. Royal suites servants cars all were mine! Never lived such a potentate! But above all, the opportunity to achieve was freely and fully given, and every facility made available.

A survey of Indian producing methods provided quite a shock, and quite antedated my experience in motion pictures, extending over eight years. Film was being successfully exposed in light that would result in blank films at home, stages consisted of flimsy uprights supporting a glass or cloth roof or covering. The French DeBrie camera, with a few Bell & Howell and German makes, completed the list of photographic equipment. Throughout, the blindest groping for fundamental facts was evident. The laboratory processing methods with sound in view were most distressing, and obviously the greatest problem. Even today, this problem exists, though the past year has seen acceptable progress. Satisfactory prints have always been most difficult to achieve.

After exposure, the film is wound on racks holding about 150 feet, and at this point roughly broken with a loss of as much as two frames. These racks are then developed and passed thru the successive stages of processing, in flat tanks into which ice is placed and added, in a sufficient quantity to bring down the temperature to 65 degrees in a surrounding temperature of 90 or more with humidity exceeding 90%. Naturally the ice melts rapidly, diluting the solution of the bath, so that in the processing of any given magazine of film, it is impossible to expect constant densities over any appreciable length. This is of paramount importance where sound recording is to be considered. Furthermore, few standards of cleanliness have ever been considered, and flicker-



Left to right: Amar Mallick, B. N. Sircar, head of New Theaters, Ltd., Wm. Howard, American Commercial Attache, W. E. Deming, M.G.M. representative and I. A. Hafeez.

Figura 12. Primera página del artículo "Talking Pictures in India", publicado en 1932 en *The American Cinematographer*.

En Kolkata, Pramathesh Barua y Deboki Bose se convirtieron en los productores más importantes de la época, debido a la diversidad temática que presentaban a través de sus cintas:

[...] entre los directores que hicieron las mejores y más atractivas películas utilizando trucos populares como narraciones sentimentales, payasadas, secuencias de canciones y bailes, excitación sexual y violencia se encuentran Pramathesh Barua y Debaki Basu en la primera fase de las películas sonoras bengalíes (Murshid, 2018, p. 551) (ver Figura 13).

Como se mencionó previamente, en 1919 se estrena la cinta silente *Bilwamangal* que destaca por ser la primera producción formal de cine bengalí, protagonizada por Dorabji Mewawala y Gohar Khayyam Mamajiwala, mejor conocida como Miss Gohar, actriz que destacó por cantar, actuar, producir y formar parte de los miembros fundadores de la casa productora Ranjit Studios. Más adelante, en la década de 1930, se estrena el cortometraje sonoro *Jamai Shasthi* (1931) que abre las puertas de la fama a Amar Choudhury y Miss Golela.

Otra cinta importante de la década es *Mukti* (1937) que narra la historia de un artista que finge el suicidio para que su esposa pueda encontrar a su amor verdadero. La película fue producida y protagonizada por Pramatesh Barua —uno de los directores y actores más importantes de la década de 1930— que estableció un estilo de actuación realista y por Kanan Devi la gran estrella y heroína del cine bengalí de 1937 a 1944.



Figura 13. Kanan Devi y Pramathesh Barua, las estrellas bengalíes más importantes de la década de 1930.

Mukti (1937) le abrió las puertas a Devi y gracias a su talento llegó a audiencias de todas las clases sociales, sus fotografías se vendían en las calles de Kolkata y marcó una fuerte tendencia en la moda, pues “se convirtió en el epítome de la mujer moderna que está a la moda y es culta, que marca las tendencias de la moda femenina y otros logros” (Gooptu, 2018, p. 112).

De acuerdo con diversos autores, las mujeres vestían las imitaciones de *sari*³⁰, blusas y joyería que Kanan presentaba en pantalla porque “el cine no solo la hizo popular, sino que a su vez aumentó enormemente el atractivo del cine bengalí con su belleza, su actuación y su canto” (Murshid, 2018, p. 545). Pero su imagen

³⁰ Ropa tradicional de las mujeres de India. Se trata de un largo lienzo de tela, que mide de 4.5 a 8 metros de largo. Los saris están elaborados de diversos materiales (algodón, seda, poliéster) y presentan diversos estilos y patrones dependiendo de la región.

juvenil no duró por siempre, así que, a principios de 1950, al tener un aspecto maduro, realizó papeles más apegados a su edad y pasó de ser la heroína a la esposa y madre perfecta, estableciendo el ideal de la maternidad. En 1948 fundó la casa productora Srimati Pictures, que en su mayoría adaptó a la gran pantalla obras literarias de Sarat Chandra Chatterjee.

La década de 1940 se caracterizó por la producción de películas históricas y melodramas sociales en doble versión, es decir, en idioma bengalí para el mercado regional y en hindi, urdu o punjabi para las audiencias del norte del país:

La vigencia de Calcuta como centro de producciones hindi-urdu duró hasta la segunda mitad de la década de 1940, siendo ésta la manifestación más obvia de la participación de la industria de Bengala en la creación de un cine 'nacional' (Gooptu, 2013. p. 90).

Más adelante, Bombay se convirtió en el principal centro de producción cinematográfica del país, rebasando por mucho el número de películas producidas y estrenadas al año por Bengala. Esto ocurrió a mediados de 1940 cuando el cine bengalí empezó a quedarse por detrás de la estrategia comercial de Bombay, incluso varios técnicos, directores y actores se movieron a Bollywood para continuar trabajando, mientras pocas estrellas como Pramathesh Barua y Kanan Devi decidieron quedarse para continuar con su estrellato regional.

1.2 La época de oro del cine bengalí (1950-1975)

De acuerdo con Chidananda Dasgupta (1996), para la década de 1930 “el *star system* indio era como el de Hollywood”, es decir, las estrellas eran exclusivas de los estudios con los que firmaban contratos y el éxito de las cintas dependía de los nombres de las actrices y actores que las protagonizaban. Esta década vio nacer a la primera generación de estrellas que impactó fuertemente a la audiencia, algunas de ellas son Pramathesh Barua, Chhobi Biswas, Pahari Sanyal y Kanan Devi. Esta última junto con:

Algunas de las heroínas de su época establecieron nuevos estándares de la feminidad *Bhadralok*, que finalmente se plasmaría en la personalidad icónica de Suchitra Sen, la actriz más popular de Bengala de todos los tiempos. Las mismas películas de New Theatres³¹ también produjeron prototipos de héroes urbanos como Pramathesh Barua y Pahari Sanyal (Gooptu, 2018, p. 112).

Aunque la década de 1930 se posiciona como una de las más importantes del cine bengalí, fue de 1950 a 1975 que se establece la época de oro colocando en el escenario a nuevas estrellas, entre las que destacan Uttam Kumar y Suchitra Sen, actores que encarnaron historias y personajes que ayudaron a disipar las consecuencias que dejaron la Hambruna de Bengala en 1943, la Partición del país y la Independencia, ambas en 1947, pues “además de su viabilidad comercial, la calidad hipnótica de los romances Uttam-Suchitra adquirieron una valencia populista al funcionar como una válvula de seguridad útil para desplazar

³¹ New Theatres fue uno de los estudios más importantes en la etapa inicial del cine bengalí.

la atención pública de la gama de traumas históricos que sucedieron en la ‘nación bengalí’ durante la última década” (Chatterjee, 2010, p. 4).

Todavía a la fecha, ambos actores se consideran los más importantes de la época de oro, “así como la asociación Kanan-Pramathesh había dejado un poderoso impacto en la mente de los cinéfilos en la primera fase de las películas bengalíes, la asociación Suchitra-Uttam dejó un impacto similar, o tal vez deberíamos decir un gran impacto” (Murshid, 2018, 552).

El dúo trabajó en conjunto desde 1953 hasta 1975 en aproximadamente 30 películas y, en cada una de ellas, representaron a la “pareja ideal” de la Bengala moderna. Su primera aparición fue en *Sharey Chuattor* (1953) una comedia romántica, basada en una novela de Bijon Bhattacharya, que narra la relación entre Ramprit y Ramola:

[...] [los] prototipos emblemáticos de los jóvenes bengalíes de los 50, el asalariado de clase media que tenía su hogar en el comedor de trabajadores y su contraparte femenina, la ‘señorita’ universitaria y posiblemente futura trabajadora, que simboliza las reglas de género anuladas en la sociedad bengalí (Gooptu, 2018, p. 233).

Cabe mencionar que en esta cinta ninguno de los actores interpretó protagónicos, ni siquiera aparecían en los carteles de promoción, “pero la actuación romántica de Uttam y Suchitra en la película llamó la atención de la audiencia a primera vista” (Zee News, 2021).

Fue hasta 1954, que la cinta *Agni Pariksha* los posicionó como los actores más populares del momento, la audiencia los aceptó rápidamente, pues cumplían con estándares de belleza, sus filmes eran románticos y su actuación era tan natural que el público los asoció inmediatamente como pareja debido a que “las películas de Suchitra-Uttam parecían derramar una verdadera fiesta de sueños que no se habían cumplido en la vida de la clase media y media baja bengalí. Los espectadores ordinarios abarrotaban las salas de cine para saborear esos sueños” (Murshid, 2018, p. 552).

Esta etapa del cine presentó a dos nuevas estrellas que, a través de sus personajes, encarnaron aspiraciones de la posindependencia, especialmente aquellas que provenían de las y los jóvenes de 1950. Tanto Suchitra como Uttam fijaron los arquetipos que desde entonces vemos en pantalla, es decir, la mujer inocente de ojos grandes que busca el amor romántico así como el héroe masculino que se caracteriza por ser un galán de rasgos finos y mirada penetrante. Además, crearon el mito del amor romántico convirtiéndolo en un culto visual al que sus espectadores podían acceder sin importar su clase social o condición de vida.

Así fue como Suchitra Sen estableció el ideal de la heroína que, además de ser hermosa, tenía un estilo propio de hablar y vestía ropa que la distinguía de otras actrices. Las mujeres de la época se maquillaban y vestían como ella, además se ataban el cabello de la misma forma, simbolizando un estatus de educación y un ideal de la moda: “La popularidad de Suchitra Sen no solo aumentó su propio estatus, sino que también ayudó enormemente al cine bengalí” (Murshid, 2018, p.

553). Por su parte, Uttam Kumar se convirtió en el héroe guapo e inteligente, capaz de interpretar al hombre recién migrado o al millonario privilegiado. Los hombres imitaban la forma en que sostenía los cigarrillos, se peinaban como él e incluso adoptaron el estilo de la ropa que vestía, desde cómo se colocaba el cuello de la camisa hasta los diseños de los trajes. En este sentido, Ghulam Murshid asegura que “nadie en el cine bengalí lo ha superado en fama y popularidad como héroe” (2018, p. 553) (ver Figura 14).

Ambas estrellas se convirtieron en los ídolos que los fanáticos imitaban, cumpliendo con uno de los objetivos del *star system*: el de crear una catarsis capaz de moldear modales, posturas y actitudes con identificaciones imaginarias. Esta pareja implantó las características físicas que las estrellas debían encarnar con base en los imaginarios raciales *bhadralok*, dominando la agenda cultural con un fuerte discurso de la blanquitud³² visible en un buen número de producciones.



Figura 14. Fotografía de Uttam Kumar y Suchitra Sen en la portada del libro *Bengali cinema: 'An other nation'* escrito por Sharmistha Gooptu.

³² Esta categoría se aborda en términos teóricos en el siguiente capítulo.

Es importante decir que, aunque el dúo participó por separado en otras cintas, estas no obtuvieron el mismo éxito como cuando actuaban juntos. Cabe mencionar que, a partir de la aparición de Uttam y Suchitra en la pantalla grande, se le empieza a dar peso e importancia a la música de cine, la cual enriqueció la fama de las películas al contener canciones románticas que, por cierto, hasta el día de hoy, forman parte de la cultura popular y aún se escuchan en la radio, la televisión o en la banda sonora de otros filmes:

[...] las canciones de los artistas de *playback* Hemanta y Sandhya Mukherjee, que se convirtieron en las voces de Uttam y Suchitra en la pantalla, han tenido una vida más allá de las películas mismas, fueron la encarnación suprema de esa catarsis (Gooptu, 2018, p. 238).

La época de oro también implanta al melodrama como un género que le dio sentido al imaginario bengalí. Esto se debe a que Suchitra y Uttam se presentaban como la mujer y el hombre que, en conjunto, representaban el amor romántico ideal que “inspiró una sensación de bienestar ‘bengalí’ derivado en gran parte de la referencia de este género al ideal bengalí de la ética y la buena vida. [...] Uttam-Suchitra fue de hecho la expresión de una sociedad en plena transición” (Gooptu, 2018, p. 222).

Cabe mencionar que aquellas películas en donde aparece este dúo de actores cimentaron a Tollywood por más de 20 años, pues el uso de narrativas románticas combinadas con música, danza, canciones y estrellas de cine, fungieron como una especie de fórmula de producción de cine “a mediados de la década de 1950, las producciones de Bengala habían prácticamente superado el mercado de ‘toda

la India' y los estudios de Calcuta estaban, en general, haciendo sólo películas bengalíes" (Gooptu, 2018, p. 223). La mayoría de los filmes en los que participó la "pareja ideal" fueron dirigidos por Ajoy Kar, Asit Sen, Niren Lahiri, así como Agradoot-Agramami quienes lograron una combinación equilibrada entre una "buena historia" y el uso de las estrellas.

Uttam y Suchitra se convirtieron en el "súper héroe" y la "heroína" definitivos del cine bengalí que reforzaron las relaciones de género y la modernidad de Bengala, esto vinculado a que existía una idea de que las mujeres ya podían profesionalizarse, así que se veían trabajando en oficinas, yendo a las escuelas y más adelante, se hicieron partícipes de las *adda*³³. Las películas protagonizadas por estas dos estrellas reordenaron el mundo a través del discurso de la pareja romántica:

El surgimiento del culto de Uttam-Suchitra en la década de 1950 creó un impulso romántico en las películas bengalíes que se extendió más allá del género en sí y creó un público para las 'historias de amor en estilo bengalí' (Gooptu, 2018, p. 245).

La pareja fue vista por última vez en la cinta *Priya Bandhabi* de 1975, debido a que Suchitra Sen se retiró completamente de los escenarios y no volvió a ser vista, ni siquiera el día de su muerte el 17 de enero de 2014. Diversos autores afirman que Suchitra rechazó ofertas de trabajo de Satyajit Ray y Raj Kapoor y que tampoco recibió las menciones honoríficas que el gobierno nacional indio le otorgó. Por su parte, Uttam Kumar continuó trabajando en pantalla, pero al no

³³ *Adda* "আড্ডা" es una palabra bengalí que significa "charla", hace referencia a los lugares donde la gente se reúne para conversar sobre temas de interés social.

lucir tan joven ya no era fácil involucrar a sus personajes con actrices más jóvenes, el *Mahanayak* murió de un paro cardíaco el 24 de julio de 1984, mientras filmaba la cinta *Ogo Bodhu Sundari*.

La década de 1950 también vio nacer al cine de arte, mejor conocido como cine paralelo, un género³⁴ que buscaba demostrar que los filmes melodramáticos no representaban el contexto real de Bengala y que era necesario hacerlo. La producción de cine paralelo se caracteriza por la representación de identidades y narrativas apegadas a la realidad. Diversas películas fueron ovacionadas dentro y fuera de India, por lo que esta “década estuvo marcada por el impacto de una serie de notables cineastas, dentro de la euforia de la independencia y la búsqueda de justicia social que la inspiraba” (Dasgupta, 1996, p. 398).

De acuerdo con Chidananda Dasgupta (1996), a partir del nacimiento del cine paralelo, el cine indio nacional se divide en dos géneros que hasta la fecha son vigentes: el cine *masala* que es una mezcla de géneros y espectáculos musicales, y el cine paralelo, un tipo de cine que cuenta historias realistas y sin glamour.

A partir de la Independencia en 1947, la identidad social bengalí se ve ampliamente reflejada en el género paralelo por medio de una nueva generación de actrices como Aparna Sen, Sandhya Roy, Supriya Devi, Sharmila Tagore y Madhabi Mukherjee, quienes destacan por presentarse en pantalla grande como

³⁴ Autores como Ghulam Murshid (1996) y Sharmistha Gooptu (2010) definen al Cine Paralelo como un género más del cine indio. Por lo mismo, considero que este tipo de cine debería formar parte de las corrientes cinematográficas que surgen en las décadas de 1950 y 1960, debido a que Satyajit Ray, su principal exponente, tomó inspiración de estas para producir filmes. El cine paralelo se caracteriza por contar historias realistas como se hizo en el Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague, así como largas tomas de la naturaleza y paisajes de la India como se hacía en la Ola Japonesa, finalmente expresa cuestiones políticas como se realizó en la Vanguardia Rusa.

mujeres bengalíes comunes que no utilizan ropa o maquillaje glamorosos, tampoco interpretan canciones ni danzan coreografías. A través de sus personajes, estas actrices rompieron con esquemas patriarcales y transmitieron una nueva estética cinematográfica, pues “el cine de arte escaló nuevas cimas en el desarrollo psicológico de personajes y acción, con una convicción nunca antes vista en el cine indio” (Dasgupta, 1996, 405).

Cabe mencionar que, aunque las actrices antes mencionadas desempeñan papeles distintos a los de las estrellas más populares del melodrama bengalí, el cine paralelo las llevó a la cima del estrellato incluso fuera de Bengala. Dos ejemplos importantes son, por un lado, Sharmila Tagore, quien debuta en la cinta *Apur Sansar* de 1959 y aprovecha su popularidad para crear su estrellato en Bombay donde se convirtió en un símbolo sexual, incluso llegó a “escandalizar” a la crítica al aparecer en traje de baño en la revista *Filmfare* y en la cinta *An Evening in Paris* (1967) (ver Figura 15).



Figura 15. Fotografías de Sharmila Tagore que causaron un escándalo en la década de 1960.

Por el otro lado, se encuentra Madhabi Mukherjee, una de las actrices más importantes del cine bengalí, que destaca por participar en películas paralelas aclamadas por la crítica. Mukherjee aparece por primera vez en la cinta *Baishey Shraavan* (1960) de Mrinal Sen, también participa en la exitosa cinta *Subarnarekha* (1962) de Ritwik Ghatak, más adelante desempeña papeles protagónicos en las películas *Mahanagar* (1963), *Charulata* (1964) y *Nayak* (1966) de Satyajit Ray. Hasta la fecha continúa actuando y formando parte de importantes producciones nominadas y premiadas dentro y fuera de India (ver Figura 16).



Figura 16. Poster de *Probaho*, último cortometraje protagonizado por Madhabi Mukherjee (Promita Bhowmick, 2022).

El cine paralelo está representado principalmente por filmes como *Nagarik* (1952) dirigida por Ritwick Ghatak, *Neel Akasher Neechey* (1959) de Mrinal Sen, *Khaniker Atithi* (1959) de Tapan Sinha y *La Trilogía Apu* (1955-1959) de Satyajit Ray, quien más adelante dirige *Kanchenjunga* (1962), *Mahanagar* (1963) y *Charulata* (1964), filmes que se convirtieron en una especie de pauta para definir lo que era el “buen cine”, “el llamativo ejemplo de Ray inspiró a generaciones de cineastas, que pusieron en pie una obra de valor permanente dentro de una cultura minoritaria” (Dasgupta, 1996, p. 405).

Satyajit Ray es conocido por ser el máximo exponente de cine paralelo, es un director reconocido por crear una nueva fórmula de producción de películas que se identifican por ser de bajo presupuesto y que no se ven limitadas en la construcción de narrativas donde las mujeres y la pobreza son protagonistas. Diversos autores coinciden que Ray inspiró a una nueva generación de cineastas.

Esta nueva ola de cine bengalí fue ejemplo para la producción de películas en otras partes del país, pues coincidió con la visibilización de la clase media que se había formado después de la independencia:

A través de todo el país, el cine en lenguas regionales estuvo fuertemente influido por este impulso y dio ocasionales muestras de poderío. Mientras el cine comercial hindi seguía adelante y extendía su imperio por toda la India, el cine de arte regional se alzaba contra la corriente tanto como los cines francés, alemán o italiano lo hacían contra Hollywood (Dasgupta, 1996, p. 407).

En 1960, el Gobierno de Jawarhalal Nehru buscó una modernización del cine, es así que se crean la Film Finance Corporation (FFC), el Film and Television Institute of India, el National Film Archive of India, la Children's Film Society y surgen festivales nacionales que premian a miembros de la industria con recompensas económicas, también se reconoce a las sociedades cinematográficas. El cine paralelo recibió muchos más estímulos que el cine popular, pues “el grueso de la industria del cine estaba considerada como una irreal fábrica de sueños, cuya única utilidad era aportar un dinero muy necesario a las arcas de los gobiernos central y de los estados” (Dasgupta, 1996, p. 410).

Gracias a estos estímulos, el cine paralelo produjo un buen número de películas sociales que estaban a la altura de los filmes que se realizaban en Francia e Italia. Con el paso del tiempo, el cine bengalí creó su propia presencia y dio a conocer a un grupo de cineastas reconocidos a nivel mundial: Satyajit Ray, Ritwik Ghatak y Mrinal Sen. Además: “ha tenido un cine comercial vibrante, que hasta principios de la década de 1970 fue capaz de construir un nicho de mercado que atiende a las clases medias *bhadralok* y sobrevivió efectivamente frente a la creciente competencia del cine hindi de Bombay” (Gooptu, 2014). Parte de los incentivos gubernamentales permitieron que la producción nacional incrementara a 300 filmes anuales posicionando a India en el segundo lugar de producción mundial de cine, rebasando por mucho a Hollywood.

Sin embargo, el cine bengalí no veía venir la estrategia comercial de Bollywood, la cual permitió que esta se posicionara como la industria más grande del país, pues las películas producidas en Bombay se distribuían a otras industrias regionales de

India y llamaban mucho más la atención por contener escenas rodadas en exteriores internacionales. Así fue como el cine hindi provocó que el cine bengalí fuera en declive, pues este último solo se dedicaba a producir filmes “sociales” y “familiares” por lo que dejó de llamar la atención frente a la alta producción, distribución y exhibición de películas en hindi, alejando al público de los filmes bengalíes y acercándolos cada vez más a los espectáculos producidos por Bollywood. “El público bengalí también mostraba una marcada preferencia por las películas de Bombay, hechas en color y con calidades técnicas superiores a las películas bengalíes que trabajaban con presupuestos ajustados. Desde finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, “el cine bengalí también perdió una proporción considerable de su audiencia con la proliferación de televisores en los hogares de clase media” (Gooptu, 2013).

1.3 Cine contemporáneo y streaming (1990 - 2021)

A pesar de la fuerte competencia con Bombay, el cine bengalí hizo todo lo posible por resistir y buscó la forma de posicionarse nuevamente ante el público, lo cual no fue tan sencillo. De acuerdo con Sharmistha Gooptu (2010, p. 178), Tollywood volvió a salir a flote cuando el director Anjan Chowdhury estrenó en 1984 la cinta *Shatru* que cuenta la historia de Subhankar Sanyal, un policía que es trasladado a un pueblo corrupto y se dedica a hacer justicia luchando contra varios criminales. Esta cinta se caracteriza por utilizar la clásica fórmula del cine hindi: historias de héroes que resuelven problemas peleando, pero que también cantan canciones y pueden decir diálogos explícitos, elementos novedosos que sacaron del escenario al personaje *Bhadralok* de los años anteriores y dieron paso a la creación de una nueva imagen de héroes y heroínas para la pantalla grande.

Gooptu asegura que, desde el estrellato de Uttam Kumar no había vuelto a existir otra figura de “héroe” en el cine bengalí hasta que apareció Ranjit Mallick, un actor que inició su carrera con la cinta *Interview* (1971) bajo la dirección de Mrinal Sen y con la que obtuvo el *International Best Actor Award* 1972 en el Festival Karlovy Vary International Film de República Checa. Mallick se convirtió en el héroe de acción de la década que:

[...] interpretó a esta figura sobrenatural en estas películas, se convirtió, en virtud de ello, en un icono del cine bengalí posterior a Uttam Kumar y fue solo a partir de la década de 1980 que las películas bengalíes comenzaron a tener héroes de acción (Gooptu, 2014) (ver Figura 17).



Figura 17. Póster digital de la película *Shatru* protagonizada por el nuevo héroe de la década de 1990 Ranjit Mallick (Zee5, 2022).

Esta nueva fórmula de producción de cintas y construcción de estrellas, permitió el nacimiento de una nueva audiencia compuesta por clases bajas y sectores pequeños de las zonas rurales de Bengala y para sostener este nicho, las historias tenían que ser filmadas en estos lugares y ser fáciles de digerir. Por esta razón, la mayoría de las cintas de 1980 cuentan historias sobre la clase baja y enfatizan cuestiones de igualdad, justicia y seguridad social: “la nueva orientación de la industria se vio doblemente confirmada al alejarse del realismo social característico del cine bengalí hacia el reino del folklore y la fantasía” (Gooptu,

2014, p. 180). De acuerdo con Gooptu, la década de 1980 se vio marcada por la creación de otro imaginario de la “bengalidad”:

[...] en este periodo, el cine perdió su pilar principal: el público urbano de clase media, y entró en una fase completamente nueva cuando se acercó a otro tipo de audiencias. Esta fase del cine bengalí, que abarcó los años ochenta y noventa, marcó un alejamiento definitivo de su historia anterior y pasó a determinar su carácter contemporáneo (Gooptu, 2018, p. 20).

En 1991 se estrena *Beder Meye Jyotsna*, cinta coproducida entre India y Bangladesh, que cuenta la historia de un príncipe y una encantadora de serpientes, quien pide la mano del príncipe a cambio de salvarle la vida y como el rey se niega, la pareja lo persuade para que puedan casarse. Resulta importante la mención de esta película porque, aunque fue hecha con intenciones románticas, el trasfondo de su narrativa es la adoración a las serpientes, un culto muy arraigado en las zonas rurales de Bengala y Bangladesh.

Asimismo es necesario decir que la crítica no estaba muy contenta con esta cinta debido a que contenía un “alto grado” de teatralidad y melodrama, sin embargo:

[...] fue declarado el mayor éxito de la industria de la época, Chiranjeet Chatterjee, quien interpretó al protagonista masculino de la película, dijo en una entrevista: ‘A lo largo de los años, millones de personas han abarrotado las salas de cine para ver esta película una y otra vez. He conocido a cientos de personas que me dijeron que la habían visto más de 25 veces (Gooptu, 2014).

El cine paralelo también experimentó un importante regreso con la aparición de nuevos directores como Bappaditya Bandopadhyay, Buddhadeb Dasgupta, Tapan Sinha, Saroj Dey, Prabhat Roy, Tarun Majumdar, Gautam Ghose, Suman Ghosh, Aparna Sen y Rituparno Ghosh, quienes atrajeron de nuevo al público que años atrás había visto nacer al cine de arte. Este regreso se observa principalmente en los filmes de Aparna Sen, actriz y directora que destaca por no actuar en películas *masala* y porque sus filmes son protagonizados por mujeres que sin dudarlo rompen los esquemas patriarcales que se les imponen. Por otro lado, se encuentra Rituparno Ghosh, un director y actor queer que se encargó de visibilizar la transgresión, la violencia en el matrimonio y los deseos homosexuales.

De acuerdo con Bakshi y Dasgupta (2017), Aparna Sen destaca por iniciar su carrera como actriz y, más adelante, ser reconocida como directora:

Aparna Sen no solo forma parte de un grupo pequeño de actrices convertidas en directoras (otras incluyen a Sai Paranjpe, Hema Malini, Pooja Bhatt, Nandita Das y Revathi), sino también es la más conocida. Sen es reconocida no solo por su dirección y actuación, sino también como comentarista cultural y sociopolítica (Bakshi y Dasgupta, p. 186).

Aparna inició su carrera como actriz en la cinta *Teen Kanya* (1961) dirigida por Satyajit Ray, basada en una serie de cuentos escritos por Tagore. Más adelante en 1981, se convierte en directora al estrenar la cinta *36 Chowringhee Lane* ganando 3 premios nacionales como Mejor Directora, Mejor Fotografía y Mejor película. Cabe mencionar que Aparna Sen trabajó junto a Uttam Kumar hecho que le permitió convertirse en estrella, formar parte del *star system* bengalí y obtener

un estatus importante que continúa vigente hasta la fecha. También participó en películas de Cine Paralelo inclinándose a trabajar definitivamente en este género aun sabiendo que no tenía una gran audiencia (ver Figura 18).



Figura 18. Aparna Sen, actriz y directora destacada del cine bengalí.

El cine de Aparna está dirigido a audiencias grandes y su intención es cuestionar, dialogar y hacer declaraciones sobre política, feminismo, derechos de la mujer, vejez, discapacidades físicas y mentales, así como medio ambiente y cambios en la estructura social. En sus películas, aborda temas como el sexo antes del matrimonio, el adulterio, el divorcio y los segundos matrimonios, los cuales pueden ser vistos en *Paromitar Ekdin* (2000), *The Japanese Wife* (2010) y *Goynar Baksho* (2013) donde expresa su perspectiva feminista. Aparna es precedente de Rituparno Ghosh y su influencia puede ser observada en películas como *Unishey April* (1995) y *Dahan* (1997).

Rituparno Ghosh fue director, escritor y actor. Debutó en la industria del cine con su primera película *Hirer Angti* (1992), que a pesar de ser aclamada por la crítica no obtuvo el mismo resultado en el aspecto comercial. En 1995, Ghosh produjo su segunda película *Unishey April* (1995) con la que obtuvo el *National Award for the Best Film* y que al ser proyectada en pantallas cambió la perspectiva del ideal del *bhadralok* bengalí que se había moldeado años atrás.

Obtuvo más de 10 premios fílmicos nacionales e internacionales por películas como *Utsav* (2000) y *Chokher Bali* (2003), que se caracterizan por cuestionar la sexualidad y dialogar con los feminismos a través de sus personajes:

Ghosh anunció una nueva era del cine bengalí, haciendo películas en rápida sucesión que fueron comercialmente exitosas y premiadas por la crítica. Sus películas se dirigieron conscientemente a una generación de indios educados de clase media alta y clase media que saboreaban los frutos de la liberalización económica, generando un número considerable de leales a Rituparno Ghosh. Muy pronto, una gran cantidad de jóvenes cineastas, que experimentaban con temas novedosos, siguieron sus pasos (Dasgupta, Datta y Bakshi, 2015 p.3) (ver Figura 19).



Figura 19. Rituparno Ghosh en *Chitrangada* (2012).

De acuerdo con Dasgupta, Datta y Bakshi, Ghosh llega a la industria en el momento preciso que necesitaba ser rescatada, primero porque Satyajit Ray murió en 1992 y no había otro director que pudiera llegar a su nivel de producción de filmes; segundo porque la producción de filmes por parte de Goutam Ghose, Aparna Sen y Buddhadeb Dasgupta no tenían un gran éxito ante las audiencias comerciales, pues “las películas de Rituparno en particular, surgieron como una especie de género, lo que significa una ‘buena historia’ bengalí por excelencia, con un grado de excelencia técnica y sensibilidades *Bhadralok* transformadoras.” (Gooptu, 2014).

En los 2000, “Tollygunge, donde se encuentran los estudios principales, había sido tomado por cineastas que en su mayoría estaban haciendo *remakes* de películas en tamil o hindi” (Dasgupta, Datta y Bakshi, 2015, p. 1). Para 2010, Bengala experimenta la llegada de los multicinemas y del director Qaushiq Mukherji, mejor conocido como “Q”, quien sorprende con la película *Gandu* (2010) la cual fue prohibida por su alto contenido sexual. Cabe mencionar que esta cinta fue muy exitosa en festivales de cine fuera de India y se encuentra disponible en Netflix México. En 2013, “Q” estrena la cinta *Tasher Desh*, una interpretación moderna de la escrita por Tagore en 1933, que aborda cuestiones de liberación sexual y sexualidad queer:

Tanto *Gandu* como *Tasher Desh* muestran la distancia recorrida por los cineastas bengalíes desde los años dorados de la década de 1950, y los paradigmas establecidos de la película bengalí de buena historia, con canciones y sus connotaciones de entretenimiento ‘limpio’ (Gooptu, 2014) (ver Figura 20).



Figura 20. Póster de *Tasher Desh* (2013).

Otros directores destacados del momento son Srijit Mukherji, Aniket Chattopadhyay, Raja Chanda, Raj Chakraborty, Shiboprasad Mukherjee, Nandita Das y Kaushik Ganguly, quienes han innovado sus producciones con avances tecnológicos como el uso de pantallas verdes y efectos especiales como se observa en *Amazon Obhijaan* (2017) y *Hiralal* (2018). También se han producido filmes que cuestionan condiciones sociales como en *Nagarkirtan* (2017) donde se cuenta la historia de Puti y las situaciones a las que se enfrenta como persona transexual; en *Sweater* (2019) que, a través de Tuku, expone la vigencia e importancia de los matrimonios arreglados y en *Dracula Sir* (2020) se discuten las

consecuencias sociales del movimiento Naxalita a través de un vampiro llamado Raktim.

Un aspecto notable de la década de 2010 es que cuando el cine nacional produce películas vinculadas a la cultura bengalí, centra su atención en la realización de tomas que permitan familiarizar a la audiencia nacional y global con esta cultura. Algunos ejemplos en idioma hindi son *Kahaani* (2012), que cuenta la historia de una ingeniera que llega a Kolkata en busca de su esposo desaparecido; *Piku* (2015), en donde seguimos a Piku Banerjee y su padre Bhashkor en su travesía desde Delhi hasta Kolkata; un ejemplo más es *Detective Byomkesh Bakshi!* (2015), una adaptación del famoso detective bengalí creado en 1934. Todas producidas por Bollywood y, aunque están protagonizadas por actores de habla hindi, cuentan con la participación de importantes actores bengalíes, además están filmadas en Kolkata, destacando rasgos importantes de la cultura bengalí.

Asimismo, varias industrias regionales han hecho remakes de películas bengalíes taquilleras, por ejemplo, *Hemlock Society* (2012) se titula *Umesh Ghadge* (2018), *Praktan* (2016) es *Jalebi* (2018) y *Rajkahini* (2015) se llama *Begum Jaan* (2017) en el idioma hindi. También es importante mencionar que en la actualidad hay una gran cantidad de casas productoras con sede en Kolkata como SVF Entertainment, Windows Productions, Jeetz Filmworks, Dev Entertainment Ventures, Bengal Talkies, Surinder Films, SSG Entertainment, PSS Entertainment, Daag creative Media, Eskay Movies, Raj Chakraborty Productions y GreenTouch Entertainment, entre otras, que incrementan el número de producciones y amplían los nichos de mercado.

En la actualidad, Tollywood cuenta con una nueva generación de héroes como Dev, Jeet, Parambrata Chattopadhyay, Ankush Hazra, Abir Chatterjee, Gaurav Chakrabarty, Arjun Chakrabarty, Anirban Bhattacharya y, heroínas como Koel Mallick, Mimi, Sohini Sarkar, Shubhasree Ganguly, Swastika Mukherjee, Rituparna Sengupta, Raima Sen y Ritabhari Chakraborty, quienes destacan por su participación en películas y series web *masala* y paralelas, denotando que el género cinematográfico no es una limitante para desempeñar diversos personajes. Cabe mencionar que, la mayoría de las películas en las que participan estos actores y actrices se encuentran disponibles en *streaming* y pueden ser vistas por medio de plataformas OTT creando una nueva cultura popular digital que “ganó significativamente prominencia durante la segunda mitad de la década y alcanzó su punto máximo durante el aislamiento COVID” (Yadav, 2021).

Las plataformas *over-the-top* (OTT) son servicios de *streaming* que regularmente se ven en un teléfono, tablet, computadora o televisión. Estas plataformas han permitido que, tanto el cine *masala* como el paralelo, sea distribuido fuera de India. En una entrevista hecha para el Media India Group, el cineasta Karthik Tripathi menciona: “afortunadamente, después de 2010, desde que Internet está disponible y los teléfonos inteligentes se volvieron accesibles para la mayoría, estas películas han ganado la atención e incluso el negocio que merecían” (Tripathi citado en Nigam, 2021). También menciona que, gracias a estas plataformas, aquellas películas que en 1990 no fueron exitosas pueden ser vistas por muchos más espectadores, pues “muchos sitios web y especialmente las

plataformas OTT han actuado como comisarios de cine alternativo, sobre todo desde los años 50 hasta los 90” (Tripathi citado en Nigam, 2021).

Una ventaja de estas plataformas es que a través de ellas las películas amplían sus circuitos de exhibición “lo que garantiza que su circulación sea parte de una serie de redes globales históricamente específicas” (Guha, 2020, p. 38). Un ejemplo de esto es la cinta *Antaheen* (2009) la cual está filmada en Kolkata, cuenta una historia particular de la región y está disponible en YouTube, lo que “sugiere que también está dirigida a una audiencia de la diáspora bengalí [...] *Antaheen*, y películas como esta, magnifican las tensiones que acompañan los intentos de volverse globales dentro de las esferas locales y regionales” (Guha, 2020, p. 47) (ver Figura 21).



Figura 21. Póster digital de *Antaheen* (2009).

Aunque en India existen más de 30 canales digitales propiedad de emisoras, operadores de telecomunicaciones nacionales y globales, YouTube es la plataforma que proporciona mayor contenido visual. Por ello, India podría llegar a posicionarse como la segunda audiencia más grande que ve videos en línea y

junto a esta evolución digital, se observa una consolidación de infraestructuras de distribución y exhibición para el cine.

A continuación, se mencionan algunas de las plataformas OTT más populares en India que particularmente realizan y distribuyen contenido en bengalí.

Zee5 forma parte del grupo Zee Entertainment Enterprises, se caracteriza por la transmisión de noticias, novelas y películas a través de televisión por cable y *streaming* en 12 idiomas, entre los que se encuentra el bengalí. Este canal ofrece televisión en vivo, *Catch-up TV*³⁵, programas de estilo de vida, contenido infantil y series exclusivas. Otra plataforma es *Hoichoi*, la cual es propiedad de SVF Entertainment y cuenta con una amplia gama de películas clásicas y actuales, así como documentales, largometrajes, cortometrajes y series web originales subtituladas en inglés, también cuenta con un catálogo de recetas, música y contenido para niños. *Hoichoi* se consolida como una empresa líder en entretenimiento en India con 7 premios nacionales y una amplia capacidad técnica para producir películas. También se encuentra *Angel Television*, distribuidora de cintas bengalíes a través de 5 canales de Youtube en donde se pueden ver escenas y películas clásicas subtituladas en inglés, así como música y entretenimiento en hindi, además cuenta con un canal exclusivo para las películas de Uttam Kumar. Esta empresa es propietaria de *KliKK* una plataforma OTT que produce y distribuye contenido en bengalí desde el año 2020.

³⁵ *Catch-up TV* es un sistema que permite a las personas que se pierden un programa lo puedan repetir nuevamente.

Cabe mencionar que, aunque Netflix y Amazon Prime encabezan la lista mundial de plataformas *streaming* y cuentan con bastante contenido en hindi subtulado o doblado, tienen muy poco en idioma bengalí, disponible para México. Algunos títulos que se pueden encontrar en Amazon Prime son: *Asha Jaoar Majhe* (2014), *Teenkahon* (2014), *Atanker Choya* (2019), *Bhoot Chaturdashi* (2019), *Bornoporichoy* (2019), *Finally Bhalobasha* (2019), *Ghawre Bairey Aaj* (2019), *Gumnami* (2019), *Goyenda Junior* (2019), *Professor Shanku O El Dorado* (2019), *Vinci Da* (2019) y *Love Aaj Kal Porshu* (2020). Por otra parte, en Netflix se encuentran tres filmes de “Q”: *Gandu* (2010), *Tasher Desh* (2012) y *Ludo* (2015).

La década de 2010 a 2019, se caracteriza por un giro radical en las tendencias culturales de India, de acuerdo con Deepali Yadav:

[...] no solo ha redefinido el dominio de la ‘cultura popular’, sino también las formas en que la analizamos, consumimos, creamos y pensamos sobre ella hoy” (Yadav, 2021), esto se debe a que a partir de la llegada de internet y la televisión por cable en los 90 cambia por completo el concepto de lo ‘popular’ debido a los cambios en el estilo de vida, el comportamiento de los consumidores y sobre todo una fase de occidentalización en el cine pues se ‘adoptaron los estilos brillantes de Occidente pero mantuvieron la historia y el contenido indio’ (Dasgupta, Sinha & Chakravarty 2011 citado en Yadav, 2021).

Regularmente en India, las suscripciones a plataformas como Netflix y Amazon Prime son gratuitas al contratar un paquete de recarga móvil. Cabe mencionar que empresas como Hotstar, Netflix, Amazon Prime, Sony Liv, cuentan con

analíticas que les permiten obtener información sobre lo que sus consumidores ven. La ventaja de estas plataformas es que:

[...] ofrecen un descanso de los programas de televisión estereotípicos y anticuados que giran en torno a familias ideales con una moralidad generalizada. También vienen con la promesa de conveniencia para verlos en cualquier lugar del mundo y en cualquier momento con la máxima diversidad de contenido en idiomas regionales (Yadav, 2021) (ver Figura 22).

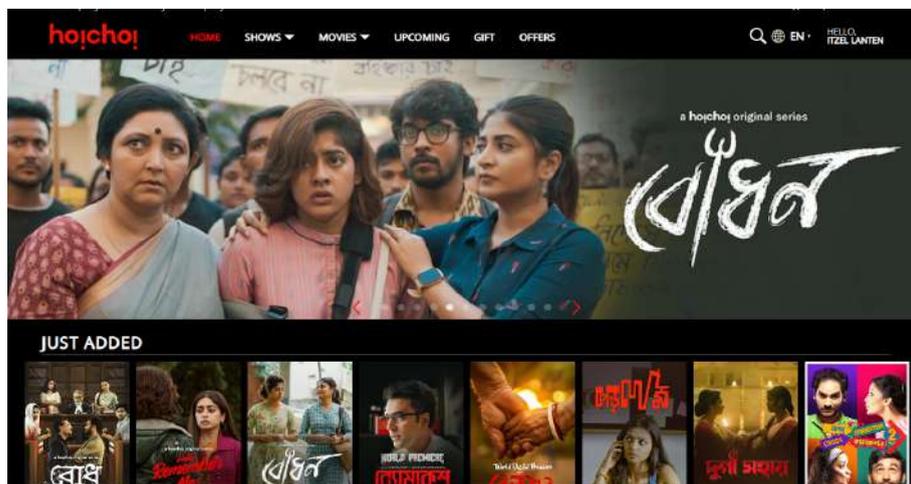


Figura 22. Plataforma OTT Hoichoi (2022).

Este capítulo intenta destacar la importancia que tienen las mujeres en la industria cinematográfica bengalí en el cine *masala* y paralelo. Por una parte, desde sus inicios Tollywood construye y vende estrellas que representan identidades emergentes que se acoplan a los contextos sociales. La mayoría de estas estrellas han representado el ideal del amor romántico, la maternidad, la feminidad *bhadralok*, la educación y el trabajo, y han cuestionado la forma de vida de diversas clase sociales, por ejemplo, en la época de oro vemos una idealización de la clase media compuesta por asalariados, migrantes, mujeres

universitarias o profesionistas. Más adelante, la falta de espectadores orilla a la industria Tollywood a imitar las producciones del cine hindi, integrando nuevas representaciones fílmicas sobre las clases bajas y se observa que, después de todo el progreso narrativo, el cine *masala* regresa a los discursos tradicionales en donde la opinión de los padres y/o la sociedad son imprescindibles para el desarrollo de las historias.

En contraste, el cine paralelo propone representaciones realistas y sin glamour que, en vez de crear una ensoñación, mantenía los pies del espectador sobre la tierra, pues los personajes femeninos ya no vestían a la moda y, al igual que Suchitra Sen, cuestionaban la institución patriarcal. Además, este género estrena una nueva gama de directores, actrices y narrativas que cuestionan todo y dialogan sobre política, feminismo, derechos, discapacidades, sexo, adulterio o matrimonio. También nació otro tipo de representación, una más realista de las personas LGBTQ alejada de los contenidos estereotipados. Finalmente, se observa una modernización de los textos consagrados de Tagore que ahora presentan puntos de vista más explícitos.

Capítulo 2

অধ্যায় ২

Capítulo 2 -অধ্যায় ২

Las categorías teóricas

La base teórica de mi análisis está tejida entre las categorías de *representación* de Stuart Hall (2010), uno de los exponentes más importantes de los estudios culturales, quien se enfoca en explorar las interconexiones culturales con estructuras como la social, histórica, económica, social y política. De la *Teoría feminista del cine* explicada por Robert Stam (2001) quien aborda la discusión entre las estructuras de poder y cómo se transformó la teoría y crítica cinematográfica. De la *tecnología del género* de Teresa de Lauretis (1989), quien discute la representación cultural del género en discursos, narrativas y prácticas producidas por la tecnología social del cine.

También se encuentran las categorías de *estrellas de cine*, *heavenly bodies*³⁶ y *blanquitud* propuestas por Richard Dyer (1998, 2003 y 2017) quien ha desarrollado trabajos sobre las estrellas y los estrellatos en términos de su significación a través de los textos expresados en el cine. Dichas categorías se aplican en diversos campos académicos, pero destaca su presencia en los estudios culturales con enfoque en la *interseccionalidad*, una metodología que permite descentralizar ideas dominantes sobre el género y las mujeres para observar cómo la interrelación entre estas construye relaciones sociales y jerarquías que moldean al sujeto femenino (ver Figura 23).

³⁶ Aunque *heavenly bodies* se puede traducir al español como “cuerpos ideales, perfectos o celestiales”, prefiero mantener el concepto en su idioma original ya que considero tiene una connotación más precisa.



Figura 23. Stuart Hall, Teresa de Lauretis, Robert Stam y Richard Dyer.

2.1 La representación

Tomando en cuenta que la representación de las mujeres es el principal objetivo de esta investigación, utilicé la propuesta que Stuart Hall (2010) trabajó sobre esta categoría. Hall es uno de los exponentes más importantes de los estudios culturales y se enfoca en explorar las interconexiones culturales entre estructuras sociales, históricas, económicas y políticas. Además, desarrolla una explicación sobre nuestra capacidad de producir “sentido de pertenencia”, la cual surge de las representaciones que vemos y que utilizamos para expresar, por medio del lenguaje, el significado que nuestra cultura tiene para nosotros mismos. En este sentido, es importante destacar que, el lenguaje no es solo el sinónimo de las palabras, sino que los sonidos, las imágenes y expresiones humanas —como la música y la moda— son fundamentales para desarrollar un significado de nuestro sentido de pertenencia.

La categoría de la representación resulta fundamental para mi trabajo, debido a su capacidad de interpretaciones similares entre los individuos de una misma sociedad. Esto se debe a que los significados que producimos se realizan con base en nuestros códigos culturales y lingüísticos, es decir, la representación se convierte en un significante productor de significados, por lo tanto, cuando una persona escuche, lea o vea un significante habrá una producción de sentido que

le permitirá realizar la interpretación de un significado con “sentido verdadero”. Cabe resaltar que, la producción de sentido que las audiencias captan no es exactamente el mismo que el intérprete quiere dar a conocer y los significantes y significados serán diversos de acuerdo a la forma en que interpretamos el mundo: “un significante y un significado son el resultado de un sistema específico de convenciones sociales de cada sociedad y de cada momento histórico, entonces todos los sentidos son producidos dentro de cada historia y cultura” (Hall, 2010, p. 464).

Es importante resaltar que la representación se compone de las creencias, conductas y prácticas culturales de los individuos, por lo que esta no solo es un reflejo de la realidad, sino también ayuda a constituirla. Por lo tanto, estas representaciones pueden ser de distinto tipo: literarias, pictóricas o fílmicas entre otras más.

2.2 La intervención feminista

Robert Stam (2001), un teórico especializado en semiótica cinematográfica y estudios culturales, ha señalado que el auge de la teoría feminista coincide con la producción del cine hecho por mujeres, que tenía como principal objetivo generar una discusión sobre el rol que han ocupado en la industria, así como transformar la teoría y crítica cinematográfica, pues era notable que la industria del cine se había caracterizado por ser una convención patriarcal que privilegiaba al hombre en la narración, mientras la mujer resultaba ser un espectáculo fabricado para la mirada masculina.

La teoría feminista del cine planteó nuevas ideas sobre estilo y procesos de producción con la finalidad de cambiar el contenido y la estructura de las imágenes femeninas para destacar la forma en que las mujeres se relacionan entre sí, en sus trabajos y con su público. Cabe mencionar que, aunque se observó una mayor participación femenina en la industria, algunas feministas expresaron su rechazo a este progreso, pues consideraban que la representación de las mujeres se hacía a través de estereotipos negativos y que los deseos femeninos estaban fuertemente vinculados a relaciones institucionales, por ejemplo “[...] en los melodramas familiares, se sublima en la maternidad. En la comedia romántica, se canaliza a través del narcisismo. Y en las películas de terror gótico, el deseo queda anulado por la ansiedad” (Stam, 2001, p. 207).

2.3 La tecnología del género

El esbozo planteado por Robert Stam coincide con la categoría feminista de *tecnología del género* propuesta por Teresa de Lauretis (1989), una de las exponentes más importantes de la teoría feminista quien ha escrito sobre género, semiótica y cine, siendo en este último en el que sugiere una amplia exploración de las diferencias de las mujeres, tomando en cuenta que el género se establece con base en las tecnologías sociales, las cuales asignan a los individuos un papel, una función y una posición, provocando conflictos entre hombres y mujeres. Esta categoría es de suma importancia debido a que lo que se espera del cine, desde la noción de tecnología del género, es reconstruir las concepciones de lo masculino y femenino para que las futuras representaciones no se basen en discursos hegemónicos producidos desde la mirada masculina y el contrato heterosexual.

Además, la autora sostiene que la representación producida por la tecnología social del cine está dominada por relaciones imaginarias en las que las mujeres resultan afectadas de diferentes maneras. Un ejemplo de lo anterior es la sexualización del cuerpo de las estrellas femeninas en discursos, narrativas, técnicas y códigos cinematográficos que construyen a la mujer como imagen y como un objeto que produce placer visual al espectador masculino. En general, lo que se espera de las producciones culturales es que se conviertan en un espacio que construya nuevas concepciones de género en donde las mujeres sean vistas como agentes de poder capaces de hacer representaciones significativas que superen los discursos hegemónicos.

2.4 La metodología de la interseccionalidad

La interseccionalidad es otra de las categorías que también se tomarán en cuenta para trabajar mi investigación. Esta metodología es útil para analizar el género en yuxtaposición con otras identidades y experiencias. De acuerdo con la activista Kimberlé Crenshaw (1989), es común que en diversos análisis exista una marginación de ciertos grupos sociales al examinarlos por separado. Por esta razón, al realizar un análisis, resulta importante tomar en cuenta todas las categorías que se entrecruzan en la vida de los individuos para entender el origen de su subordinación, ya que algunas de estas —como el racismo, la opresión y la marginación— se expresan de diferentes maneras: “este enfoque feminista [...] tiene como objetivo crear un cierto tipo de solidaridad política entre las mujeres al tiempo que reconoce su diversidad” (Rózalska, 2009, p. 55).

La categoría anterior es de gran importancia porque al analizar las representaciones de las mujeres en el cine bengalí es posible ir más allá de la dominación por razones de género y aproximarse hacia a los conceptos de clase social y casta que los personajes expresan.

2.5 Las estrellas de cine, los *heavenly bodies* y la blanquitud

Tomando en cuenta que las estrellas de cine son una parte fundamental de la industria y que a estas también se les puede estudiar como textos, utilizaré las categorías *estrellas de cine*, *heavenly bodies* y *blanquitud* propuestas por Richard Dyer, quien ha desarrollado trabajos sobre las estrellas en términos de su significación a través de los textos que el cine dirige a las masas.

De acuerdo con Dyer (1998), las estrellas son piezas fundamentales que le dan sentido al cine y contribuyen al consumo de este, estas nacen de la necesidad que tienen las industrias de mantener a las masas atentas a la pantalla, pues son las únicas capaces de convertirlos en héroes y heroína debido a que

[...] las estrellas representan a lo que se considera gente típica de esta sociedad; sin embargo, los tipos de personas que suponemos que caracterizan a nuestra sociedad pueden estar singularmente ausentes de nuestra experiencia cotidiana real de la sociedad; la particularidad de las estrellas puede consistir entonces en que ¡son las únicas ordinarias! (Dyer, 1998, p. 43).

Las estrellas de cine son capaces de personificar una amplia variedad de significados y, en consecuencia, se pueden convertir en “objeto de consumo”

—cuando es el público el que demanda su aparición en pantalla— y/o en “fenómeno de consumo” —cuando la industria es la que decide responder a las demandas del público—. Para lograr que las estrellas tengan un éxito exponencial, se requiere construir estrellatos, los cuales están encargados de darles un estilo de vida que supera las etiquetas colectivas de comportamiento social con la finalidad de impresionar al público, haciéndole creer que las estrellas viven una vida perfecta y glamurosa que, de cierta forma, está fuertemente conectada con la cultura del público.

Considero importante destacar que, en los inicios del cine, la cámara se quedaba en un plano fijo y desde ahí registraba todo lo que pasaba en la puesta en escena, sin embargo, cuando la cámara empezó a moverse y, sobre todo, acercarse a los rostros de las estrellas, el público comenzó a preguntarse quiénes eran, de dónde venían, cómo vivían y cómo podían imitarlas. Desde este momento, el primer plano se convirtió en una técnica que contribuiría al éxito de las estrellas.

Esta categoría es de suma importancia para mi investigación porque las estrellas de cine interpretan personajes provenientes de la legitimación de imágenes dominantes. En este sentido, algunas teorías feministas sostienen que existe un desprecio hacia las características femeninas y que en algunos filmes estas son vistas como imágenes poco realistas. Sin embargo, las estrellas de cine también tienen la posibilidad de criticar las imágenes dominantes, plantear problemas complejos y cuestionar los discursos dominantes de género, así como la falta de representación de diversos grupos en el sistema dominante de representaciones.

Siguiendo la misma línea, abordaré los *heavenly bodies* (2003) una categoría que desarrolla una vasta explicación sobre la necesidad que tiene la industria cinematográfica de representar aspectos de la vida real sin rebasar los límites de las ideologías aprobadas por la sociedad. Los *heavenly bodies* femeninos, destacan por su importante papel al momento de representar la sexualidad, esto se debe a que las estrellas deben ser carismáticas, atractivas y capaces de encarnar y satisfacer las necesidades sexuales establecidas en los discursos dominantes. Por ello, es común que las estrellas femeninas representen a la perfección el estereotipo de la rubia despampanante, la curvilínea sexy o la mujer que desempeña fielmente un trabajo tradicionalmente designado para mujeres. Este tipo de roles provienen de una estructura simbólica, cultural, social e histórica tejida desde el punto de vista masculino, el cual se caracteriza por colocar a las mujeres como un objeto sexual dirigido a los hombres.

Con la llegada del cine para adultos y el aumento de estas producciones, el cine popular se ve obligado a producir filmes con contenido sexual explícito, es así que se atreve a romper tabúes que se consideraban inauditos para una estrella:

Quizá las manifestaciones más reveladoras de esta preocupación y ansiedad más explícitas por la sexualidad se encuentran en las comedias, romances y musicales característicos de la época, que ya no definen los problemas del héroe y la heroína en términos de amor y comprensión, sino claramente en términos de de la virginidad, ¿lo hará, no? debería, no debería? [...] (Dyer, 2003, p. 24).

Como consecuencia de lo anterior, la sexualidad es una cualidad que se desarrolla desde el inicio de las carreras de las estrellas y, conforme crece su trayectoria, esta se visualiza en los personajes que interpretan. Por otra parte, la técnica cinematográfica juega un papel importante con nuestra expectativa voyeurista, es decir, a través de las tomas, los movimientos de cámara y el uso del montaje logramos “ver algo que no deberíamos”. Estas técnicas se adaptan de forma que la estrella pueda ser vista como un espectáculo sexual que, por medio de sus movimientos y expresiones físicas, provocan una sensación de plenitud sexual femenina desde la mirada masculina.

La *blanquitud* (Dyer, 2017) es una categoría que explica cómo el imaginario de la raza tiene la capacidad de organizar al mundo moderno, pues constantemente la sociedad realiza prácticas que intentan otorgar valor a una persona de acuerdo con su aspecto físico, lugar de nacimiento, así como costumbres y formas de hablar. Asimismo, demuestra que este tema no se discute habitualmente en los discursos occidentales. Para explicar la representación de los cuerpos desde la blanquitud, Richard Dyer (2017) cita las experiencias de actrices de Hollywood que se veían obligadas a rediseñar sus rostros con maquillaje y que se les pedía no gesticular para que lucieran más bonitas. Las estrellas no solo se enfrentaban a esto, también se les disimulaban rasgos poco atractivos con halos, contraluces, enfoques y retoques que las hacían ver más blancas y de piel tersa, construyendo así la imagen de la mujer blanca ideal dentro de la heterosexualidad.

La importancia de esta categoría está vinculada a su impacto en las agendas culturales que, aunque sí han abierto sus puertas a las diversas identidades, no

han logrado discutir, cuestionar y sobre todo retirar de los escenarios el dominio de la blancura. Por ejemplo, la blanquitud sigue siendo una de las principales características que se observa en las producciones cinematográficas bengalíes, por lo que ahora es necesario discutir las particularidades y limitaciones de este imaginario para que “la pongamos en su sitio y acabemos con su dominio” (Dyer, 2017, p. 4).

Como la representación de los cuerpos requiere de una gama de colores y aspectos fisionómicos de una persona: “una boca o una nariz pueden ser percibidas como insuficientemente atractivas en términos que obviamente, aunque no explícitamente, declaran que no son suficientemente blancas” (Dyer, 2017, p. 43). Este es uno de los motivos por el que la iluminación es importante en el cine, pues esta debe garantizar una toma clara que, en conjunto con el montaje, los primeros planos, resalte el papel de la estrella y su condición de estrella a través de rostros con reflejos y sombras que, a su vez, ambientan códigos de género vinculados a la blancura. Y como el rostro es uno de los elementos más importantes de las películas, la iluminación debe enriquecer el ideal de la mujer blanca, en este sentido, se puede argumentar que la existencia de una cultura de la luz que no solo privilegia la blancura, sino que también la construye.

En los siguientes capítulos, veremos la aplicación de estas categorías en las películas elegidas en el *corpus* para analizar la representación de las mujeres y observar cómo es que las protagonistas expresan ciertas posturas ante el matrimonio, la maternidad y la libertad femenina.

Capítulo 3

অধ্যায় ৩

Capítulo 3 - অধ্যায় ৩

Transformando las imágenes en palabras: las esposas solitarias

El contenido de este capítulo corresponde a la primera fase de trabajo de la tesis y se compone de tres apartados. Primero se presenta un breve bosquejo de *Charulata* de 1964 y *Bastu-Shaap* de 2016 que tiene como finalidad respaldar su importancia en la industria fílmica bengalí. Posteriormente, se encuentra el análisis de texto fílmico de las 2 secuencias que fueron seleccionadas para cada película y, finalmente, se encontrarán una serie de reflexiones sobre los discursos que se expresan en cada película que inician el análisis comparativo de ambas cintas.

3.1 Semblanza de *Charulata* (1964) y *Bastu-shaap* (2016)

*Charulata*³⁷ (চারুলতা) es una película dirigida por Satyajit Ray, que está basada en la novela *Nastanirh* (1901) de Rabindranath Tagore. La cinta fue protagonizada por Madhabi Mukherjee, Soumitra Chatterjee y Shailen Mukherjee, quienes desempeñan un excelente trabajo, lo cual hizo decir a Satyajit Ray que esta cinta era la mejor producción que había realizado. La película se estrenó el 17 de abril de 1964 y obtuvo los premios *President's Gold Medal* en Nueva Delhi en 1964 y el *Silver Bear for Best Director* en el Berlin International Film Festival, el *Golden Lotus Award for Best Film* en el National Film Awards India, el *Catholic Award Berlin* y el *Best Film Acapulco* en 1965.

³⁷ Clic aquí para ver el tráiler de *Charulata*: https://www.youtube.com/watch?v=gFCuy_FU5do

Esta película está ambientada en el Renacimiento Bengalí³⁸ y cuenta la historia de Charulata, una mujer *bhadralok*³⁹ interesada en las artes, la literatura y la poesía, es decir, el ideal de la mujer moderna de la clase alta colonial bengalí. Esta mujer gasta su tiempo bordando pañuelos para su esposo, jugando cartas con su cuñada y releendo su novela favorita *Kapalkundala* (1866), la cual relata cómo una mujer que ama la libertad queda bajo el yugo de su hogar después de casarse (ver Figura 24).

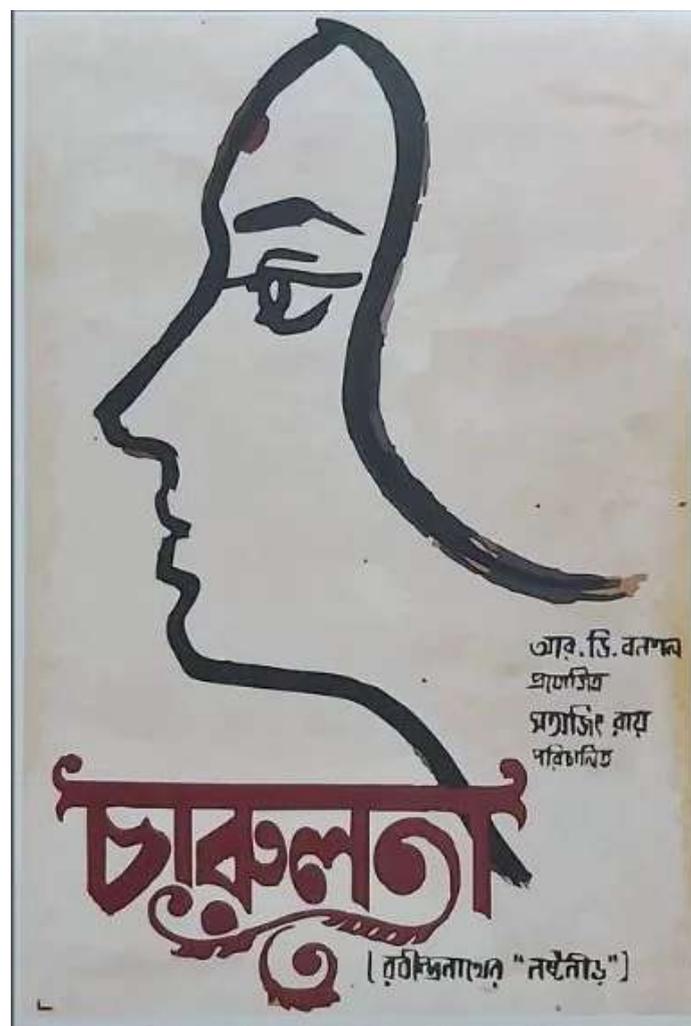


Figura 24. Póster de *Charulata* (Firstpost, 2021).

³⁸ “Desde finales del siglo XIX se venía desarrollando al noroeste del subcontinente un movimiento cultural, conocido como el *Renacimiento bengalí*, liderado por reformadores sociales e intelectuales pertenecientes a la burguesía india. Este proyecto reformista y nacionalista combinaba de manera pragmática la renovación con la reinención de la tradición” (Guardiola, 2012, p. 72).

³⁹ Como vimos en la página 28, este grupo se caracterizaba por tener una posición acomodada, una educación a la occidental y un gusto por la cultura.

Charulata (1964) destaca por ser una de las producciones preferidas de Satyajit Ray, trayendo una historia del siglo XIX al siglo XX, que alude al papel de la mujer en la sociedad bengalí y que permite reflexionar sobre su situación en la década de 1960. La película se enfoca en las aspiraciones artísticas y románticas de la mujer bengalí casada, es decir, Charulata es una ama de casa solitaria cuyo marido es adicto al trabajo y no tiene tiempo para ella. Con la llegada de su primo, despiertan sus ambiciones y su sexualidad.

Para realizar el análisis de esta película elegí dos secuencias importantes. En la primera, conocemos a la protagonista y entendemos su función dentro del hogar, es decir, se presenta a la ama de casa que no tiene contacto con el exterior, pero que goza de observarlo. También conocemos sus necesidades, entre las que se encuentran, la falta de atención y afecto por parte de su esposo, mismas que llegan a ser cubiertas por su primo político.⁴⁰ La segunda secuencia, se centra en el momento en el que Charulata demuestra sus dotes como escritora al publicar en una importante revista literaria. En estos minutos, conoceremos una faceta anímica que no habíamos visto antes en ella, que va desde la exploración de la creatividad, pasando por una fuerte revelación de sus sentimientos hacia su primo político y una breve expresión de la preocupación de este ante lo sucedido⁴¹ (ver Figura 25).

⁴⁰ Para ver la primera secuencia de *Charulata* revisar clip: Charulata (Satyajit Ray, 1964)_SEC01

⁴¹ Para ver la segunda secuencia de *Charulata* revisar clip: Charulata (Satyajit Ray, 1964)_SEC02



Figura 25. Amal y Charu comparten su pasión por la escritura y la poesía.

Por su parte, *Bastu-Shaap*⁴² (বাস্তু-শাপ) es una película con diálogos en bengalí e inglés, dirigida por Kaushik Ganguly. Fue protagonizada por Raima Sen, Parambrata Chattopadhyay, Abir Chatterjee, Churny Ganguly y el mismo Kaushik Ganguly. Se estrenó el 15 de enero de 2016 y estuvo nominada por los *Filmfare Awards East 2017* en las siguientes categorías: *Best Supporting Actress* para Churni Ganguly, *Best Music* para Indraadip Dasgupta, *Best Lyrics* para Srijato, *Best Playback (Female)* para Shreya Ghoshal, *Best Playback (Male)* para Arijit Singh y *Best Sound Design* para Anirban Sengupta (ver Figura 26).

⁴² Clic aquí para ver el tráiler de *Bastu-Shaap*: <https://www.youtube.com/watch?v=gbyaJX5QxFI>



Figura 26. *Bastu-Shaap* (2016). Póster digital para la plataforma Hoichoi.

En esta cinta conoceremos a Bonya, una *bhalo meye*⁴³ que encarna la belleza y la tristeza de una esposa solitaria. A lo largo de la historia viajaremos entre el presente y el pasado con la intención de entender la posición de la protagonista ante su soledad y necesidad de afecto, también conoceremos qué tipo de vínculo tiene con cada uno de los personajes, especialmente, con su amigo con quien tiene una amistad romántica y con su esposo con quien mantiene una relación de sumisión: “además de la actuación, *Bastu-Shaap* destaca por su excelente montaje y fotografía [...]” (Redacción Ananda ABP, 2016).

Para esta película también elegí las secuencias que consideré más importantes. En la primera, conocemos a Bonya, su reencuentro con su amigo y los motivos que la orillan a vincularse de forma romántica con él. Algo característico de esta secuencia es el uso constante de *flashbacks* que nos permite entender los diversos problemas que la protagonista enfrenta en distintos momentos de su

⁴³ Como vimos en la página 6, una *Bhalo meye* es aquella que reproduce aspiraciones e idealizaciones de las estructuras patriarcales bengalíes.

vida.⁴⁴ En la segunda secuencia observamos la vida de Bonya dentro de su hogar, a través de una breve escena con su cuñada que nos permite conocer los problemas psicológicos que enfrenta con sus familiares y la ausencia de su pequeño hijo. Es importante mencionar que en esta secuencia resalta una escena muy larga con un beso entre Bonya y su amigo, así como un juego de disparos en la que ella se “sacrifica” para retar a su esposo.⁴⁵

A continuación, se presenta el análisis de texto fílmico de las películas antes mencionadas.

3.2 Charulata: la representación de la mujer *bhadralok*

En la secuencia a analizar nos encontramos con una buena cantidad de planos medios para observar el recorrido que Charulata hace dentro de su casa y, aunque la cámara siempre está alejada de ella, entra en movimiento para acercarse y quedar en *close-up* para que el espectador pueda ver a detalle las expresiones de su rostro, sus ojos, sus cejas y su ceño. Por medio de planos generales, notamos detalles del espacio que habita, es así que entendemos que vive en una casa muy grande, decorada con tapices, candelabros, pinturas inglesas y estantes llenos de libros.

A lo lejos se escuchan sonidos de la calle que llaman su atención y podemos verla recorrer una a una sus ventanas para observar con unos binoculares de teatro las cosas que hacen los peatones, enfatizando su deseo de conocer el

⁴⁴ Para ver la primera secuencia de *Bastu-Shaap* revisar: Bastu_Shaap (Kaushik Ganguly, 2016)_SEC01

⁴⁵ Para ver la segunda secuencia de *Bastu-Shaap* revisar: Bastu_Shaap (Kaushik Ganguly, 2016)_SEC02

mundo exterior al cual no se atreve salir, pero al que es introducida por esos mismos binoculares. Aquí la cámara funciona como si fueran los ojos de Charulata, pero también como si fueran los nuestros, convirtiéndonos en espectadores y protagonistas porque juntos logramos ver lo mismo.

Cada que Charulata piensa algo, entra música instrumental para denotar el estímulo de su creatividad. Por ello, en la escena después de observar desde la ventana, no sabe qué más hacer, pero entonces se le ocurre revisar sus libros y sentarse en el piano hasta que escucha los pasos de su esposo y sale a buscarlo. Éste no se percató de su presencia y continúa su camino, ella trata de seguirlo con la esperanza de que sea vista, pero no lo logra.

Charu, como todos le llaman, está casada con Bhupati Dutta, un intelectual de clase alta que es editor en *The Sentinel*, un periódico en inglés en donde publica sus pasiones políticas y promueve la idea de autonomía que su país necesita. Bhupati está tan involucrado con su trabajo que no tiene tiempo para su esposa y no nota su soledad, por lo que es visto caminar por su casa sin notar que Charu está cerca de él, incluso ella llega a utilizar sus binoculares para observar cómo se aleja, dando a entender que él también vive en un mundo ajeno al suyo. La cámara hace un close-up de Charu mientras observa a su esposo con los binoculares y se aleja rápidamente para llegar a un plano americano que nos deja ver su expresión molesta (ver Figura 27).



Figura 27. Bhupati camina sin notar que Charu está muy cerca de él.

Un día llega Amal, primo de Bhupati, quien comienza a pasar mucho tiempo con Charu, convirtiéndose en la compañía que ella tanto necesitaba. Ambos comparten su interés por la literatura, la música y se animan el uno al otro para escribir, sin embargo, surge una rivalidad cuando Amal logra publicar en la revista *El Loto*. Charu se molesta y, al ver en el piso la revista *El Filántropo*, decide empezar a escribir. En esta parte de la secuencia, podemos ver planos detalle de la revista, del tintero, de las hojas, la pluma y de una letra poco estética y también nos damos cuenta de que Charu no tiene la mínima idea de qué escribir.

La secuencia cambia con un recorrido de la cámara que va desde el piso del jardín hasta llegar al columpio y subir al rostro de Charu. La cámara se acerca hasta sus ojos y, por medio de un plano detalle, observamos una expresión molesta y, gracias a la técnica del montaje, entramos en su memoria y recordamos en conjunto un paisaje con agua, un barco, una rueca y una mujer,

juegos de una feria, niños corriendo y una obra de teatro. El plano de sus ojos cambia rápidamente a un *close-up* para que veamos cómo se relaja su rostro, pues gracias a sus recuerdos, ya sabe sobre qué escribir. De inmediato, volvemos a la hoja en blanco y ahora con una letra estética escribe “My village” (ver Figura 28).



Figura 28. *Close-up* del rostro de Charulata mientras intenta pensar sobre qué escribir.

Más adelante vemos que Charu camina rápidamente con una revista en la mano, entra a la habitación de Amal y, con la misma, le pega en la cabeza para demostrar que ella también puede estar al nivel intelectual de su cuñado. Gracias a la expresión de Amal nos enteramos de que Charu logró publicar en *El Filántropo*, una revista de mayor prestigio. Amal queda sorprendido de lo maravillosa que es su escritura, la elogia y empieza a sentirse un poco incómodo, pues en ese momento, se da cuenta de que ella es mucho mejor escritora que él y que además está enamorada. En esta parte de la secuencia, podemos ver

planos medios de Charu con Amal, *close-ups* que enmarcan la expresión facial de ambos y planos detalle de la revista, del nombre de Charu en la página.

3.2.1 Charu, la precursora de las escritoras

Después de ver la película y analizar a detalle las secuencias, me encuentro con muchas cosas que decir sobre Charulata. Primero, me gustaría resaltar la forma en que se expresa la historia de un matrimonio en peligro y el énfasis en la capacidad de la protagonista al momento de hacerse visible en su hogar. Lo anterior lo comento tomando en cuenta que la cinta fue estrenada en la década de 1960, años en los que las mujeres empiezan a tener un máximo interés en alzar la voz.

En general, me llama la atención, que la historia de Charu está envuelta en referencias a Rabindranath Tagore y Bankim Chandra Chatterjee, importantes escritores del Renacimiento Bengali que, a través de sus libros empoderaban a las mujeres, lo que nos permite entender que Charulata, no es solo un personaje de ficción, sino el reflejo de las aspiraciones de la mujer moderna *bhadralok*. Así que en la película escucharemos a Amal cantar *Ami chini go chini tomare*, una canción que forma parte del acervo musical escrito por el propio Tagore. También veremos que la novela favorita de Charulata es *Kapalkundala*, una obra escrita por Bankim en 1866, que cuenta la historia de una mujer que ama la libertad, pero que después de casarse debe seguir las reglas de su hogar, es decir, Charu se identifica totalmente con el libro, pues en sí, está contando su propia historia.

Por otra parte, considero importante abordar el personaje de Bhupati, que como leímos antes, trabaja como editor del periódico en el que comunica sus pasiones políticas, este también es un claro ejemplo de las aspiraciones de los hombres *Bhadralok* de la época. Bhupati está tan ocupado informándose de lo que pasa fuera de su hogar que es capaz de caminar por toda su casa sin notar a su esposa. Era evidente que este personaje tuviera que llegar a sentirse totalmente destrozado, cuando se entera que su cuñado lo ha estafado económicamente y que Charu está enamorada de otro hombre. Aun así, a pesar del dolor, logra una introspección que le hace ver que nunca se dio el tiempo de ver y entender los sentimientos de los demás, principalmente de los de su esposa quien siempre está al pendiente de él.

Un aspecto que me gustaría resaltar es el uso de los fuertes vientos como metáforas de los sentimientos de la protagonista. Una de estas, sucede el día que Amal llega a casa de Charu. En la escena vemos a los personajes recoger todo lo que está en los pasillos para que el viento no se lo lleve, así que, mientras algunas cosas vuelan fuera de casa, otras llegan, como Amal quien abre las puertas, anuncia su llegada con la frase “Krishna! Slayer of demons!” e inmediatamente toca los pies de Charu. La otra metáfora se encuentra en el momento en que Charu recibe la carta que Amal envía después de haberse marchado sin avisar. En esta escena, Charu toma la carta con miedo porque tiene sentimientos que no conocía, mismos que terminan en un llanto incontenible y se comparan con la fuerza del viento que abre su ventana, mientras ella llora preguntando “¿por qué te fuiste? no me avisaste que te ibas a ir”.

Cabe mencionar que Amal publica constantemente sus escritos en la revista “El Loto” sin avisarle a Charu, por lo que ella llega a sentirse enojada. Sin embargo, ella decide utilizar, tanto su molestia como los recuerdos que tiene de su antigua casa, para estimular su creatividad, estos sentimientos, le permiten lograr su objetivo de superar a Amal publicando su escrito en “El Filántropo”. El hecho de que el escrito de Charu aparezca en esta revista, provoca que Amal empiece a sentirse incómodo, pues las ganas de escribir no son solo una expresión de los sentimientos románticos que ella tiene por él, sino un medio que demuestra que la protagonista tiene un intelecto superior al suyo.

De cierta manera, era evidente que Charu se iba a enamorar de Amal, pues ambos tenían la misma edad y los mismos intereses. Bhupati nunca vio malicia en esta amistad porque confiaba plenamente en su esposa y, de hecho, Amal nunca se acercó a ella de otra forma que no fuera con actitudes relajadas y amistosas. Sin embargo, ni Bhupati se dio cuenta que Charu lo necesitaba, ni Amal se dio cuenta de que llenaba aquellos vacíos emocionales, hasta el momento de la publicación. Amal está totalmente confundido, no sabe qué hacer, hasta que un sentimiento de culpa le ayuda a confirmar que de él también han surgido sentimientos y que puede ser capaz de traicionar a su primo.

Finalmente, creo que es muy importante hablar del desenlace de la película, pues esta no cierra completamente la historia, sino que termina cuando Bhupati vuelve a casa después de vagar sin rumbo y se encuentra con Charu, quien le pide que entre. Él se acerca y ambos extienden la mano con la intención de reconciliarse, pero en ese momento la toma se congela en un plano medio y, al no llegar a

tocarse, el espectador se queda con la duda de si lograrán o no perdonarse. Charu tiene la mitad del rostro iluminado, mientras Bhupati apenas llega a verse. Al fondo podemos ver a uno de los sirvientes de la casa sosteniendo una lámpara. Esta imagen congelada termina cuando aparece en pantalla la palabra *Nastanirh*, recordándonos a la novela de Tagore, en la que los personajes sí se separan definitivamente (ver Figura 29).



Figura 29. Último fotograma de *Charulata*.

3.3 Bonya: la representación de la *bhalo meye*

Lo primero que me gustaría desarrollar sobre *Bastu-Shaap* es el título, “bastu” significa hogar y “shaap” maldición, la intención de este juego de palabras es expresar las complejidades de las relaciones humanas, asimismo, representa las tensiones psicológicas de los personajes y objetos que influyen negativamente en sus vidas diarias. Constantemente veremos *flashbacks* como un efecto que nos permite viajar entre el pasado y el presente, es así que cuando estemos en el pasado veremos tomas coloridas y alegres y, cuando nos encontremos en el presente, las tomas serán más oscuras y tensas. En general, la película es un

juego de roles entre personajes y los saltos en el tiempo nos presentan diversos acontecimientos, entre ellos, que hay dos *Bastu-Shaap* (maldiciones) peligrosos para la familia y deben salir inmediatamente para que los problemas se resuelvan.

La cinta inicia con la llegada de Kushal y Timir, expertos en *Vaastu Sastra*⁴⁶, a Darjeeling para examinar el *bungalow* de Arjun, lo primero que este solicita es que se hagan pasar por sus amigos de la infancia, pues no desea que su familia se entere que ha recurrido a este tipo de trabajo para resolver sus problemas. Kushal y Timir se presentan como les es solicitado y, de acuerdo con su experiencia, se dan cuenta de que la casa tiene problemas como consecuencia de un accidente que dejó a Arjun con una lesión permanente en la pierna y que provocó la muerte del hijo y esposo de su hermana Antara.

Más adelante vemos un plano medio de Bonya, quien termina de arreglarse y, desde su habitación, mira a Kushal con un rostro que denota sospecha, pues no está segura de si lo conoce o no. Posteriormente, la cámara se convierte en los ojos de Kushal y, en conjunto, tomamos fotografías de un cactus, la veleta de viento, flores y paisajes, pero no estamos conformes y enfocamos el pórtico de la casa, en donde vemos aparecer a Bonya y de paso, tomamos una fotografía de ella. Dejamos de ser los ojos de Kushal para mirar los rostros de ambos personajes y, gracias a sus expresiones, logramos confirmar que se conocen desde hace tiempo (ver Figura 30).

⁴⁶ El *Vaastu Sastra* es una de las varias tradiciones arquitectónicas de India y proviene del periodo antiguo. Esta tradición está basada en una serie de textos que lo mismo describen cómo edificar un templo que una ciudad. En el mundo contemporáneo, hay gente que se presenta como conocedora de esta tradición y que asegura que a través del diseño de espacios es posible atraer la energía positiva al hogar contribuyendo a una vida más saludable y próspera.

Por medio de un *flashback* regresamos al momento en el que se conocen, después de una pequeña discusión en la fila de pago de un hospital, la cámara realiza un juego de planos medios con los que podemos observar la tensión entre ellos. Más adelante, Bonya encuentra a Kushal en el comedor y, con una interacción más amable, se disculpa por haber sido grosera con él. Kushal acepta y la invita a sentarse para comer juntos, así inicia su amistad. Los personajes platican sobre sus familiares internados, es decir, la esposa de Kushal y el esposo de Bonya. Nosotros veremos sus expresiones faciales por medio de planos medios.

Volvemos al presente, nos encontramos en la sala del jardín con una conversación entre Bonya, Kushal y Timir, este último habla de los beneficios del *Vaastu* y *Feng Shui*, para detallar su explicación, entra por el Buddha Sonriente dejando a Kushal y Bonya solos, ella aprovecha para preguntarle por qué realiza este trabajo si no es creyente. En un nuevo *flashback* y, con una serie de *close-ups*, regresamos a la sala del hospital y vemos cómo Kushal se acerca a Bonya y empiezan a platicar. Él le pregunta si ya comió y Bonya se suelta a llorar, explicándole que no ha podido irse del hospital porque es la única persona que puede ir a cuidar a su esposo, Kushal le da un tóper con comida y comparten el momento hasta que lo llaman a recepción. En esta parte de la secuencia nos encontramos con planos detalle de la interacción de sus manos con un vaso de café y un tóper con comida, expresando sutilmente un acercamiento entre los personajes.

Volvemos al bungalow y vemos que Timir regresa con el Buddha, explica sus beneficios y lo mucho que ha crecido su negocio, pero para evitar que la escultura se rompa, la mete a la casa, dejando de nuevo a Kushal y Bonya solos. Ambos se miran fijamente, hasta que él le pregunta cómo ha estado. De nuevo regresamos al comedor del hospital, como Kushal ve muy deprimida a Bonya, le da una bola de cristal y le dice que la coloque junto a la cama de su esposo para que este se recupere más rápido.

Además, le comenta que él no es creyente de Dios, mientras ella le muestra su dije de Sai Baba y realiza un gesto religioso hindú, la conversación continúa con Bonya explicando el accidente, al mismo tiempo, se escucha una fuerte tormenta en la ciudad. Aquí podemos observar planos de los personajes con la lluvia como escenario, así como planos detalle de la bola de cristal, su estuche de madera y el dije de Sai Baba que, al parecer, tienen la finalidad de denotar esperanza y fe.



Figura 30. Fotograma en el que Kushal enfoca a Bonya con su cámara.

Más adelante, Kushal le pide a Timir revisar la zona noroeste del bungalow, mientras él revisa la parte noreste, así que se dirige con Bonya a la habitación de Antara. A través de planos medios, veremos como ambos intentan convencer a la cuñada de revisar su habitación, pero esta se niega y, gracias al plano que ocupa su rostro, podremos ver su molestia y la ira que encarna cuando menciona que ya han probado todas las técnicas posibles, entre ellas, colocar un par de palomas besándose para traer la felicidad a su matrimonio y que no sirvieron de nada porque su esposo y su hijo fallecieron.

Antara azota sus puertas, Bonya se asusta y, por medio de un plano detalle observamos cómo toma la mano de Kushal, este momento se combina con el plano detalle y el sonido del móvil de viento como señal de que algo importante está por suceder. Al no tener éxito con su cuñada, Bonya lleva a Kushal a su habitación mientras habla por teléfono con Arjun. Al principio, la toma parece oscura, sin embargo, al llegar adentro, una luz cenital alumbró a ambos personajes. Bonya termina la llamada y expresa que se siente triste porque extraña a su hijo, su esposo no le muestra cariño y le pide ayuda a Kushal porque siente que se está muriendo. Aquí la cámara se acerca a su rostro para que podamos apreciar su infelicidad, tristeza y necesidad de amor.

La cámara cambia de lugar. Primero parece que está escondida detrás de Kushal, sin embargo, cuando Bonya hace un juego de palabras y le pide a Kushal que le deje una paloma, esta corre desde atrás para acercarse lo más que puede a ambos personajes. Inmediatamente el plano cambia a un *close up* de ambos rostros, que denotan tensión y deseo. Kushal entiende la indirecta, se acerca a

Bonya y la besa apasionadamente. La cámara nos convierte en cómplices de esta pasión escondida, de un amor que no se va a materializar, pero a través de un movimiento circular, nos vuelve sensibles a la manifestación física de este beso que observamos desde distintos puntos. Al mismo tiempo entra la canción principal de la película, que en sus primeras palabras dice: “nuestros corazones se mantuvieron alejados en ese lamentoso rincón del norte”, refiriéndose a lo que está sucediendo en la zona noreste del bungalow, es decir, la habitación de Bonya (ver Figura 31).

Gracias a la técnica del montaje, vemos elementos significativos de la historia. Primero está la bola de cristal, que representa la conservación de la esperanza; después aparece Antara, quien está tejiendo, cubriendo su sentimiento de soledad; más adelante observamos a Timir colocando los objetos tal cual indica el manual de *Vaastu* y, finalmente, vemos los dibujos en la pared que hizo el hijo de Bonya, denotando la ausencia del niño. La escena cierra con la toma de una repisa que tiene una pequeña escultura de dos palomas besándose.



Figura 31. Fotograma en el que vemos a Bonya y Kushal besándose.

La escena cambia a la tarde del mismo día, en la que Arjun está jugando a disparar botellas mientras Antara alimenta su ego con elogios y aplausos, al no fallar ningún tiro Arjun invita a Timir a jugar. Timir toma el rifle y la cámara se acerca a sus ojos para que formemos parte de su mente, es así como con la técnica del montaje veremos recuerdos de una persona persiguiendo a otras y disparándoles, quizá hayan sido víctimas de este personaje en el pasado. Timir dispara sin error a todas las botellas empatando con Arjun, este momento está acompañado de música instrumental y gritos que provocan tensión.

Cabe mencionar que Arjun es un ex militar, por ello toma cada aspecto de su vida como una batalla que nunca debe perder. Por esta razón, Antara sugiere un “duelo de muerte al estilo Texas”, es decir, alguien se tiene que colocar una botella en la cabeza y el jugador debe tener suerte para no errar su disparo. Bonya se ofrece como voluntaria, Antara le aplaude, le dice que está orgullosa de ella y que esa es la actitud correcta de la esposa de un militar. Arjun queda impresionado y de cierta manera en desacuerdo, pero no puede darse por vencido, por lo que disimula sus sentimientos y le dice que está contento por su decisión. Bonya se coloca la botella en la cabeza y los jugadores se preparan para disparar.

En esta parte de la secuencia, la cámara se enfoca en mostrar la molestia de Bonya, pues su propio esposo la orilló a tomar esa decisión, nos damos cuenta del poco interés que tiene por ella y que está totalmente de acuerdo con la posibilidad de su muerte. Arjun dispara y la botella se rompe, ahora toca el turno de Timir, quien se encuentra nervioso, Kushal se acerca a él y, por medio de un

plano medio, le pide que tenga mucho cuidado porque está en juego la mujer que ama, Timir decide fallar el tiro y dejar que Arjun “gane”. La toma cierra con una actitud bastante contenta de Arjun, quien se acerca a Bonya, le aplaude y le dice: “estoy orgulloso, te he descubierto de nuevo hoy”, en un *close up*, vemos a Bonya desmayarse y él la lleva adentro para atenderla. Al mismo tiempo, y por medio del montaje, recordamos junto a Kushal el beso que se dieron en su habitación, pero esta vez descubriremos la pintura de una mano y, por la expresión de su rostro, entendemos que ese objeto es una de las causas que han impedido la felicidad del hogar.

3.3.1 Bonya y el sacrificio de su felicidad

Bastu-Shaap es una película que desde el inicio nos deja claro el lugar que ocupa cada personaje. En primer lugar, está Bonya, quien intenta mantener estabilidad para que su esposo se entere de lo que sucede, sin embargo, aunque Arjun no se da cuenta de lo que pasa, nosotros como espectadores sí. Y es que basta con mirar su rostro para sentir a flor de piel la indiferencia de su esposo, pero también el nivel de satisfacción que Kushal genera en ella. Los ojos son una parte fundamental de los planos que se utilizaron, a través de ellos se puede observar una fuerte tristeza y necesidad afectiva.

En segundo lugar, se encuentra Arjun, un personaje imponente que representa el machismo en todo su esplendor, desde el momento en que se presenta y por la forma en que intenta ocultar que recurrió al *Vaastu Sastra*. Este personaje no está dispuesto a perder ante otro sujeto masculino y me parece interesante la forma en que llega a darse cuenta de que no siempre se puede ganar, pues, aunque haya

ganado el reto de “muerte súbita” jamás podrá llenar los huecos emocionales de Bonya. Esta es la razón por la que inmediatamente le pide a Kushal y Timir retirarse y no regresar nunca más, enfatizando que solo de esta manera se va a convertir en ganador. A pesar de ser una persona retadora, demuestra que también vive con un sentimiento de culpa debido a que él venía manejando cuando sucedió el accidente, por ello, carga con la responsabilidad de la tragedia y se aferra a la idea de que su hermana tiene que vivir con ellos para compensar el daño, ignorando totalmente las tensiones que Antara genera y culpando a Bonya de la situación actual.

Por su parte, Kushal y Timir aceptan entrar en el juego de Arjun al presentarse como conocidos de él. La intención de ellos sí es trabajar el *Vaastu Shaap* del bungalow, pero las cosas cambian cuando Kushal se percató de que Bonya vive ahí. Cuando Arjun les pide que se retiren, Kushal no está dispuesto en dejar a Bonya en una casa donde es infeliz, por lo que decide llevar consigo las “maldiciones” del hogar. Es así como convence a Antara de que se vaya con él para que trabajen juntos en un orfanato, también decide llevarse la pintura que en su momento su esposa pintó y Bonya conservaba para recordarlo.

Por otra parte, Antara es una mujer traumada que no puede superar la muerte de su esposo y su hijo, por lo que aún sigue tejiendo suéteres infantiles, controla todo lo que sucede en el bungalow y trata a las personas como si fueran su propio hijo. Cabe mencionar que los traumas de Antara afectan la relación marital de su hermano y su cuñada, debido a que su comportamiento maternal obliga a las personas a hacer las cosas como ella quiere. Kushal se da cuenta de esto y utiliza

a su favor esta actitud para convencerla que de una vez por todas tiene que salir de esa casa y que todo ese amor maternal que siente lo puede ofrecer a otros niños.

En general, la película parece un juego de roles y apariencias en todos sus sentidos, por ejemplo, Arjun y Bonya están casados, pero no tienen nada en común y con tal de mantener esta apariencia ante la sociedad continuarán en una relación infeliz. Por otra parte, el *bungalow* representa diversas cosas, por ejemplo, para Bonya es un espacio que refleja su soledad, mientras para Kushal y Timir es una fuente de trabajo, para Antara resulta ser el lugar que la mantiene presa del recuerdo de su hijo y, finalmente, para Arjun representa el único lugar donde puede controlar a su esposa. El panorama se oscurece más cuando observamos el papel de la mujer que mantiene la apariencia de la esposa perfecta, que vive atrapada en una gran casa de ambiente sombrío, pero que gracias a la llegada de Kushal da un giro inesperado, pues sabe perfectamente que él es la persona que desea y que jamás encontrará en su esposo.

También considero que el final representa dos cosas, primero el conformismo del ser humano, puesto que Bonya y Kushal nunca podrán materializar su amor debido a los parámetros sociales que ella tiene arraigados. Arjun y Bonya seguirán en la misma casa sin ningún vínculo como marido y mujer, volviendo nuevamente a la apariencia de un matrimonio del que no quieren escapar y que ni la ciencia más antigua pudo reparar. Vale la pena mencionar también el deseo de superación personal con Antara, pues es la única que decide salir del lugar que la mantenía presa para ofrecer su amor maternal a los niños que realmente lo

necesitan. Finalmente creo que, aunque esta historia parece corta, resulta atractiva por el sin fin de elementos narrativos y técnicos que contiene (ver Figura 32).



Figura 32. Fotograma de Bonya al despedirse de Kushal.

3.4 Análisis comparativo de *Charulata* (1964) y *Bastu-shaap* (2016)

Primero me gustaría comentar que curiosamente encuentro un vínculo muy fuerte entre Charu y Bonya, pues, aunque pertenecen a épocas y contextos distintos, ambas son presentadas como mujeres solitarias que, a pesar de entrar en conflicto cuando un tercer elemento rompe el equilibrio en sus vidas —Amal en el caso de Charu y Kushal en el de Bonya—, continúan representando a las esposas perfectas que cumplen con los roles que la sociedad les ha delegado.

En el siglo XIX, cuando el dominio colonial se afianza en India hay una serie de iniciativas para la educación femenina en el país. Por un lado, las actividades misioneras incluyeron frecuentemente la enseñanza de la lectura y la escritura,

además de que los británicos promovieron la educación como parte de un proyecto más amplio que permitía justificar su presencia. Por otro, hubo movimientos de reforma social encabezados tanto por británicos como por indios, que incluían entre sus varios proyectos, brindar una educación a las mujeres.

Por supuesto, no todos estuvieron de acuerdo, y había quienes argumentaban que la educación femenina “provocaría que las niñas enviudaran, perjudicaría a la familia, volvería a las mujeres promiscuas y desobedientes, las alejaría de las tareas del hogar” (Murshid, 2018). Debido a los prejuicios sociales, algunos hombres empezaron a educar a sus esposas en secreto. Fue hasta 1850 que el gobierno invirtió en la educación femenina iniciando con 2486 alumnas y, hasta 1878, la Universidad de Calcuta reconoció totalmente el derecho a la educación femenina.

Bajo este contexto, me gustaría argumentar que la representación de Charulata expresa el discurso de la educación femenina, debido a que es una mujer del siglo XIX que, por su estatus social debe ser educada, por ello, es que constantemente la vemos leyendo libros, tarareando música tradicional, dando órdenes a sus sirvientes, molesta cuando no encuentra creatividad para escribir y orgullosa cuando logra publicar en una revista. Asimismo, ella observa desde las ventanas de su casa el mundo que es ajeno al de ella, pero ¿por qué no sale de casa?, ¿qué la mantiene encerrada?

Las preguntas se pueden contestar desde otro foco que se vincula con el sentido de pertenencia bengalí, es decir, el tipo de aportaciones que las mujeres

bengalíes han hecho a lo largo de su historia. De acuerdo con Murshid (2018), no fue la religión, sino las clases sociales que definieron la posición de las mujeres dentro y fuera del hogar. Mientras las mujeres de las aldeas no tenían otra opción más que trabajar, las mujeres de las familias ricas no tenían esta necesidad y sus maridos ni siquiera veían la necesidad de que salieran de casa o tomaran decisiones económicas, pues “estas mujeres eran, en una palabra, esclavas glorificadas. No tenían derecho a salir de sus matrimonios sin importar cuán insoportables se pusieran las cosas” (Murshid, 2018, 325). Con el paso del tiempo, las mujeres que tenían la oportunidad de educarse en Inglaterra regresaban a discutir la posición que ocupaban en la sociedad, una de ellas fue Krishnabhabini Das, una de las primeras feministas indias que tras su regreso a Bengala creó programas que contribuyeron a la liberación de las mujeres.

En este sentido, resulta curioso como Bonya, un personaje femenino del 2018 todavía esté representando el antiguo ideal de la mujer bengalí: el de ser fiel a la vida que le tocó, el de mantener su estatus social a pesar de ser infeliz, el de preservar su matrimonio, el de mantenerse callada y el de soportar violencia familiar. Cabe mencionar que ambos personajes expresan el discurso de las convenciones sociales del matrimonio, pero no se adentra en la discusión del lugar que siguen ocupando las mujeres en la institución del matrimonio, tampoco cuestiona o propone ideas para generar un cambio y evitar que las historias se repitan.

Para un mejor análisis, es importante realizar una observación, desde distintas aristas, cómo se construyen las relaciones sociales y cuáles son las jerarquías a

las que pertenecen las mujeres bengalíes, particularmente Charu y Bonya. En sus inicios, la cultura bengalí se había centrado en educar a los hombres fuera del país, así que muchos de ellos vivieron largos periodos en Inglaterra, mientras a las mujeres se les asignaban tareas del hogar y, a los ocho o diez años, se les arreglaba el matrimonio, limitando su participación en otros ámbitos sociales.

En este sentido, considero que las historias de Charu y Bonya intentan resignificar el concepto de la mujer bengalí, tanto la del siglo XIX que estaba envuelta en la tradición de permanecer en casa, como la del XXI que, aunque tiene más derechos y puede participar activamente en la sociedad, decide seguir la tradición y permanecer en su hogar. A pesar de la distancia temporal, ambas son discriminadas por sus propios esposos quienes se mantienen ocupados atendiendo asuntos políticos o de estatus social.

Por ejemplo, Charu debe permanecer en su casa mientras su esposo es el que sale a trabajar, aunque ya se mencionó antes la razón de esta reclusión, vale la pena agregar que constantemente la veremos bordando porque con esta actividad se ocultan sus capacidades intelectuales, mismas que salen a flote cuando logra publicar, demostrando que es mucho más que una ama de casa que borda pañuelos. Por su parte, Bonya tiene todas las posibilidades de divorciarse, irse de la casa de su esposo y empezar una nueva vida con su hijo (y quizás con Kushal), pero decide permanecer en la jerarquía social que le tocó y sacrificar su felicidad para mantener el orden dentro y fuera de su casa.

Observar al cine bengalí como una tecnología me permite entender que, aunque las películas se caracterizan por la presentación de rasgos patriarcales bastante antiguos, el hecho de que se presenten historias sobre mujeres como protagonistas, las convierte en agentes de cambio que intentan construir nuevos espacios, discursos y representaciones significativas sobre las mujeres.

Por un lado, las protagonistas de las películas de Satyajit Ray se distinguen totalmente de las representaciones estereotipadas de las mujeres en el cine comercial:

Ray expone una serie de prejuicios y costumbres que rigen muchos de los 'roles' que se espera que una mujer india perfeccione y desempeñe en su existencia cotidiana. Su lucha, por tanto, para reafirmar su posición de 'mujer' por encima de todos los 'roles' 'necesita ser intelectualizada' y Ray se convierte en la perfecta portavoz de este proceso en nombre de todas las Ratans, Charulatas, Bimalas, Aratis, Sutapas, Aditis, Karunas, etc. de la India (Cooper, 1996, p. 191).

Por el otro lado, se encuentra Kaushik Ganguly, un director reconocido por producir filmes con temáticas realistas que van desde la psique de los personajes hasta la representación fílmica de cosas que sucedieron en la vida real, que ha sido capaz de ir más allá y cuestionar las etiquetas sociales. Srabani Basu considera que a Ganguly no se le dificultó borrar la línea entre el cine de arte y el cine comercial contemporáneo, pues piensa que es creador de "un cine de gran impacto que trascendió todas las etiquetas" (Basu, 2021, p. 343). En este sentido, considero importante mencionar que ambos directores se atrevieron a cuestionar

la forma en que se representa a las mujeres y, a su vez, intentan dar un discurso en el que las mujeres se convierten en la voz de aquellas que aún no pueden alzarla.

Antes de revisar a las actrices como estrellas de cine, me gustaría citar a Ghulam Murshid (2018), quien escribe que en 1830:

[...] una mujer llamada Radhamoni actuó como Vidya en una representación dramática de Vidyasundar. Ella demostró que las mujeres eran capaces de una actuación de alta calidad. Sin embargo, para poder probar sus credenciales en el campo, las mujeres tuvieron que esperar otros 40 años (Murshid, 2018, p. 365).

Fue hasta 1870 cuando el teatro abrió sus escenarios a las mujeres y sí, muchas se hicieron famosas por sus actuaciones, algunas de ellas son Sukumari Datta y Binodini. Sin embargo, fueron las mujeres de la familia Tagore las que más resaltaron en las representaciones dramáticas y otras actrices, como Pratibha Choudury, se distinguieron como cantantes.

Al igual que con la educación, había personas que no estaban a favor de la aparición de las mujeres en los escenarios y aunque muchas fueron nombradas prostitutas, se observó que realizaban un mejor trabajo que los hombres. Fue hasta a inicios del siglo XX que el número de actrices aumentó y de forma paralela su desempeño en los escenarios también mejoró. Muchas actrices de teatro empezaron a aparecer en la pantalla de cine, de acuerdo con Murshid, pues “seguramente a las mujeres les pertenece la mitad del crédito por las alturas

que el teatro y el cine bengalíes han escalado en los últimos cien años” (Murshid, 2018, p. 366).

Bajo estas premisas, quiero comentar que tanto Madhabi Mukherjee como Raima Sen se han encargado de poner en alto el nombre de las mujeres bengalíes en la industria del cine. Sin embargo algo que llama mi atención, es que ambas actrices interpretaron papeles aprobados por la sociedad, es decir, expresan la parte más tradicional de las mujeres. Pero no todo es negativo, también es fácil advertir que sus personajes son capaces de cuestionar la complejidad de la traición, la falta de amor romántico y la infidelidad en el matrimonio.

Por otra parte, considero que los estrellatos de ambas actrices se construyeron con base en su participación en producciones paralelas y *masalas*. Bajo la idea del “objeto de consumo” y “fenómeno de consumo”⁴⁷, considero que Raima Sen personifica ambas categorías, debido a que en 1999 se atrevió a salir del cine bengalí para hacer películas en hindi:

[...] hizo su debut en Bollywood en 1999 con la película 'God Mother', en la que actuó junto a Shabana Azmi. El personaje de Raima en la película era pequeño y como tal no llegó a ser muy popular. Luego interpretó el papel de la hija de Raveena Tandon en la película 'Daman', en la que se apreció su actuación a pesar de que el personaje era pequeño (Chaudhary, 2022).

⁴⁷ Recordemos que las estrellas de cine se pueden convertir en “objeto de consumo” —cuando es el público el que demanda su aparición en pantalla— y/o en “fenómeno de consumo” —cuando la industria es la que decide responder a las demandas del público—.

Aunque su desempeño no fue muy reconocido en Bollywood, logró posicionarse como una de las estrellas más importantes del cine bengalí, pues su actuación en *Chokher Bali* fue elogiada y, más adelante, apareció en filmes y series web.

Aunque Madhabi se ha mantenido trabajando solo para la Tollywood, su imagen es reconocida fuera de India gracias a la popularidad que obtuvo la película *Charulata* (1964). Esto lo puedo apreciar porque el pasado 15 de octubre de 2022, se llevó a cabo el *14th Indian Film Festival of Houston* en el que se proyectó la cinta, asimismo, de acuerdo con el sitio web *Onda Cero*, el 16 de noviembre del 2022 se realizaron actividades en la Filmoteca de Andalucía, España, entre las que se encontraron, la proyección de la película. Por otra parte, el perfil personal de Facebook de la directora Promita Bhowmick nos mantiene informados de las múltiples nominaciones, premios y proyecciones que se han hecho alrededor del mundo con el cortometraje *Probaho* protagonizado por Madhabi. Por lo anterior, considero que esta estrella veterana también puede categorizarse como un “objeto de consumo” y un “fenómeno de consumo” debido a que sigue actuando para la industria regional bengalí y sigue siendo reconocida fuera de esta región.

Un tema que me gustaría abordar es la sexualización de los cuerpos. Esto lo menciono tomando en cuenta que en la India antigua los cuerpos femeninos se caracterizaban por tener una complexión curvilínea y, en ocasiones, con un poco de grasa en el área abdominal:

El ideal moderno tiene que ver con figuras esbeltas. ‘Delgada’ es lo que las familias buscan en las novias para sus hijos, ‘delgada y estilizada’ es lo que

las mujeres admiran en la apariencia de su actriz favorita y, ser 'delgadas', es lo que las primas felicitan a las mujeres (Gelles, 2011, p. 20).

Otro aspecto importante de la cultura bengalí es que los miembros de esta comunidad no estaban familiarizados con el amor romántico. Por esta razón los matrimonios resultaban espacios hostiles que daban pauta a las relaciones fuera del matrimonio. De acuerdo con Murshid: "por eso se puede decir que todo lo que existió en esta sociedad a modo de amor romántico lo fue en forma de relaciones ilícitas" (Murshid, 2018, p. 287). Cabe mencionar que las relaciones fuera del matrimonio involucraban la sexualidad que ya está presente en la literatura desde el siglo XIX, así como en una gran variedad de adaptaciones de libros a películas como *Ghawre Bairey Aaj* (2019) y series como *Srikanto* (2022), en los que se desarrolla el tema sin tapujos.

Volviendo a las cintas analizadas, es importante decir que aunque no se observan tomas que coloquen a las protagonistas como un espectáculo sexual hecho para la mirada masculina, la sexualidad sí llega a expresarse de la siguiente forma: Charu se encuentra justo en el dilema del amor romántico, pues al ser ignorada por su esposo demuestra su deseo sexual a través de su enamoramiento con Amal, en donde observamos la necesidad que tiene de estar con él todo el tiempo y, aunque no realizan un acto íntimo, la cámara se enfoca en que los espectadores veamos las expresiones de su rostro el cual es capaz de dar a conocer las necesidades físicas que su esposo no satisface. Por otra parte, a lo largo de la historia de Bonya leemos diálogos que se vinculan a la falta de intimidad con su esposo, la cual además ha ido en declive después del accidente,

la presencia de su cuñada y la ausencia de su hijo. Sin embargo, observamos un fuerte deseo sexual cuando experimenta el largo beso apasionado con Kushal.

También me gustaría comentar que observé una ausencia visual de connotaciones sexuales o escenas eróticas —como llega a suceder en el cine *masala* en el que se pueden llegar a ver torsos desnudos, piernas largas o escotes en pecho y espalda—. Sin embargo, me di cuenta de que tanto Charu como Bonya sí llegan a convertirse en objetos que producen placer visual al espectador masculino y a los personajes masculinos con los que conviven en sus historias.

Adicionalmente, observo que se replica la figura masculina en la narración, pues, aunque ambos protagónicos son femeninos y representan a las mujeres, estas se desenvuelven en un ambiente masculino que es ignorado por varios habitantes de la casa. Quizá esta ausencia de atención es lo que resulta atractivo para las miradas masculinas de Amal y de Kushal. Intento argumentar esto tomando en cuenta que a través de diversos planos veremos acercamientos entre los personajes. Por ejemplo, en *Charulata* llegamos a ver cómo Amal se da cuenta de que ella está enamorada de él y que, por miedo a llegar a traicionar a su primo, decide escaparse, denotando que en algún momento llegó a pensar en ella como un objeto de placer sexual, quizá amoroso.

Y, por supuesto, no puedo ignorar el beso apasionado entre Bonya y Kushal, que no solo involucra el roce de los labios de dos personas, sino el contacto físico de los personajes con sus manos y el acercamiento de sus cuerpos, así como la

representación de un amor romántico que nunca va a suceder. Esta escena me dejó sorprendida, porque son pocas las películas en las que había visto algo parecido. Una de ellas está en *Nagarkirtan* (2017) y la otra en *Bishorjan* (2018), ambas también fueron dirigidas por Ganguly, de ahí que sea reconocido como un director contemporáneo que rebasa los límites tradicionales del cine. La primera cinta, cuenta con una escena erótica entre una persona transgénero y un hombre, así que vemos pieles desnudas, besos románticos y gesticulaciones que denotan un encuentro sexual. En la segunda, los protagonistas son heterosexuales y se besan apasionadamente hasta que vemos cómo las luces se apagan, dando a entender que algo más está por suceder.

Probablemente, de este lado del mundo la forma en que se presenta el erotismo y la sexualidad bengalí parece insignificante, pero es importante que al ver una película de esta región, nos situemos en el contexto de esta cultura para entender la representación de la sexualidad sin la necesidad de mostrar cuerpos totalmente desnudos.

En estas películas se puede observar que, en India, la blancura siempre ha sido un signo de belleza y estatus, a pesar de que su población no es mayoritariamente blanca, pues la gente que se considera blanca es la que tiene mayor facilidad de integrarse en la jerarquía social. Aunque los hombres también están sujetos a este ideal, las mujeres son las que reciben un mayor impacto de este, pues en diversas artes se enfatiza el físico ideal femenino que, por supuesto, es imposible de cumplir. Para algunas feministas, esta imposición no es más que una especie de sexismo que dificulta el día a día de muchas mujeres.

Con base en lo anterior, considero importante enunciar que la blanquitud está presente en *Charulata* y *Bastu-shaap*, pues en ambas cintas se observa la representación de la mujer blanca. Por una parte, la técnica cinematográfica de la iluminación utiliza luces cenitales, enfoques y retoques que abrillantan la piel de las protagonistas, incluso sus tonos de piel llegan a ser más claros que el de otros personajes. Un aspecto vinculado a la blanquitud se encuentra en algunos diálogos de los personajes de *Charulata*, como cuando se describen los personajes femeninos literarios que más le gustan a la protagonista, mencionando que algunos son tan perfectos que la intimidan, pero que hay otros que no lo son debido a su tono de piel: “Lufunnisa tampoco es perfecta, demasiado alta, labios delgados y una piel oscura”. Por parte de Bonya, la blanquitud es visible al inicio de la cinta, cuando se hace un tratamiento estético en el rostro y cuello, denotando así la importancia que tienen los cosméticos como productos básicos y que, a su vez, promueven la idea de que una piel clara es más atractiva y otorga un estatus social.

Con base en lo anterior se puede concluir que tanto *Charulata* como *Bonya* son personajes que representan a las esposas que deciden mantener la apariencia del matrimonio ideal ante la sociedad, aunque esta determinación involucre conformarse con sus vidas aunque estas no les generen felicidad. También se expone la poca importancia que se le da a la capacidad intelectual de las mujeres ocultándola con las actividades domésticas, como el tejido. Finalmente, se observa que los personajes masculinos no presentan un interés en sus esposas y que de cierta forma les incomoda saberse un poco inferiores a ellas, sobre todo en el caso de *Charulata* (1964), en donde vemos cómo es que el amor romántico

deriva en aspiraciones artísticas y románticas de la mujer casada, despertando a la vez, ambiciones sexuales. Mientras en el caso de *Bastu-shaap* (2016) se refuerza el pacto entre los hombres de no vincularse con la esposa de otro sin tomar en cuenta la opinión de las mujeres, además se puede advertir que los problemas de la pareja no tienen que ver con la infidelidad (como sucedió con la película anterior), sino con la indiferencia y la violencia y observamos que la protagonista se convierte en un medio que expone y genera una crítica hacia los problemas psicológicos que enfrentan las mujeres.

Capítulo 4

ଅଧ୍ୟାୟ ୪

Capítulo 4 - অধ্যায় ৪

Transformando las imágenes en palabras: las mujeres contra el patriarcado

El contenido de este capítulo corresponde a la segunda fase de trabajo de la tesis y se compone de tres apartados. Primero se encuentra una breve semblanza de las películas *Hospital* (1960) y *Sweater* 2019 con la finalidad de contextualizar el lugar que ocupan en la industria bengalí. En el segundo apartado se encuentra el análisis de texto fílmico de las 2 secuencias seleccionadas para cada película. En el tercer apartado se encontrarán una serie de reflexiones sobre los discursos que se expresan en cada película que dan pauta al análisis comparativo de ambos filmes.

4.1 Semblanza de *Hospital* (1960) y *Sweater* (2019)

*Hospital*⁴⁸ (হাসপাতাল) es una película con diálogos en bengalí e inglés, dirigida por Sushil Majumdar y se estrenó el 1 de marzo de 1960. Esta cinta fue protagonizada por Suchitra Sen, Ashok Kumar, Bhanu Banerjee, Chhobi Biswas y el mismo Sushil Majumdar. La historia está ambientada en los inicios de la década de 1960 y presenta a Suchitra Sen interpretando a la Dra. Sarbari Roy, una mujer profesionalista que se enfrenta a una fuerte crítica social al quedar embarazada y ejercer su maternidad sin el apoyo de su pareja sentimental. Aunque son muy escasas las reseñas digitales sobre esta cinta, es fácil reconocerla como una historia que transgrede diversas temáticas —bajo su contexto histórico social— como los embarazos fuera del matrimonio, el privilegio de la educación, el trabajo remunerado, las madres solteras y el aborto (ver Figura 33).

⁴⁸ Clic aquí para ver la película *Hospital*: <https://www.youtube.com/watch?v=W1JvYzqWroY>

En la primera secuencia que se utilizó para realizar el análisis, se observa un diálogo profundo sobre el tema del embarazo fuera del matrimonio, es así que cada personaje expresa su punto de vista sobre la situación, algunos resultan positivos, pero otros continúan bajo el discurso tradicional. Cabe mencionar que esta secuencia es clave en la historia, pues al inicio parece que la pareja de Sarbari se hará responsable del bebé, sin embargo, todo cambia cuando él le pide que aborte, por lo que ella decide “quitarle la responsabilidad paterna” y marcharse para criar a su hijo sola.⁴⁹ La segunda secuencia se eligió porque suceden varias cosas importantes; primero, nos damos cuenta de que las instituciones educativas no permiten la inscripción de los hijos que no cuenten con un apellido paterno; segundo, seremos testigos de un probable arrepentimiento de la pareja de Sarbari quien parece tener la disposición de encontrar a su hijo y retomar su responsabilidad. También veremos una especie de solidaridad masculina hacia Sarbari y, finalmente, la historia dará un giro bastante dramático cuando nos enteramos de que Sarbari tiene una enfermedad que le puede provocar la muerte y que el futuro de su hijo depende de su recuperación.⁵⁰

⁴⁹ Para ver la primera secuencia de *Hospital* revisar clip: Hospital (Sushil Majumdar, 1960)_SEC01

⁵⁰Para ver la segunda secuencia de *Hospital* revisar clip: Hospital (Sushil Majumdar, 1960)_SEC02



Figura 33. Póster de *Hospital* (Frontline, 2022).

Por otro lado, tenemos la película *Sweater*⁵¹ (সোয়েটার) un melodrama en bengalí dirigido por Shiladitya Moulik. Fue protagonizada por Isha Saha, Sourav Das, Anuradha Mukherjee, June Maliah, Sreelekha Mitra y Kharaj Mukherjee. Se estrenó el 29 de marzo de 2019 y estuvo nominada por los *West Bengal Film Journalists Association 2020* en las siguientes categorías: *Most Promising Director* para Shiladitya Moulik, *Best Promising Actress* para Anuradha Mukherjee y *Best Lyrics* para Ranajoy Bhattacharjee, además obtuvo el premio *Best Playback Singer (Female)* para Lagnajita Chakraborty (ver Figura 34).

⁵¹ Clic aquí para ver el trailer de *Sweater*: https://www.youtube.com/watch?v=nSy_NQ-J8s



Figura 34. Fotograma de Sweater (Youtube, 2019).

Esta película nos presenta a Tuku, una joven sumisa ante las decisiones de sus padres. Un dato importante es que, a pesar de que se está produciendo en un contexto contemporáneo, tiene como trasfondo el tema de los matrimonios arreglados, una situación que sigue formando parte de las tradiciones familiares bengalíes y que pocos se han atrevido a enfrentar. También podremos ver cómo se representan las relaciones amorosas a escondidas de los padres y el sexo fuera del matrimonio lo que ayuda a visibilizar la situación de muchas mujeres hoy en día. Me gustaría agregar que las dos secuencias tienen una misma organización narrativa, es decir, primero veremos lo que sucede durante una reunión en casa de Tuku, posteriormente, una breve opinión de la familia del pretendiente hacia la protagonista y, finalmente, encontraremos una conversación entre Tuku y su novio.

La primera secuencia elegida marca el inicio del arreglo de matrimonio de Tuku, en el que ella no participa debido a que sus padres, el casamentero y la madre de

su pretendiente son quienes toman la decisión, asimismo se revela cuáles son las diversas características y requisitos que las mujeres deben cumplir para ser aceptadas en matrimonio. También conoceremos la primera opinión de la madre del pretendiente sobre Tuku y su familia, así como del estatus al que ambas pertenecen. Finalmente, veremos qué tipo de relación es la que lleva Tuku con su novio y cómo es la comunicación entre ellos, denotando violencia y desinterés por parte de él.⁵²

En la segunda secuencia veremos una fuerte transformación de la protagonista quien pasa de ser una mujer sumisa a una mujer que logra empoderarse, quien descubre que puede realizar una actividad económica y enfrentar a la madre de su pretendiente. También podremos ver una segunda opinión de la madre del pretendiente sobre Tuku y una especie de aceptación hacia la nueva mujer que acaba de ver. Finalmente, veremos cómo Tuku decide terminar con su relación de noviazgo, pues ahora es una mujer con dignidad y amor propio.⁵³

A continuación, se encuentra el análisis de texto fílmico de las películas antes mencionadas.

4.2 Sarbari: la representación de la *Mahanayika*

En esta secuencia conoceremos la postura de la Dra. Sarbari Roy quien prioriza el bienestar de las madres y los bebés que atiende en el hospital. Con su sueldo mantiene a su familia, compuesta por su hermano y su padre, que es discapacitado. Sarbari está enamorada del Saibal Bose, un reconocido cirujano

⁵² Para la primera secuencia de *Sweater* revisar clip: *Sweater* (Shiladitya Moulik, 2019)_SEC01

⁵³ Para la segunda secuencia de *Sweater* revisar clip: *Sweater* (Shiladitya Moulik, 2019)_SEC02

que proviene de una familia rica, él corresponde totalmente a su amor, sin embargo, no pueden formalizar su relación ya que ambos pertenecen a diferentes castas. Sus vidas cambian después de que Sarbari queda embarazada aún sin haber contraído matrimonio.

Con planos generales, veremos a la Dra. Sarbari moviéndose entre consultorios y quirófanos dentro del hospital, permitiéndonos conocer las instalaciones de su espacio de trabajo. Gracias a estos también podremos darnos una idea del espacio en el que vive con su padre y su hermano: una casa antigua, con pocos muebles y muy poca luz que difiere totalmente de la casa del Dr. Saibal, en la que se observan habitaciones amplias, candelabros, pinturas, sirvientes, muchos alimentos y autos lujosos. También encontraremos planos medios con los que podremos ver los movimientos corporales de ambos actores. Asimismo, a lo largo de toda la cinta nos encontraremos con una buena cantidad de *close-ups* del rostro de la actriz que tienen como finalidad mostrar su belleza física y lograr que el espectador empatice con sus emociones (ver Figura 35).



Figura 35. Fotografía de *Hospital* (Cinestaan, 2021).

Constantemente veremos a Sarbari trabajando dentro del hospital o en consultas externas junto al Dr. Chowdhury, es normal verla vestida con *sari* blanco, siempre estará cargando su estetoscopio y un pequeño estuche en donde lleva otros aditamentos médicos. Sarbari siempre se esfuerza por proteger la vida de las madres y la de los bebés que llegan al mundo gracias a ella y, al mismo tiempo, es capaz de expresar su punto de vista sobre la maternidad y de cuestionar cómo la sociedad influye en la toma de decisiones de las madres bengalíes.

Meses después de irse de viaje con Saibal, Sarbari se da cuenta de que está embarazada, por lo que decide anunciarle la noticia a su pareja, es así que muy dudosa la observamos entrar al consultorio del Dr. Saibal, vestida con un *sari* de color oscuro (denotando la tensión del momento) y, a través de un plano medio, la seguimos desde la entrada hasta que se sienta junto a él. La cámara se queda en

el mismo plano permitiéndonos observar a ambos personajes, entonces ella le pide que adelanten su fecha de matrimonio, pero él no entiende porqué hasta que Sarbari le da la noticia. Cabe mencionar que la palabra “embarazo” no es mencionada en los diálogos de ninguno de los actores, sin embargo, es muy evidente que se trata de este tema.

Al inicio de la secuencia, solo escucharemos diálogos de los actores y ruidos ambientales, pero en el momento en que Sarbari da a entender que está embarazada, escuchamos un *fade-in* de música instrumental (contribuyendo a la tensión de la escena) y se mantiene con unas notas de *sitar*⁵⁴ mientras los personajes enfrentan la situación. Observamos a Saibal bastante alterado, su cuerpo nos muestra que está tenso, preocupado e inseguro, pero dispuesto a casarse. Por su parte, Sarbari presenta un rostro desalentado que cambia repentinamente cuando él le menciona que sí se casarán. Sarbari y la cámara se levantan al mismo tiempo, posteriormente, ella toma sus cosas alejándose de esta y la escena cierra con un *close-up* de Saibal en el que observamos descontento mientras enciende un cigarro, podemos sospechar que algo trama. La pantalla cambia a un letrero que anuncia la Oficina de Registro de Matrimonios, posteriormente solo observaremos a Sarbari sentada junto al juez mientras firma el acta de matrimonio, de Saibal solo veremos una pequeña parte de su espalda, quizá anunciando la ausencia que está por venir.

La escena cambia. Ahora vemos a Saibal recorriendo su consultorio, la cámara lo sigue de un lado a otro y cambia a un *close-up* del rostro de Sarbari que transmite

⁵⁴ El *sitar* es un instrumento musical originario de la India, semejante a una guitarra, pero con el mástil más largo.

su sentimiento de incertidumbre al darse cuenta de que su amado está decepcionado por haberse casado de esa forma. Ambos personajes empiezan a discutir, Saibal está molesto y preocupado por cómo lo señalará la sociedad, mientras Sarbari está dispuesta a tener a su bebé. La cámara persigue a los personajes para que podamos observar la tensión de sus movimientos corporales y se detiene cuando Saibal toma repentinamente a Sarbari de los brazos para enfrentarla cara a cara, ambos personajes están tratando de encontrar una solución, pero no llegan a nada. De repente, Saibal le pide a Sarbari que aborte, en este momento la toma cambia y nos presenta un *close-up* de la protagonista enfatizando el dolor que le provoca el comentario, también vemos un *close-up* de Saibal denotando la seguridad de una decisión que no está dispuesto a cambiar.

La toma cambia y observamos las manos de Saibal, así como la parte media de Sarbari, posteriormente, ella y la cámara se levantan. Mientras ambos personajes discuten, la cámara se mueve con ellos en un plano medio que, como espectadores, nos permite sentir el contacto físico. Sarbari voltea hacia la cámara y, sin ver al espectador, continúa sus diálogos con lágrimas en los ojos, aunque su rostro denota una tristeza profunda, su cuerpo demuestra que está dispuesta a luchar por su hijo, por lo que “libera” a Saibal de su responsabilidad como padre. La cámara la sigue en plano medio hasta llegar a otro *close-up* que enfatiza la fortaleza de los diálogos y la profundidad del tema que se está tratando. Finalmente, Sarbari se retira del consultorio y la vemos salir en un plano largo, mientras Saibal la observa.

Sarbari vuelve a su casa. A través de una carta le confiesa todo a su padre, quien le pide que se vaya porque le faltó el respeto al prestigio de su familia y le pide que regrese cuando esté casada. Sarbari se despide de su hermano y acude con el Dr. Chowdhury, quien contrario a su padre, le da un discurso positivo sobre la maternidad y la reconoce capaz de salir adelante como madre soltera. A partir de este momento, todos los personajes que aparecerán en pantalla la nombrarán respetuosamente *Maa* (“madre” en bengalí) (ver Figura 36).



Figura 36. Sarbari es bendecida por su *Kakababu* (“tío paterno” en bengalí).

El tiempo pasa. Sarbari da a luz a Gautam, un niño travieso y curioso que la acompaña a su trabajo convirtiéndose en el consentido de todos los compañeros y conocidos de su madre. Sarbari decide que es momento de que el niño vaya a la escuela, sin embargo, por políticas educativas, la directora no puede aceptar al niño, ya que este no cuenta con el apellido de su padre y, aunque ella insiste en que el niño tiene un apellido materno que respalda su identidad, le sugieren que

mejor lo lleve a un orfanato donde seguramente será aceptado. Sarbari sale de la oficina de la directora y le comenta a Gautam que tendrá que estudiar en casa. La toma cambia a un plano medio donde observamos a Sarbari descansando junto a su hijo, mientras él niño duerme, un *close-up* nos acerca al rostro sollozante de la *Maa* y, gracias a la técnica del montaje, recordaremos las palabras que la directora de la escuela le dijo horas antes: “No podemos admitir a su hijo sino conocemos el nombre del padre”. Gautam se despierta y limpia las lágrimas del rostro de su madre.

Más adelante, observamos al Dr. Saibal en una tienda de juguetes intentando comprar una marioneta, una pelota, un muñeco y un bate de cricket para su hijo, pero hay un detalle que lo detiene: no sabe si es niño o niña. La escena cambia abruptamente y, acompañados de música infantil, nos encontramos en el laboratorio del Dr. Ghoshal (colega de Sarbari) en donde vemos al pequeño Gautam tocando los pies del doctor⁵⁵. Éste le pregunta por qué está vestido con ropa tradicional y el niño contesta que es su cumpleaños.

Mientras ellos platican, al fondo de un plano general veremos a Sarbari “espiando” a ambos personajes y, en conjunto con un *close-up*, nos mostrarán la gran felicidad de ver a su hijo contento. Sin embargo, esta expresión cambia inmediatamente cuando el niño le pide al Dr. Ghoshal que de cumpleaños le regale un carro para que pueda ir a buscar a su padre que está “perdido”. Cabe mencionar que la música también da un giro dramático para enaltecer la emoción de Sarbari, quien entra abruptamente al laboratorio sin que se note su presencia.

⁵⁵ El gesto de tocar los pies a los adultos mayores es una antigua tradición india que indica respeto por la edad, la experiencia, los logros y la sabiduría de la persona cuyos pies están siendo tocados. La persona mayor agradece con bendiciones a la persona que toca sus pies.

Regresamos a un plano general, en donde aparecen los tres personajes hasta que Sarbari decide salir inmediatamente, pues parece que no quiere que nadie la observe sufrir, el final de la escena está acompañado de un largo *close-up* de su rostro que destaca las lágrimas que acompañan su tristeza (ver figura 37).



Figura 37. Sarbari llora cuando su hijo comenta que quiere buscar a su papá.

Sarbari sale del laboratorio y, en un plano general, la vemos caminar rápidamente mientras se toca el pecho (como señal de un fuerte dolor físico), logra escabullirse sin que nadie la vea, se sienta en una silla y llora desesperadamente. En esta parte de la secuencia, destaca la presencia de *close-ups* de Gautam y de Sarbari.

La escena cambia. Ahora vemos al Dr. Ghoshal y a Gautam llegar de un paseo, los empleados nerviosos anuncian el estado de salud de Sarbari y comentan que llamaron al Dr. Mehta para atenderla, este informa la sospecha de que ella tiene cáncer de pulmón y que puede solucionarse si decide operarse. La toma cambia a

un *close-up* del rostro de Sarbari con el que interpretamos que tiene un gran dolor en el pecho, en cortes abruptos la vemos intentando caminar hacia su closet de donde saca un álbum fotográfico, por medio de un plano detalle, vemos un recorte de periódico con una fotografía de Saibal. Sarbari camina por su habitación y la cámara avanza con ella, ambas se detienen al lado de Gautam, quien se encuentra dormido. Sarbari acaricia suavemente a su hijo y, por medio de su voz *off*, empieza a preguntarse: “¿Qué pasará con mi Gautam si muero? ¿Irá a un orfanato? ¿Será basura en la calle?”, pues entiende que la sociedad no está lista para aceptar al hijo de una madre soltera y que sólo el padre del niño podrá contribuir a su integración social.

La secuencia cierra con una toma en la que vemos al Dr. Ghoshal y al Dr. Mehta entrando a la habitación de Sarbari, quienes preguntan qué decisión ha tomado sobre la cirugía. Ella menciona que quiere ser operada en Kolkata por el Dr. Saibal Bose y les muestra el recorte de periódico que ya habíamos visto. El Dr. Mehta asegura conocerlo personalmente y menciona que hará los arreglos necesarios para que la operación se lleve a cabo con éxito.

Sarbari y Gautam llegan al Hospital Bose en Kolkata. Cuando el Dr. Saibal llega le da indicaciones a su enfermera y observa a un niño corriendo por el lugar sin saber que es su hijo, pues aún desconocía a su paciente, sin embargo, sus colegas le informan que es Sarbari. Inmediatamente Saibal se acerca a ella para decirle que lleva tiempo buscándola y le pregunta por qué no fue con él para ayudarla a tiempo con un tratamiento. También se acerca al niño y al parecer se comunica con la familia de Sarbari para informar lo que sucede, pues en escenas

subsecuentes veremos a la familia reunida en el hospital. A partir de este momento Saibal tiembla de nervios y pareciera que la cirugía no se llevará a cabo, sin embargo, todo sale bien.

4.2.1 Sarbari Roy como portavoz de la maternidad

Considero que la temática de la película es bastante fuerte para la década de 1960 y para las películas que se estaban produciendo en aquella época. Cabe mencionar que Suchitra Sen ya había participado en melodramas en los que se le había visto rompiendo ciertas reglas patriarcales, como en *Saptapadi* (1961) donde tiene una relación con un hombre de distinta casta y religión (ella católica y él hindú), también en *Megh Kalo* (1970) en donde decide casarse con su pareja a pesar de que su padre no está de acuerdo con su relación, sin embargo, considero que su papel como la Dra. Sarbari Roy transgrede muchas reglas. La primera es que Sarbari tiene una relación con un hombre que tiene una casta distinta a la suya, ella es *brahmin* y él *kayastha*, lo que, de cierta forma, pone en peligro su relación ya que el padre de Sarbari podría negarse a un arreglo de matrimonio. Asimismo, el hecho de que ella no anuncie su noviazgo provoca un descontento por parte de Saibal, pues él ya quiere casarse e incluso organiza una fiesta para presentarla con su padre. Sin embargo, por cuestiones de trabajo, Sarbari no llega a la cita y él se molesta mucho, no solo porque no llegó, sino porque ha escuchado rumores de los empleados del hospital que cuentan que Sarbari tiene una relación sentimental con el Dr. Chowdhury y por ello, siempre están juntos.

La segunda temática tiene que ver con la exposición de la sexualidad fuera del matrimonio, pues Saibal y Sarbari no habían tenido ningún contacto físico hasta que, en un viaje de fin de semana, el auto de Saibal se descompone y, al complicarse la reparación de este, Sarbari solicita al hotel que les dé una habitación. Otro punto que considero importante es que las palabras “sexo” y “embarazo” no son mencionadas en los diálogos, ni siquiera hay rastro que exprese con palabras que la pareja tuvo sexo y realmente no es necesario, pues las expresiones físicas y faciales de los actores son suficientes para indicar que esto ha sucedido. En la película observamos que la pareja pudo pasar la noche en un hotel sin tantas dificultades. Sin embargo, me gustaría comentar que, en la actualidad, en algunas partes de India todavía es mal visto que las parejas tengan relaciones sexuales antes del matrimonio y que entren a los hoteles sin un documento legal que respalde que están casados. Aunque no todo es tan anticuado, pues algunas cadenas de hoteles se anuncian como “couple friendly”.

Otra temática tiene que ver con el punto de vista masculino en la maternidad sin matrimonio, las madres solteras y los padres ausentes. Aunque la película tiene como finalidad dar a conocer la situación de una mujer y, quizá hacer reflexionar al público sobre la situación real de las mujeres, la mayoría de los diálogos que hablan de la maternidad y las madres solteras son dichas por los personajes masculinos. Aun así, la Dra. Sarbari Roy visibiliza la condición de las madres solteras quienes desafortunadamente viven en una sociedad que parece no estar dispuesta a proteger a los hijos de padres ausentes. Esto se observa en diálogos como “Saibal, nuestro hijo no es un pecado”, “mi hijo vivirá con respeto ante la sociedad llevando mi apellido”, “es mejor que no se presente ante la sociedad con

tu apellido” o “¿mi apellido no es suficiente para mi hijo?”, ¿qué pasará con mi Gautam si yo muero? ¿estará en un orfanato? ¿No tendrá identidad? ¿estará en los basureros?”.

Finalmente, considero importante abordar el desenlace de la película, pues logra desafiar la técnica tradicional del melodrama con un final bastante abierto para el espectador. Así que no sabemos qué sucede después de la cirugía, cómo es el reencuentro entre Gautam y su papá. Tampoco sabemos cómo fue el reencuentro entre familias, qué tipo de comentarios surgieron a partir de esta situación, cómo fue el encuentro de los abuelos con el nieto, qué comentaron los padres de Saibal y Sarbari, qué va a pasar con su relación y cuáles son sus nuevas opiniones acerca de la maternidad. Lo último que sabemos es que Sarbari sale bien de la cirugía, Gautam le dice “papá” a Saibal y que los abuelos están felices de tener a su nieto.

La película no cierra con los protagonistas, sino que la última parte tiene un plano detalle de los abuelos tomándose las manos, quizá como aprobación de la maternidad de Sarbari, de la relación entre sus hijos o de la aceptación del nieto y sus manos se separan cuando entra Gautam en su triciclo. De hecho, la película termina con música infantil, la imagen congelada de los abuelos con el nieto y un texto en bengalí que dice “সু ভম” que se puede traducir al español como “buenos deseos” (ver Figuras 38 y 39).



Figuras 38 y 39. Últimos fotogramas de *Hospital*.

4.3 Tuku: la representación de la *bouma* ideal

Tuku es una chica que ha sido rechazada por varias familias, pues no cuenta con las habilidades que comúnmente se esperan de la *bouma* ideal, es decir, no sabe cocinar, preparar té, cantar o bailar. Visualmente, nos encontraremos con un juego de planos generales, medios, *close-ups* y detalles, así como panorámicos del norte de Bengala que acompañarán las dificultades que se le presentan a la protagonista. Tuku vive muy cerca del Himalaya, junto a sus padres y su hermana Sree con quien comparte habitación. Su casa es pequeña con interiores de madera y está decorada con fotografías de la familia, así como varios diplomas de Sree.

A lo largo de la cinta, veremos un cambio radical en el rostro de Tuku, enfatizando la transición emocional y física que un par de agujas para tejer y un estambre de lana le provocaron. También notaremos tonos azules, colores naturales en interiores, exteriores y paisajes nublados, fríos y lluviosos, característicos del Himalaya. En menos de un minuto, Tuku nos explica su posición en el hogar y asegura que no cuenta con ninguna habilidad, por lo que sus padres tienen una tarea bastante difícil: la de arreglarle un matrimonio. Además de sentirse

minimizada por no tener habilidades, Tuku tiene una relación con Pablo y esta no se formaliza ya que el sueño de este personaje es ser un rockero reconocido en el mundo.

Esta secuencia se caracteriza por un buen número de planos medios de todos los personajes. Una madrugada llegan a casa de Tuku la madre, el hermano y la cuñada⁵⁶. Desde un plano general podremos ver de espaldas a Tuku mientras la familia la observa, es fácil sentir que también somos observados por los personajes. El plano general cambia a uno medio de Tuku junto a su padre, quién intenta justificar el hecho de que su hija no esté “presentable” para la ocasión, mencionando que no tuvo tiempo para arreglarse debido a que la visita está sucediendo en la madrugada, pero resalta que en la tarde parecía una muñeca, pues se había vestido con un *sari* rosa que la hacía ver muy dulce. Aquí es importante señalar que mientras el padre describe el color de la vestimenta de Tuku, el tema del color de piel sale a flote: “Bueno, en realidad no era rosa. Estaba en ese espectro. Podrías llamarlo rojo claro... ya sabes... en realidad ella no es muy blanca”. La madre calla al papá de Tuku y le pide conversar solo con ella. A partir de aquí, inicia un intercambio de planos medios y *close-ups* que generan un diálogo visual entre Tuku y la mujer que viene a conocerla.

Los *close-ups* de la madre nos permiten observar una actitud déspota y desinteresada con la familia de Tuku, por lo que es fácil advertir que es una mujer de clase alta y arrogante que solo espera que las cosas se hagan como ella indica. Los *close-ups* de Tuku son distintos, pues mantendrá la cabeza agachada

⁵⁶ En la película no se mencionan los nombres de estos personajes, por lo que, a partir de este momento se nombrarán la madre (del pretendiente), el hermano (de la madre del pretendiente) y la cuñada (esposa del hermano).

denotando sumisión y confirmando que, aunque ella es la pieza principal del arreglo, no forma parte de este. A pesar de que la madre menciona que no está interesada en sus habilidades, asegura que solo tiene un prerrequisito no negociable para que su único hijo pueda casarse: quiere que su futura nuera sea capaz de tejer. Hasta este momento, Tuku alza el rostro y vemos un poco de esperanza en ella, pues le han dicho que si logra imitar el tejido de un suéter no habrá inconveniente para aceptar el matrimonio.

En un plano medio vemos al hermano y la cuñada quienes explican que la madre es experta en tejido y que, aunque han visto a muchas chicas con diversos talentos, ninguna ha sido capaz de tejer un suéter. Cambiamos a un plano medio en donde veremos al padre de Tuku, argumentando que su hija es una buena tejedora e inmediatamente regresamos a un *close-up* de la joven que al escuchar esta mentira vuelve a bajar la mirada.

Volvemos al diálogo visual de *close-ups* entre Tuku y la madre, quien menciona que hasta que la chica sea aceptada en la familia le explicara por qué la particularidad de que su futura nuera sepa tejer, por lo mientras, le deja una bolsa con agujas y estambres de lana; como Tuku no mencionó ninguna palabra, su familia justifica su actitud con timidez. Finalmente, la madre comenta que dentro de un mes regresará para ver el suéter y hasta ese momento tomará la decisión final. Cambiamos a un plano general en el que observamos a las dos familias despedirse y salir de la casa dejando a Tuku sola de espaldas.

La toma cambia a un plano medio en el que observamos el rostro entristecido de Tuku, mientras al fondo, y fuera de foco, observamos a su madre, su padre y el Sr. Mitra (casamentero), quienes discuten su futuro, pues la realidad es que tampoco sabe tejer y, si la familia del pretendiente se entera, podría llegar a ser catastrófico, su padre resuelve la situación diciendo que la llevaran a Darjeeling para que aprenda a tejer. En casi un minuto, observamos el rostro de Tuku expresando diferentes emociones y lágrimas que corren por su rostro sin que sus padres lo sepan (ver Figura 40).

La escena cambia a un panorámico del Himalaya con la finalidad de llegar a un plano medio del auto de la familia del pretendiente. Aquí, el hermano le pregunta a la madre por qué decidió darle una oportunidad, si de todas las casas que han visitado esta es la peor, pues la familia de Tuku es sucia, desorganizada y el padre es un parlanchín poco agradable. Cambiamos a un *close-up* de la madre, quien menciona que se sintió identificada con Tuku, pues ambas son tercas y descuidadas, lo que la hace distinta del resto y que, en el fondo de su corazón, cree que tiene un gran potencial para tejer el suéter.

Antes de viajar a Darjeeling, Tuku se encuentra con Pablo. Un plano subjetivo nos convierte en una charola con dos tazas de té y dos platos de *cutlets* que llegan a la mesa de ambos personajes. Al igual que en escenas anteriores, nos encontraremos en un intercambio de planos medios y *close-ups* con los que conoceremos el lado agresivo de Pablo, mientras Tuku mantiene el rostro cabizbajo denotando sumisión.

Continuamos con planos medios de ambos personajes. En un acto desesperado, Tuku le toma la mano y le pide ayuda, vemos el rostro de Pablo mientras le dice que ella está así porque así quiso que fuera, asimismo, menciona que tienen mucho tiempo sin intimidad y le pregunta si ella aún lo desea. En otra toma, observamos el rostro dudoso de Tuku, quien le suelta la mano a su novio y hace un gesto nervioso sus puños. Inesperadamente, la protagonista se levanta y está totalmente decidida a irse, sin embargo, Pablo la detiene tomándola fuertemente de la mano y le dice que ha “invertido” en *cutlets* y té por dos años, que le pague antes de irse. La secuencia cierra con una actitud agresiva de Pablo con otros comensales e incrédulo de que Tuku haya decidido irse.



Figura 40. La familia de Tuku decide su futuro.

Tuku viaja con su familia a Darjeeling para pedirle a la tía Gouri que le enseñe a tejer, pero esta se niega, pues no está de acuerdo en enseñarle a Tuku una habilidad que no es un gusto genuino. Tuku comenta que ya ha sido rechazada por muchas personas y no le gustaría que su tía se sume a la lista, por lo que le pide ayuda, solo de esta manera Gouri acepta ayudar a su sobrina. Las clases inician con poco éxito, incluso sin su presencia, pero con el tiempo, Tuku se

integra al grupo de estudiantes, donde conoce a Shyamo, un violinista con cáncer terminal que con su optimismo la ayuda a incrementar su autoestima y seguridad.

Después de un mes, Tuku regresa a casa transformada en una nueva mujer que ni su propia hermana reconoce. En un plano general, observamos al pretendiente, la madre, el hermano, la cuñada, los padres de Tuku y al Sr. Mitra esperando a la futura nuera. Ella sale de su habitación vestida con *sari*, peinada y maquillada junto a su hermana Sree, ya que la familia es tradicional, no permite que la hermana menor esté presente en el arreglo de matrimonio y le pide que se retire. Sin embargo, Tuku se aferra a la presencia de su hermana y la presenta, asimismo, la familia presenta formalmente a Anindya, el pretendiente.

De un plano general, pasamos a un intercambio de *close-ups* entre los rostros de Tuku y la madre al hablar sobre el suéter. Por una parte, veremos el rostro fuerte y seguro de Tuku, mientras la madre muestra una actitud perpleja ante el excelente trabajo de tejido que observa. Por primera vez, veremos planos americanos que vinculan a la madre y a Tuku, en estos apreciamos cómo el suéter se convierte en un objeto que, de cierta forma, ha impactado en la vida de ambos personajes. Sin embargo, la madre no está dispuesta a que alguien la supere e intenta minimizar el esfuerzo de Tuku calificándola con un 6 de 10 y anuncia que aprueba el matrimonio.

Como la madre ha decidido quedarse con el suéter tejido por Tuku, esta le cobra ₹2,000 rupias por el mismo, pues asegura que, aunque se le dieron las agujas y el estambre, su trabajo tiene un costo. Aquí se agrega un *close-up* de Sree quien se

encuentra feliz de que su hermana se atrevió a enfrentar por primera vez a la persona que anteriormente trató de humillarla. Un *close-up* de la madre nos muestra el asombro e indignación que la situación le provoca, aún así, avienta el dinero a la mesita de centro y sale de la casa. En un plano detalle vemos las manos de Anindya tomando el dinero y entregándolo a Tuku, le dice que el suéter le ha gustado mucho, que promete usarlo y se retira. El plano cambia a uno medio en el que vemos a Sree abrazar a Tuku, le dice que está muy feliz por lo que hizo, mientras su padre se pregunta si esta chica es su hija y su madre pregunta qué fue lo que hizo, Tuku solo contesta que va a salir un rato. En una rápida transición, la protagonista entra en *sari* a su habitación y sale con ropa casual.

Más adelante, vemos a Tuku con Pablo en el mismo lugar de siempre. Al igual que en la secuencia anterior, la escena juega con planos medios y *close-ups*. Pablo presenta otra expresión facial y corporal, ahora se ve feliz y relajado de volver a ver a Tuku y la felicita por la actitud que tuvo ante la madre. Por su parte, Tuku se mantiene con un rostro orgulloso, tranquilo y feliz, denotando que en esta ocasión no está dispuesta a dejar que Pablo se salga con la suya. En un plano americano, observamos que el mesero se acerca a la pareja para tomar la orden, al reconocerlos, les pregunta si van a querer lo mismo de siempre.

En un *close-up* observamos el rostro seguro de Pablo que le indica al mesero que sí desean lo mismo de siempre, pero Tuku interrumpe el pedido y le pide al mesero una orden de 208 *cutlets* y tés, equivalentes al dinero que Pablo pagó por dos años al invitarla. Volvemos a un plano americano en el que vemos el rostro incrédulo de Pablo y el mesero. En un plano detalle observamos como Tuku saca

dinero de su bolsa, la cámara sigue al dinero hasta que este queda en la mesa, ella se levanta de la mesa y se marcha, su semblante es distinto, pues es notorio que ya no es la chica tímida que se sentía mal con los comentarios de Pablo. La cámara la sigue mientras sale del restaurante.

La toma cambia a un plano medio de la familia de su pretendiente. Nuevamente la cuñada cuestiona la actitud de Tuku, sin embargo, la madre responde que sabía que dentro de ella había una mujer fuerte y capaz de enfrentar todo lo que se le pusiera enfrente. La secuencia cierra con una larga toma de Tuku caminando por la calle y una pista musical fortalece su nueva versión más segura de sí misma y con un amor propio fuerte (ver Figura 41).



Figura 41. Tuku se convierte en una nueva versión más segura de sí misma.

4.3.1 Tres puntos de vista sobre la libertad femenina

Esta película me permite reflexionar sobre la posición de las mujeres desde diversos personajes. Primero, me gustaría hablar de Tuku, no solo porque es la protagonista, sino porque al inicio de la cinta se espera ver a una mujer

imponente, pero no resulta así. Tuku es un personaje que parece moldeado al gusto de los demás, por ejemplo, obedece a su madre, aunque no esté de acuerdo, se deja humillar por otras personas, acepta bromas, comentarios y burlas de su novio y parece que, la única que puede ayudarla a salir adelante es su hermana. Sin embargo, también llega a sentirse menos que ella debido a que todo el mundo (incluido el casamentero) hace comentarios que la colocan en una posición menor.

Considero que vale la pena hablar también de Sree, pues, aunque no es la protagonista, tiene un papel muy importante debido a que su rebeldía la defiende de aquellos personajes que le imponen cosas, empezando por sus padres. Pues ellos han invertido en la hija menor como si solo ella fuera capaz de realizar diversas actividades y la saturan de las mismas, también la reprimen de tener una relación amorosa, pues debe esperar a que su hermana mayor se case primero. Sin embargo, a escondidas de sus padres decide tener una relación que parece encaminarse al matrimonio, pues su novio le da un anillo, pero no se concreta el arreglo debido a que él se siente ofendido de que la chica no sea como Tuku. Por lo que al final de la cinta, pareciera que este personaje resulta castigado por no seguir el protocolo tradicional de la obediencia a los padres.

Finalmente, otro personaje de suma importancia es la tía Gouri, pues a través de ella se expresan diálogos con tintes feministas que contribuyen al desarrollo de Tuku. Para empezar, no está de acuerdo en que se le arregle un matrimonio y mucho menos en que se le imponga dominar la técnica del tejido como único requisito para que sea aceptada. A lo largo de la cinta, veremos que la tía Gouri,

es uno de los personajes que intenta empoderar a las mujeres y les da lecciones de vida. Asimismo, orienta a Tuku para que pueda liberarse de la relación poco amorosa que tiene con Pablo y le enseña que puede lograr lo que se proponga, siempre y cuando sea un deseo genuino.

4.4 Análisis comparativo entre *Hospital* (1960) y *Sweater* (2019)

Al realizar el análisis de ambas películas noté que, a pesar de que Sarbari y Tuku son dos mujeres de contextos muy distintos, hay un fuerte vínculo que las une y este es lograr salir adelante a pesar de las restricciones que la sociedad les impone a las mujeres. Por una parte, vemos a una madre soltera que es profesionista y logra criar a un hijo fuera del matrimonio, por la otra, nos encontramos con una joven mujer que lucha contra el rechazo y se autorrealiza por medio del amor propio. Asimismo, creo que, aunque ambas se enfrentan a la opinión pública, evitan a toda costa reproducir el discurso de que las mujeres perfectas viven de acuerdo con las pautas que la sociedad patriarcal ha instaurado, es decir, Sarbari logró sacar adelante a su hijo sola, “quitándole” la responsabilidad al padre, alejándose de su familia y sus colegas. Por otra parte, Tuku tiene un noviazgo con Pablo, de cierta manera es libre de decidir con quien intimar, pues se entiende que mantiene relaciones sexuales con él, pero al final, parece que termina aceptando el matrimonio que sus padres le arreglaron.

Antes de pasar a las categorías teóricas, me gustaría iniciar con una breve descripción de los ideales del matrimonio y el amor romántico, presentes en la cultura bengalí desde el siglo XIX. De acuerdo con Murshid (2018), los factores de selección para el matrimonio tenían que ver con la edad, la educación, las

costumbres, el estatus social y las condiciones económicas, dejando en la banca al amor romántico. Como vimos en páginas anteriores, hay un cambio importante en la concepción del matrimonio y del amor romántico en el siglo XIX:

Lo que se llama amor romántico se inició por primera vez en la sociedad bengalí en el siglo XIX. Apareció en la literatura antes de aparecer en la sociedad. Y lo que más contribuyó a que esto sucediera fue la educación occidental (Murshid, 2018, p. 288).

En la década de 1850, el teatro se encargó de presentar las ideas de amor y la elección del cónyuge para el matrimonio, a partir de esto, las personas educadas cambiaron su percepción, pero si son una especie de libertades presentes en la literatura y el teatro, ¿por qué la idea del matrimonio arreglado sigue presente en la cultura bengalí? En realidad, resulta complicado contestar la pregunta, pues en la actualidad el arreglo de los matrimonios aún persiste.

En cuanto a la representación, observé una serie de interconexiones culturales que provienen de las antiguas tradiciones bengalíes, debido a que ambas protagonistas son señaladas por miembros de su propia familia a lo largo de sus historias. Esto se advierte en Sarbari, quien logra representar el ideal de la mujer profesionalista que trabaja y provee económicamente a su familia, gracias a que logró completar su formación universitaria, por lo mismo, no encuentra necesario pedir ayuda o depender del padre de su hijo para darle las comodidades que necesita. El caso de Tuku es distinto porque ella representa a la mujer subyugada a las reglas del hogar. De hecho, en la película no se expresa su nivel educativo y

tampoco sabemos si trabaja. Aun así, logramos entender que su familia no ha invertido dinero en ella por considerar que no tiene ningún talento.

A pesar del lugar que cada una ocupa en el hogar y la sociedad, considero que ambas protagonistas logran expresar un sentido de pertenencia que no solo está presente en los diálogos, sino en imágenes con vínculos musicales, así como en el vestuario que, en conjunto, denotan tensiones y soluciones a lo largo de las historias. Esto permite ver de forma distinta el papel de las madres solteras y las mujeres que son capaces de elegir el rumbo de sus vidas.

Asimismo es importante profundizar en dos temas. Uno de ellos tiene que ver con la inserción de las mujeres en el campo de la medicina, mientras el otro está vinculado a las actividades económicas que, de acuerdo con la cultura bengalí, tradicionalmente le corresponde a las mujeres, lo que nos permitirá entender el lugar que ocupan Sarbari y Tuku en la sociedad. Ya habíamos leído en páginas anteriores que la educación de las mujeres tenía como objetivo convertirlas en un excelente prospecto para el matrimonio, pero una vez que empezaron a estudiar se dieron cuenta de que esto no era lo que ellas buscaban, pues no estaban contentas con la idea de recibir educación para dedicarse a las tareas del hogar que consistían en leer novelas y tejer, como vimos previamente en el caso de Charulata.

Algunos reformadores sociales de la época presionaron al gobierno para que se construyeran escuelas normales, pues se requería que las mujeres participaran en la difusión de la educación y un camino viable era la formación de maestras

para que las familias conservadoras se interesaran en la educación femenina. Recordemos que la Universidad de Calcuta fue la primera en reconocer el derecho a la educación, lo que dio pauta a que las mujeres pudieran estudiar y conseguir empleos seguros, así fue como en 1884 Chandramuki Basu se convirtió en la primera mujer bengalí que obtuvo un trabajo. En cuanto a las profesiones deseables, Murshid escribe que: “la profesión más respetable para las mujeres fuera de la enseñanza era la medicina. Pero, aunque las doctoras eran muy necesarias, la sociedad no aceptaba fácilmente a las mujeres como doctoras” (2018, p. 345). Algunas llegaron a ser discriminadas, como fue el caso de Kadambini Basu, quien estudió medicina en Inglaterra y, a su regreso, fue ridiculizada en los medios de comunicación de la época.

La Partición fue un momento clave para que las mujeres se convirtieran en proveedoras de su hogar, así fue que lograron trabajar sin importar el salario, incrementando el número de trabajadoras, no solo en el campo de la medicina, sino que también ya había juezas, abogadas, secretarias y pilotos:

Tales ejemplos, por un lado, aumentaron la confianza de las mujeres en sí mismas y elevaron sus aspiraciones, y por otro lado, hicieron que las mujeres fueran aceptables para los hombres en estos puestos. Las mujeres bengalíes de finales del siglo XX ya no se ajustan a la imagen de la feminidad bengalí que había prevalecido a principios de siglo (Murshid, 2018, p. 347).

Claramente, la cinta *Hospital* es un reflejo de la profesionalización de las mujeres en el campo de la medicina. Ahora sabemos que Sarbari forma parte del gremio

de doctoras que se enfrentaban al empleo mal pagado, consecuencia de los movimientos políticos de 1947. Asimismo, se puede argumentar, que los doctores hombres tienen un mejor salario, esto se observa cuando la protagonista expresa su preocupación de no poder aportar una mayor cantidad de dinero para el cuidado de su hogar y su familia. Sin embargo, parece que su situación cambia cuando le corresponde cuidar a Gautam, pues gracias a las imágenes que vemos entendemos que al niño no le falta nada.

Por parte de Tuku, podemos observar una fuerte subordinación de la protagonista hacia sus padres, quienes la minimizan desde el inicio de la cinta, pues los primeros diálogos contienen frases como: “mi hermana es un precioso regalo que dios le dio a mis padres”, “de todas las habilidades que mi hermana tiene, yo no tengo ninguna, por eso mis padres tienen la tarea más difícil conmigo”. Sin embargo, la estancia que realiza en casa de su tía Gouri abre su panorama, pues gracias a las lecciones que, en realidad no tienen un vínculo con el tejido, Tuku logra darse cuenta de que lo que necesita es romper con el estereotipo de la “chica sin habilidades” que sus propios padres le crearon.

También es importante mencionar que cuando Tuku regresa de su viaje está tan cambiada que su hermana no puede reconocerla. Considero que esto refuerza la idea de que aunque las mujeres sean cuestionadas ridiculizadas o difamadas las mujeres no son sujetos que deban ocupar un solo lugar dentro de la jerarquía familiar y social, sino que pueden vivir experiencias que les permitan cambiar su visión del mundo y posicionarse en un mejor lugar.

Un aspecto importante que me gustaría apuntar desde la Tecnología del género, es la importancia que tienen los discursos sobre las mujeres que se expresan en el cine desde el punto de vista de los hombres. Primero, tenemos dos personajes femeninos que, en su contexto, se convierten en agentes de cambio. Definitivamente Sarbari sobrepasa a Tuku, pues era poco probable pensar que una mujer de la década de 1960 rebasaría los límites tradicionales de la cultura bengalí, esto es, Sarbari pudo abortar a petición de Saibal o casarse a petición de su padre, sin embargo, decidió enfrentar la situación sola.

En cambio, Tuku, un personaje de la época contemporánea, continúa reproduciendo la tradición de obediencia que ha caracterizado a la cultura bengalí desde sus inicios. Tuku se encuentra en un contexto social en el que puede estudiar, trabajar o elegir a su cónyuge, sin embargo, obedece las indicaciones que sus padres le imponen, no tiene voz ni voto y tampoco toma decisiones sobre su matrimonio. Quizá la finalidad de Tuku es representar a aquellas mujeres que hoy en día no siguen viéndose obligadas a construir sus vidas de acuerdo a las reglas del patriarcado.

Para abordar a las actrices como estrellas de cine es importante recordar que el *star system* construye estrellas para proyectar significados ideológicos, pero es el público quien las convierte en héroes y heroínas. Para que una actriz o actor pueda consagrarse, requiere de una máxima publicidad y, en este sentido, los medios de comunicación desempeñan un papel importante que contribuye a la fabricación de estrellatos y al establecimiento de los estándares que los fans deben seguir para imitar a su estrella favorita.

Suchitra Sen es la estrella femenina más importante del cine bengalí, el público la nombró *Mahanayika*, durante su carrera participó en más de 60 películas y se distingue por protagonizar melodramas donde sus personajes han sido totalmente capaces de romper reglas patriarcales, claro ejemplo *Hospital*. De acuerdo con las categorías de “fenómeno de consumo” y “objeto de consumo”, puedo argumentar que Suchitra pertenece a las dos, pues no solo fue una estrella de cine, sino un ícono de la cultura popular que estableció el ideal de la heroína que, además de ser hermosa, tenía un estilo propio de hablar y vestía ropa que la distinguía de otras actrices. Incluso, las mujeres de la época se maquillaban y vestían como ella, además se ataban el cabello de la misma forma, simbolizando un ideal de la moda.

Sharmistha Goptu describe la vida de Suchitra como un paralelismo entre las vidas de sus personajes y su vida real:

Suchitra Sen encarnaba el ideal de clase media bengalí de una vida ética. En sus representaciones en la pantalla, Sen parecía reflejar el equilibrio de sus personajes en la vida real, como actriz y madre soltera, abarcando el hogar como espacios más allá de lo familiar, y alimentando con éxito una moral de clase media a través del subtexto ético asociado con la maternidad y el sacrificio femenino (Goptu, 2011, p. 122).

Aunque la carrera de Isha Saha aún es corta, su trabajo ha sido reconocido dentro de la industria bengalí. Esta actriz saltó a la fama desde la televisión, cuando protagonizó la novela *Jhanj Lobongo Phool* (2016) y hasta el momento ha participado en más de 20 películas y series web, convirtiéndose en una de las

estrellas más importantes del cine contemporáneo. Cabe mencionar que también se ha atrevido a romper reglas impuestas por la sociedad a través de sus personajes, como en la cinta *Projapoti Biskut* (2017) en donde constantemente es rechazada por la familia de su esposo y decide separarse, o en la serie web *Detective* (2020) en donde confiesa que nunca ha estado enamorada de su esposo, sino de un amor del pasado y ambos deciden que lo mejor es separarse. Sin embargo, creo que *Sweater* es uno de los filmes que más resaltan la transformación emocional de su personaje con el que ha logrado colocarse como una actriz con bastante futuro en la industria del cine.

Al igual que en el capítulo anterior, las películas analizadas en esta segunda fase de trabajo ponen más atención en el carisma de las actrices que en sus cuerpos, pues en ninguna se observan tomas que coloquen a las protagonistas como espectáculos sexuales dirigidos a la mirada masculina. Así que, en este apartado, me enfocaré en el contexto de las relaciones del noviazgo y la sexualidad.

En la cultura bengalí, las relaciones amorosas son secretas, las esposas y esposos bengalíes no demuestran su cariño en público para evitar que la gente cree rumores. Esto se expresa perfectamente en las cintas que comprenden este capítulo, por una parte, podemos ver a Tuku discutiendo el futuro de su relación en público, mientras en casa no saben que tiene un novio y, lo mismo se observa con Sarbari, quien fuera de casa pasa unos momentos junto a su novio, pero dentro no menciona ni una palabra.

También es importante mencionar que, aunque existe una ausencia de la sexualidad explícita, en ambas cintas se observa una fuerte posición masculina sobre temas como la maternidad y el matrimonio. Por parte de *Hospital*, podría decirse que, aunque la cinta tiene como finalidad dar a conocer la situación de una mujer que se convierte en madre soltera, es bastante notoria la cantidad de secuencias, escenas, tomas, planos y diálogos del reparto masculino, por ejemplo, es común que cuando Sarbari está platicando con Saibal la mayor parte de las tomas son de él, asimismo la mayoría de los diálogos que hablan de la maternidad priorizan el discurso masculino sobre el tema.

Lo mismo sucede en *Sweater* (2019), donde la presencia masculina es imponente y se observa desde distintos ángulos. Primero, el padre de Tuku es el que decide cómo se llevarán a cabo las propuestas de matrimonio, también es el que le pide a su hermana Gouri que deje de lado sus “discursos feministas” para que su sobrina siga la tradición y pueda casarse. Otro personaje con un peso discursivo sexual importante es Pablo, pues él se encarga de manipular, humillar, minimizar y violentar a Tuku, además de exigirle la devolución del dinero que ha “invertido”, pues no está dispuesto a seguir en una relación sin sexo.

Adicionalmente, esta película sí tiene presencias femeninas que, de cierta forma, solo realizan las actividades que por tradición les corresponde y no parece que puedan ir más allá. Por ejemplo, aunque la madre de Tuku opina respecto al matrimonio que están arreglando, su papel no discute ni cuestiona lo que está haciendo, sino que se mantiene subordinada a las decisiones que toma su esposo. En cambio, Sree, la hermana de Tuku, sí logra cuestionar todo lo que ve,

negándose a las peticiones de su padre y enfrentándolo para que acepte conocer al chico con el que está saliendo, además, es un personaje que denota tener relaciones antes del matrimonio.

Algo que llama mi atención en ambas películas es la forma en que la cámara se acerca constantemente al rostro de los personajes con la finalidad de transmitirle al espectador una gran variedad de significados que van desde la subyugación de la mujer hasta el empoderamiento femenino.

Finalmente, me gustaría recordar que en la época de oro del cine bengalí era común que a las actrices se les rediseñara el rostro con maquillaje y se utilizaran ciertas formas de iluminación para que estas se vieran más blancas. Este aspecto se observa con mayor facilidad en *Hospital*, pues Suchitra Sen tiene un rostro bastante iluminado que la distingue del resto de los personajes, además los múltiples *close-ups* que se le hacen denotan su belleza física y el estatus social que ocupa respecto a las enfermeras y colegas que llegan a verse en su trabajo. Asimismo, la iluminación en las escenografías es más fuerte para ella, pues aun estando en interiores el rostro es lo que se ve mejor iluminado.

Recordemos que las mujeres tienen más ventajas cuando cumplen el estándar de la belleza blanca “a menudo se consideran más atractivas, lo que puede conducir a una mayor confianza, mejores habilidades verbales, salarios más altos y mejores oportunidades de matrimonio” (Mady et al, 2022, p. 2). En este sentido, me gustaría comentar que *Sweater* nos muestra a una joven que no parece tener una piel hermosa, sino descuidada en todos sus aspectos y, justamente, esta

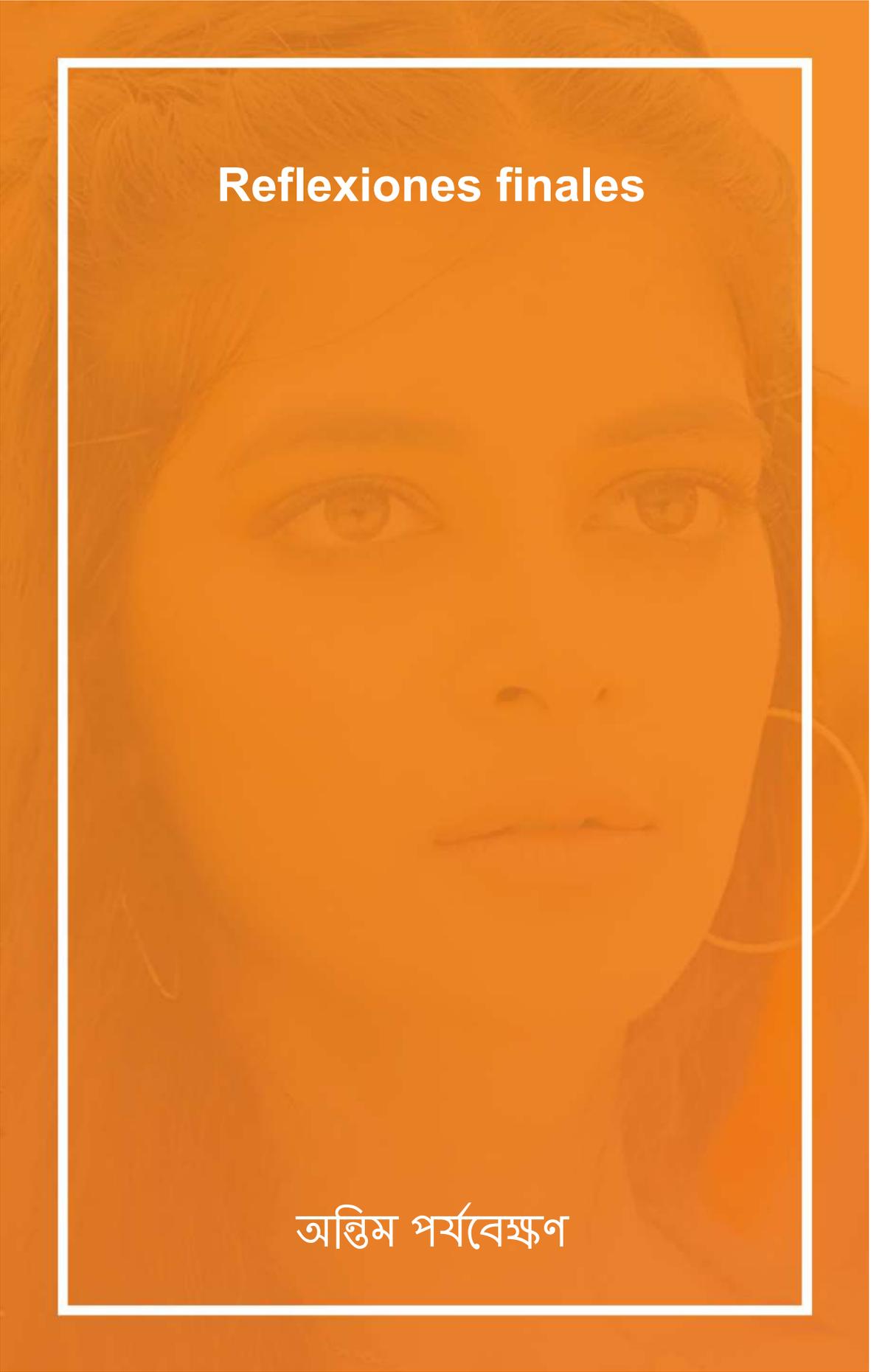
ausencia de belleza es equivalente a su falta de habilidades, de oportunidades para casarse y delega su estatus social. Aun así, la técnica cinematográfica, coloca una luz cenital que acompañará al personaje en todo momento, quizá con la finalidad de simbolizar la esperanza que tiene de salir adelante, aunque la mayor parte del tiempo la veamos con la cabeza agachada.

Considero importante agregar que la blanquitud también está presente en los diálogos. Recordemos que el padre de Tuku menciona: “ya sabes... en realidad ella no es muy blanca”. En este sentido me gustaría comentar que, aunque se intenta mostrar a un personaje que supera las exigencias sociales, conserva muchas actitudes tradicionales de lo que era la sociedad bengalí en los siglos XIX y XX. Gracias a la amplia variedad de *close-ups* de Tuku podemos observar que su rostro deja de ser amarillento y se convierte en un rostro blanco que denota una fuerte transformación del personaje y que, claramente, se refleja a través del maquillaje.

Me gustaría cerrar este capítulo comentando que en ambas películas se observa un fuerte empoderamiento femenino que invita a las protagonistas a salir adelante a pesar de las restricciones sociales que enfrentan a lo largo de sus historias. En general, considero que la representación que sobresale de ambas es la de aquellas mujeres que no tienen la mínima intención de continuar la reproducción de discursos tradicionales, aunque esto signifique complicar un poco sus vidas.

Por una parte, vemos a una madre con ideas adelantadas a la década de 1960, que decide romper con todas las reglas y luchar para que su hijo tenga una vida

digna, a pesar de todas las limitaciones que enfrenta. Por el otro lado, vemos a una joven sumisa que no tiene talentos y habilidades, pero que en el fondo es la voz de aquellas mujeres que todavía son obligadas a los matrimonios arreglados, que no son tomadas en cuenta para elegir a sus parejas y que ocultan la violencia que enfrentan por parte de los hombres.



Reflexiones finales

অন্তিম পর্যবেক্ষণ

Reflexiones Finales - অন্তিম পর্যবেক্ষণ

A lo largo de la ICR hemos visto cómo el cine bengalí ha construido estrellas que se han encargado de representar diversas identidades femeninas. Así, han existido Miss Savaria, la estrella más hermosa del momento; Uma Sashi, la mujer religiosa que dialogaba sobre el amor; y Kanan Devi, quien se convirtió en la primera heroína e ícono de la moda que idealizó la maternidad. Esta diversidad de personajes denota la importancia que han tenido las mujeres en esta industria. Otro rasgo interesante es que a diferencia de otras industrias que a cierta edad “desechan” estrellas, en esta región se observa una adaptación de la industria a la edad de las mujeres, otorgándoles roles apegados a la etapa de su vida.

Posteriormente, nos encontramos con la máxima heroína de Tollywood: Suchitra Sen. Esta actriz no solo se vendió como una estrella inalcanzable, no solo fue un ideal de la belleza, sino que fue capaz de encarnar las aspiraciones feministas de la década de 1960, permitiendo que el público reflexionara sobre la situación de las mujeres, pues a través de sus personajes dio a conocer la importancia de la educación universitaria y la profesionalización expresando que las mujeres podían estudiar y trabajar.

Más adelante, cuando el cine bengalí experimenta su declive, observamos que los personajes femeninos ya no expresan inquietudes ni cuestionan lo que sucede a su alrededor. Ahora veremos cómo las mujeres se adaptan a la tradición patriarcal y se restringen en diversos aspectos, entre ellos se encuentra la obediencia a los padres. Es decir, las protagonistas ya no se rebelan contra las reglas (como lo

hacia la *mahanayika*) sino que sus historias dependen de la aprobación de los padres.

Esta situación no solo se ve en *Bastu-Shaap* (2016) y *Sweater* (2019) que forman parte de la investigación, también se observa en otras películas como *Chirodini tumi je amar* (2008) o *Parbo na ami chartey toke* (2015), en donde los personajes no pueden consumir su amor debido a que sus padres no lo permiten. Asimismo se observa un fuerte arraigo a la práctica del casteísmo (que leíamos previamente en el artículo de Sriya Sanyal) que ha funcionado con éxito al complejizar las historias de los personajes que aparecen en pantalla.

Por otra parte, observé que el cine paralelo ha sabido seguir sus principios de representación realista, pues este no solo ha creado personajes que tienen como finalidad ser agentes de poder, también se ha encargado de representar mujeres y otro tipo de identidades sin caer en estereotipos inapropiados al colocarlos como sujetos de diversión, por ejemplo, *Chitrangada* (2012) presenta las complejidades de la transexualidad y el deseo de formar una familia, *Chotoder Chobi* (2015) retrata la vida de las personas con enanismo que trabajan en los circos, *Kia and Cosmos* (2019) nos presenta a una adolescente autista que resuelve un misterio y *Tasher Ghawr* (2020) retrata la violencia doméstica hacia la mujer.

Respecto a las películas analizadas, me gustaría comentar que observé que las historias de estas cuatro mujeres se desenvuelven en contextos masculinos y que

en ciertos aspectos ellos opinan y deciden por ellas. Además, me gustaría agregar las siguientes reflexiones.

Charulata (1964) representa a una mujer que tiene un gran interés por conocer lo que existe a su alrededor, pero no se atreve a salir de su burbuja de privilegios, por ello, utiliza los binoculares porque solo así logra formar parte de lo que parece ser ajeno a ella. Se observa que se enfatiza el bordado como una actividad femenina que llega a ocultar el talento artístico de la protagonista y que al ser descubierto se convierte en un medio de remuneración, pues Charu logra convertirse en editora del periódico de su esposo. Finalmente, destaca el discurso del matrimonio sin amor romántico. También noté la importancia que tienen las creaciones artísticas de Rabindranath Tagore para la sociedad, pues constantemente vuelven a ser leídas, reproducidas y representadas de otras maneras en el cine, las series web y la música, algunos ejemplos son: *Ghare Baire* (1984), *Chokher bali* (2003), *Baishe Srabon* (2011), *Manbhanjan* (2019) y *Detective* (2020), películas y series basadas en sus textos, mientras el soundtrack de *Robindronath ekhane kawkhono aashenni* (2021) se conforma de diversas canciones escritas por el mismo autor. Quizá lo que la industria del entretenimiento intenta, es revivir la bengalidad y aprovechar las nuevas tecnologías para dar a conocerla en otras partes del mundo y de paso, fidelizar el consumo de las diásporas indias que se encuentran en otros países y que consumen estos productos (cine, series web y música).

Por otra parte, en *Bastu-shaap* (2016) se presenta el sacrificio de una esposa infeliz, se expone la poca importancia que se le da a la salud mental de las

mujeres y los problemas psicológicos que provienen de la violencia doméstica ejercida por el esposo y la cuñada. También resalta los sacrificios que las esposas bengalíes hacen para mantener el orden en su hogar y destaca la importancia que tienen los pactos masculinos. Otros ejemplos que abordan una temática similar son: *Basihe Srabon* (2011), *Aborto* (2013), *Bishorjon* (2017), *Finally bhalobasaha* (2018), *Tasher Ghawr* (2020), *Uttoron* (2022) y *Sampurna* (2022).

Hospital (1960) resultó ser la película más disruptiva de todas. Antes de verla sólo sabía que contaba la historia de una médica, sin embargo, reconozco que es una de las mejores películas antiguas que he visto, pues fue completamente capaz de expresar discursos feministas bastante interesantes como la importancia que tiene la inclusión de las mujeres en el sector médico lo que a su vez da cuenta de la independencia económica a la que pueden aspirar. En general, la cinta presenta dos puntos de vista: el de las mujeres y el de los hombres que opinan sobre las mujeres, así que me encontré con discursos tradicionales y progresistas sobre el aborto, un interesante abordaje de las problemáticas que enfrentan las madres solteras y la influencia negativa de la sociedad en las decisiones que ellas toman. Asimismo, destaca la importancia legal de la paternidad, pues sin ella resulta complicado reconocer a un ciudadano. En este sentido me gustaría apuntar que en la actualidad los documentos indios deben tener el nombre del padre para acceder a un título profesional, pasaporte, visa o trabajo.

Otro aspecto importante que resalta en esta película son las infancias, la forma en que estas se representan y qué tipo de niños son los que aparecen en las agendas de los medios de comunicación. En este caso vemos a un niño al que

económicamente no le falta nada, pero tampoco puede acceder a la educación al no tener los apellidos de su padre. Asimismo, se llega a expresar la satisfacción de las madres con los logros de sus hijos y al mismo tiempo, la carga que conlleva la crianza de cuidar a un niño y la poca facilidad que existe al explicarle a los hijos por qué tienen que enfrentarse a situaciones como estas.

Finalmente, *Sweater* (2019) representa diversas temáticas que todavía viven algunas mujeres, como la sumisión ante las órdenes de los padres. También expone el discurso de la sexualidad fuera del matrimonio (tema que aún es escandaloso), la violencia en el noviazgo y sobre todo, destaca por dar a conocer que, aunque las mujeres son piezas fundamentales en los acuerdos matrimoniales, no tienen derecho a decidir sobre estos. En otro sentido, se observan dos puntos de vista importantes sobre las redes de apoyo que se crean entre las mujeres. Uno de ellos es el empoderamiento femenino y la sororidad, a través de los diálogos que mencionan la hermana y la tía de Tuku. El otro viene por parte de la mamá del pretendiente y está caracterizado por una fuerte indiferencia hacia la protagonista. Una reflexión más, tiene que ver con la importancia del trabajo remunerado, pues a través del tejido Tuku logra un empoderamiento económico que demuestra que las mujeres pueden salir adelante a pesar de las restricciones que la sociedad les impone.

De forma general considero que a pesar de las diferencias que caracterizan a cada película, todas intentan evitar la reproducción de discursos tradicionales sobre las mujeres. Con base en los hallazgos de mi investigación, puedo asegurar que las cintas de 1960 resultan más innovadoras en cuestión narrativa, pues

combinan el melodrama con elementos de crítica social como en *Hospital* (1960). En este sentido, reconozco el esfuerzo que hizo Sushil Majumdar al dirigir y presentar una historia tan importante como la de Sarbari rompiendo totalmente con el escándalo que provoca la maternidad fuera del matrimonio. No sin olvidar que los melodramas tenían como finalidad que los espectadores olvidaran la violencia entre comunidades religiosas que ocurrió antes, durante y después la Partición (1947) y los problemas de los primeros años de vida independiente.

Las películas de la década de 2010, podrían parecer un poco conservadoras, pues vemos a una esposa y a una joven que siguen al pie de la letra las reglas que se les imponen, que aunque llegan a cuestionar lo que sucede alrededor de ellas, se muestra cómo logran adaptarse a las problemáticas que están enfrentando. A pesar de esto, podría decir, mas no asegurar, que la intención tanto del director como de las actrices fue intentar darle voz a aquellas mujeres que, no solo en Bengala, sino en muchas partes de India aún se enfrentan a las tradiciones patriarcales del matrimonio arreglado sin vínculos románticos.

También es relevante discutir sobre los lugares y espacios que ocupan las mujeres en la actualidad. Como leímos anteriormente, desde el siglo XIX, las bengalíes han buscado participar en espacios que se consideraban exclusivos para los hombres y gracias a esas pioneras, hoy podemos encontrar un sinfín de representaciones, así como una amplia variedad de discursos en torno a la violencia, el matrimonio, la sexualidad, la política, la maternidad y la libertad femenina. En este sentido, pareciera que la industria cultural intenta crear nuevos discursos e identidades.

Finalmente, quiero resaltar que en México y otras partes del mundo, los estudios sobre cine indio y mujeres se han enfocado en Bollywood y aquellas sobre el cine bengalí se especializan en las obras de Satyajit Ray, lo que acorta el panorama de análisis textual fílmico de otros directores a lo largo y ancho de India. En este proyecto, decidí ampliar dicho panorama, a pesar de los desafíos tales como la pandemia, el nivel básico que tengo del idioma bengalí, el difícil acceso a ciertos datos y la intensa búsqueda de películas dobladas al inglés. Asimismo, el proceso de clasificar a las protagonistas no resultó una tarea sencilla, pues a lo largo de la búsqueda de filmes me encontré con personajes con diversos matices que difícilmente pueden clasificarse utilizando etiquetas rígidas. En este sentido, comparto un argumento de mis asesoras: las películas elegidas para esta ICR son ventanas a la representación de las mujeres en distintos momentos de la historia de Bengala.

Por lo mismo, es importante aclarar que esta investigación no tiene que tomarse como una generalización de todo lo que sucede en Tollywood, pues mientras escribo estas líneas, una buena cantidad de producciones protagonizadas por mujeres se están planeando, filmando o estrenando, lo cual demuestra el interés que tienen las y los directores sobre las mujeres al construir nuevos espacios que definitivamente, merecen formar parte de la academia para dar cuenta de las nuevas representaciones y temáticas que se están creando.

Bibliografía

ग्रन्थपञ्जी

Bibliografía - গ্রন্থপঞ্জী

- Ahmed, O. (2018). “Theorising rupture in the foundational years of Indian Parallel Cinema” en *South Asian History and Culture*, 2018, Vol. 16, núm. 1, pp. 1-19.
- Allemand, L. (2015). “India’s Parallel Cinema. How popular is the Indian alternative movement and how is urban poverty represented?” en *Part 4: Research project in area and cultural studies*, Minor in Area and Cultural Studies.
- Andrew, G. (2014). “Charulata: the pinnacle of Satyajit Ray’s art” en *British Film Institute*, 20 de agosto del 2014, disponible en: <https://www.bfi.org.uk/features/charulata-pinnacle-satyajit-ray-art>, consultado el 13 de septiembre del 2022.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del fim*, Editorial Paidós Comunicación.
- Baena Tedó, A. (2014). “Radiografía del cine indio I: desde su nacimiento hasta la llegada del sonido” en *Ecos de Asia*, Núm. 1, 2014, pp: 35-39, disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/radiografia-del-cine-indio-i-desde-su-nacimiento-hasta-la-llegada-del-sonido/>, consultado el 17 de agosto del 2021.
- Bakshi, K. y Dasgupta R. K. (2017). “From Teen Kanya to Arshinagar: feminist politics, Bengali high culture and the stardom of Aparna Sen” en *South Asian History and Culture*, Vol. 8, No. 2, (pp. 186-204).
- Bakshi, K., Dasgupta R. y Datta, S. (2015). “The world of Rituparno Ghosh. An Introduction” en *Rituparno Ghosh: Cinema, Gender and Art*. Routledge, India.
- Basu, A. (2018). “Filmfare and the question of Bengali cinema (1955–65)” en *South Asian Journal*, 2018. Vol. 9, Núm. 2, pp. 141–158.

- Bennet, P., Hickman, A., y Wall, P. (2006). "Stars" en Bennet, P., Hickman, A. y Wall, P. (Ed.) *Film Studies. The essential resource* (pp. 180-202), Routledge.
- Basu D, S. (2021). "Bending the Genders: Portrayal of the Third Gender in Popular Bengali Cinema" en *Review of International Geographical Education* (RIGEO). Vol. 11, Núm. 7, pp: 339-348.
- Bordwell, D. y Thompson, K., (1995). "El plano: puesta en escena" en *Arte cinematográfico*, Paidós Comunicación, Argentina.
- Bordwell, D. (1996). "Principios de la narración" en *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicación, España.
- CBFC (2017). *Annual Report from April 2016 to March 2017*, Central Board of Film Certification, disponible en: <https://www.cbfcindia.gov.in/main/>
- Chatterjee, S. (2010). "Bengali Popular Melodrama in the 50s" en *South Asian Journal*, Vol. 29, Julio-Septiembre 2010 (Lahore: Free Media Foundation), (pp. 12- 25).
- Chaudhary, M. (2022). "Raima Sen Birthday: शाही परिवार से ताल्लुक रखती हैं राइमा सेन, बॉलीवुड में अपनी धाक जमाने में रहीं नाकाम" en *Amar Ujala*, 7 de noviembre de 2022, disponible en: <https://www.amarujala.com/photo-gallery/entertainment/bollywood/raima-sen-birthday-interesting-facts-about-actress-who-belongs-to-royal-family-and-daughter-of-moon-moon-sen>
- Cooper, D. (1964). "The indian woman in the bengali/hindu Dollhouse: Satyajit Ray's Charulata" en *Women's studies*. Vol. 25, pp. 189-200.
- Dasgupta, C. (1996). "El cine indio (1945-1975)" en *Historia General del cine Volumen IX Europa y Asia*, (pp. 391-421). Editorial Cátedra, España.

- Deming, W. E. (1932). "Talking Pictures in India" en *The American Cinematographer*, Marzo de 1932, Vol. XII, Núm. 11, (pp: 10-12).
- De Lauretis, T. (1989). "La tecnología del género" en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan Press, Londres, (pp. 1-30).
- Dyer, R. (1998). *Stars*, British Film Institute Publishing, Gran Bretaña.
- Dyer, R. (2003). *Heavenly bodies*, Routledge, Nueva York.
- Dyer, R. (2017). *White*, Routledge, Nueva York.
- Fitzgerald, S. (2019). "Over-the-Top Video Services in India: Media Imperialism after Globalization" en *Media Industries*, Vol. 6, Núm. 2, 2019.
- Ganguly, K. (Director). (2016). *Bastu-Shaap* [Película]. GreenTouch Entertainment.
- Gelles R. (2011). "Fair and Lovely: Standards of beauty, globalization, and the modern Indian woman" en *Independent Study Project (ISP) Collection*. School for International Training India. disponible en: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1145, consultado el 30 de noviembre del 2022.
- Gooptu, S. (2013). "Revisiting Bengali films in the 100th year of Indian cinema" en *The Times of India*, India, 20 de mayo del 2013, disponible en: timesofindia.indiatimes.com/blogs/175-years/revisiting-bengali-films-in-the-100th-year-of-indian-cinema/, consultado el 25 de marzo del 2021.
- Gooptu, S. (2014). "Mapping Bengal's cinema history" en *The Pioneer*, 23 de febrero del 2014, disponible en: www.dailypioneer.com/2014/sunday-edition/mapping-bengals-cinema-history.html

- Gooptu, S. (2018). *Bengali cinema: An other nation*. Roli Books, Nueva Delhi.
- Guardiola, J. (2012). “La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural” en Miranda, L. (Ed), *Las edades de Apu: estudios sobre la trilogía de Satyajit Ray*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica.
- Guha, M. (2020). “World Cinema 3.0? The “world as backdrop” for a multimedial age” en *Canadian Journal of Film Studies*, Vo. 29 Núm. 2, Otoño 2020, (pp. 37–51).
- Hall, S. (2010). “El trabajo de la representación” en Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V. (Ed), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, (pp. 451-486), Envión Editores, Colombia.
- Hoichoi.tv (2022). Disponible en: <https://www.hoichoi.tv/>
- Hossain Raju, Z. (2015). *Bangladesh Cinema and National Identity, in search of the modern?* Routledge, Estados Unidos.
- Houston, P. (1999). “Charulata (The Lonely Wife)” disponible en: <https://satyajitray.org/charulata-the-lonely-wife/>, consultado el 26 de abril del 2021.
- Ibkar, A. (2015). “The Natyasastra and Indian Cinema: A study of the Rasa Theory as a Cornerstone for Indian Aesthetics” en *International Journal of English Language & Translation Studies*, Vol. 3 Núm. 1, pp: 80-87. Disponible en: <http://www.eltsjournal.org>
- Investment Promotion and Facilitation Agency. (2021). Sitio web, disponible en: <https://www.investindia.gov.in/es-es/sector/media>, consultado el 13 de agosto del 2021.
- Klikk.tv (2020). Disponible en: <https://www.klikk.tv/>

- Mady S., Biswas, D., Dadzie Ch., Hill. R., Paul, R. (2022). "A Whiter Shade of Pale: Whiteness, Female Beauty Standards, and Ethical Engagement Across Three Cultures" en *Journal of International Marketing*, 28 de agosto de 2022, pp. 1-21.
- Majumdar, S. (Director). (1961). *Hospital* [Película]. No se especifica la productora.
- Majumdar, R. (2012). "Debating Radical Cinema: A History of the Film Society Movement in India" en *Modern Asian Studies*, mayo 2012, Vol. 46, Núm. 3, pp. 731-767, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41478328>, consultado el 13 de febrero del 2021.
- Martin, M. (2002). "El montaje" en *El lenguaje del cine*. Gedisa, España.
- Mehta, M. (2011). *Censorship and sexuality in Bombay Cinema*, Prensa de la Universidad de Texas, Estados Unidos.
- Morin, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Editorial Eudeba.
- Moulik, S. (Director). (2019). *Sweater* [Película]. PSS Entertainments, Pramod Films, P&P Entertainment.
- Mufakharul, M. (2007). "The great bengal famine and the Question of FAD yet again" en *Modern Asian Studies*, Marzo 2007, Vol. 4, Núm. 2, pp. 421-440.
- Mukherjee, M. y Bakshi, K. (2017). "A brief introduction to popular cinema in Bengal: genre, stardom, public cultures" en *South Asian History and Culture*, 23 de marzo del 2017, Vol. 8, Núm. 2, pp. 113-121.
- Mukherjee, S. (2016). *Women and Resistance in Contemporary Bengali Cinema*. Routledge.

- Murshid, G. (2018). "Bioscope in Bengal" en Murshid, G. (Ed.), *Bengali culture over thousand years*, (pp. 539-553), Niyogi books, India.
- Nag, A. (2019). *Satyajit Ray's. Heroes & heroines*, Rupa Publications, Nueva Delhi.
- Nigam, R. (2021). "Revisiting the parallel Indian cinema. OTT brings back the cinematic gems" en *Media India Group*, 27 de mayo 2021, disponible en: <https://mediaindia.eu/cinema/parallel-indian-cinema/>
- Ray, S. (Director). (1964). *Charulata* [Película]. R.D.Banshal & Co.
- Ray, S. (2011). *Satyajit Ray on Cinema*, Columbia University Press, Nueva York.
- Redacción (2016). "কৌশিকের বাস্তু-শাস্ত্র মুগ্ধ করল" en *Ananda ABP*, 20 de enero de 2016, disponible en: <https://www.anandabazar.com/entertainment/film-review-bastu-shaap-1.289052>, consultado el 13 de septiembre del 2021.
- Redacción (2021). "Uttam Kumar: সুচিত্রা না থাকলে উত্তম হতো না, বলেছিলেন স্বয়ং মহানায়ক" en *Zee News Bangla*, 24 de julio de 2021, disponible en: <https://zeenews.india.com/bengali/photos/uttam-kumar-could-have-never-been-made-if-there-was-no-sucitra-sen-said-the-hero-himself-394728>
- Redacción (2017). "Why Suchitra Sen was a legend" en *Cinestaan*, 17 de enero del 2017, disponible en: <https://www.cinestaan.com/articles/2017/jan/17/3851/why-suchitra-sen-was-a-legend>
- Redacción (2019). "Sweater song 'Preme Pora Baron': Isha Saha exposes Tuku's sensitive world in pleasant number" en *Cinestaan*, 7 de marzo de 2019, disponible en: <https://www.cinestaan.com/articles/2019/mar/7/19265/sweater-song-preme-por-a-baron-ishaa-saha-exposes-tuku-s-sensitive-world-in-pleasant-number>

- Redacción (2019). “Sweater trailer: Isha Saha takes up a challenge for a prospective marriage” en *Cinestaan*, 28 de febrero del 2019, disponible en: <https://www.cinestaan.com/articles/2019/feb/28/19125/sweater-trailer-isha-saha-takes-up-a-challenge-for-a-prospective-marriage>
- Redacción (2014). “New York Indian Film Festival (NYIFF) 2014 To Showcase Mrs. Scooter: Watch Trailer!” en *india.com*, 2 de mayo de 2021, disponible en: <https://www.india.com/viral/new-york-indian-film-festival-nyiff-2014-to-showcase-mrs-scooter-watch-trailer-49637/>
- Redacción (2022). “La Filmoteca de Andalucía dedica su programación de noviembre a los principales autores de la historia del séptimo arte” en *Ondacero*, 2 de noviembre de 2022, disponible en: https://www.ondacero.es/emisoras/andalucia/cordoba/noticias/filmoteca-andalucia-dedica-programacion-noviembre-principales-autores-historia-septimo-arte_202211026362255147a3840001ee7b10.html
- Redacción (2022). “14th Indian Film Festival of Houston: A Rousing Success” en *Indo american news*, 21 de octubre de 2022, disponible en: <https://www.indoamerican-news.com/14th-indian-film-festival-of-houston-a-rousing-success/>
- Rózalska, Aleksandra (2009). “Intersectionality and Visual Culture: Approaches, Complexities and Teaching Implications” en H. Olensky, E. y Golanska, D. (Ed). *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom. Feminist (Re)Interpretations of the Field*, (pp. 56-75), ATHENA 3 Stockholm University, Suecia.
- Sadoul, G. (2015). *Historia del cine mundial desde los orígenes*, Siglo XXI editores, México.
- Sankar Chattopadhyay, S. (2022). “Sushil Majumdar: Forgotten legend” en *The hindu*, 30 de septiembre del 2022, disponible en:

<https://frontline.thehindu.com/arts-and-culture/cinema/sushil-majumdar-forgotten-legend-of-bengali-cinema/article65885855.ece>

- Sanyal, S. (2010). “Is the Subaltern Speaking? A Study of Selected Bangla TV Serials and Films” en *The Criterion: An International Journal in English*, Junio 2020, Vol. 11, Núm. III, ISSN: 0976-8165.
- Sarkar, B. (2008). “The Melodramas of Globalization” en *Cultural Dynamics*, 1 de marzo de 2008, Vol. 20, Núm. 1, pp: 31-51, University of California, Santa Barbara, Estados Unidos.
- Sen, S. [Suchitra Sen]. (1 de julio de 2022). “#doctorsday2022 আজ চিকিৎসক দিবসে 'হসপিটাল' ছবিতে ডাঃ শর্বরীর চরিত্রে মহানায়িকা সুচিত্রা সেন। অনেক অভিনেত্রীই ডাক্তারের ভূমিকায় অভিনয় করেছেন কিন্তু সুচিত্রা সেনের” [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=606019610882332&set=a.386136636203965>
- Singh, D., Sharma Bhandari, D., Kaur, G. y Sharma, D. (2017). “Anthropological and ethnographic elements in indian parallel films: a study of homophobia in indian society” en *Trames*, 2017, núm. 3, pp. 285-295.
- Stam, R. (2001). “La intervección feminista” en *Teorías del cine*, (pp. 201-210), Paidós Comunicación, España.
- Symington, A. (2004). “Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica” en *Derechos de las mujeres y cambio económico*, núm. 9, pp. 1-8.
- Yadav, D. (2021). *The Digital Popular in Indian context (2010-2019)*. Volumen editado por Certified Financial Planner. Publicación inédita, Banaras Hindu University, 2021.

- Zavala, L. (2012). “Las tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico” en *La Colmena* 74. Abril-junio 2012. pp. 9-16
- Zee5 (2021). Disponible en: <https://www.zee5.com/>