

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair

Francisco Javier Millán

Lic. Juan Manuel Oliva Ramírez
Gobernador del Estado de Guanajuato

Dr. Juan Alcocer Flores
Director del Instituto Estatal de la Cultura

Ing. Sergio Rodríguez Herrera
Secretaría de Desarrollo Turístico

Sarah Hoch DeLong
Fundadora y Directora General
Festival Internacional de Cine Expresión en Corto

Ernesto Herrera
Fundación Expresión en Corto A.C.

Diseño gráfico y maquetación
ZONAGRÁFICA
Jesús Herrera

Fotografías
Las imágenes que acompañan el texto son fotogramas
y afiches que pertenecen y distribuyen las casas productoras
para su difusión en medios y publicaciones especializadas.

Impreso por Coloristas y Asociados
León, Gto. México. Julio, 2008.

Tiraje 1000 ejemplares

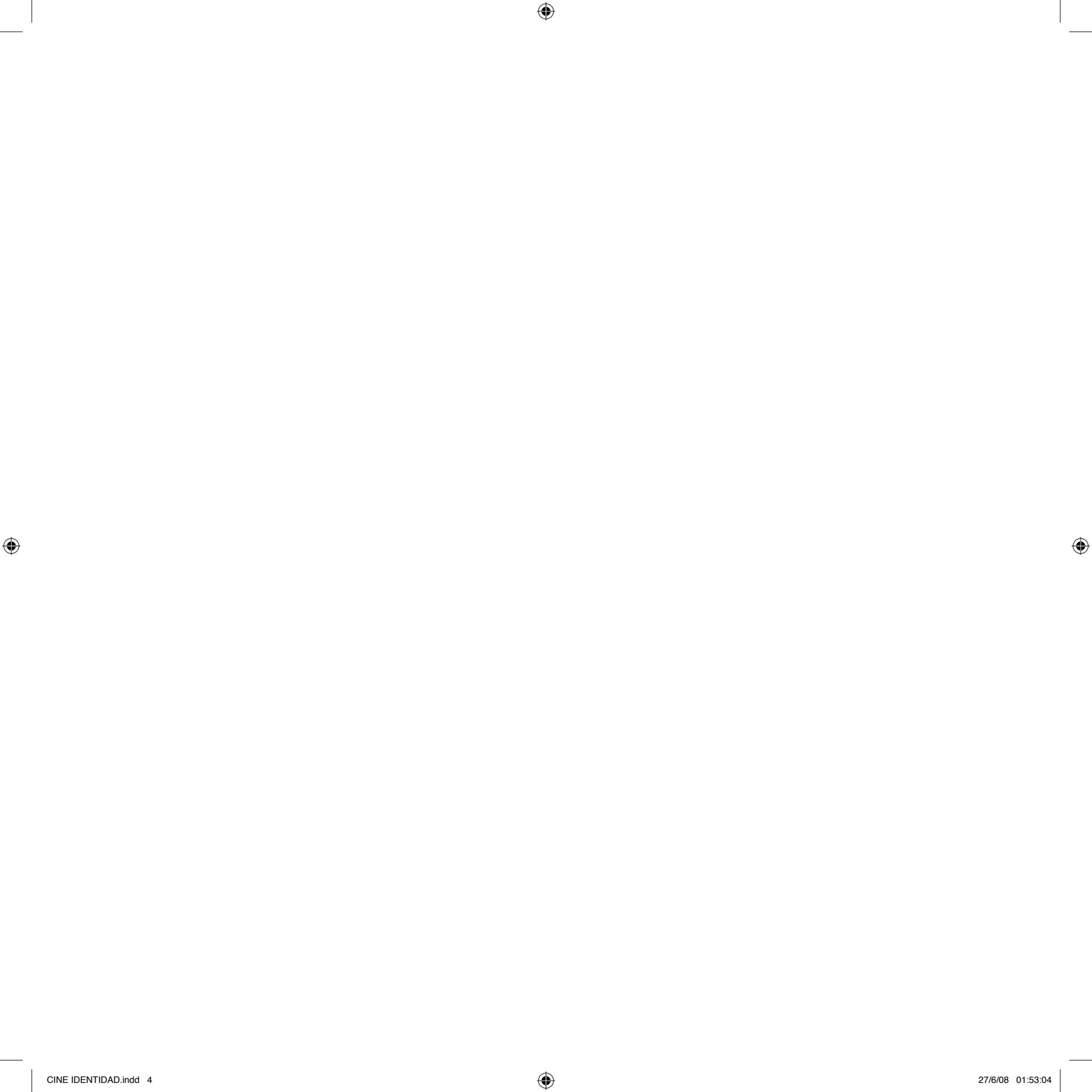


Agradecemos el apoyo de la embajada de España en México.



FUNDACIÓN
EXPRESIÓN
EN CORTO AC





Cine con identidad.

María Novaro frente a Mira Nair.

Cine con identidad. María Novaro frente a Mira Nair. Un ensayo que ofrece una mirada sobre la obra de María Novaro (México) y Mira Nair (India) enmarcando sus trayectorias en las cinematografías de las que proceden, así como en el punto de vista que proponen tanto en la búsqueda de la identidad femenina como de la identidad nacional de sus respectivos países de origen. Su autor, Francisco Javier Millán, explora las cinematografías mexicana e india a lo largo de su historia y ofrece un recorrido biográfico y filmográfico por las trayectorias de Novaro y Nair, poniendo acento en los paralelismos que tienen las vidas de ambas, desde su formación y sus inicios en el cortometraje hasta los puntos temáticos en común que abordan en sus películas. Dos constantes: la búsqueda de identidad y los conflictos entre tradición y modernidad. Dos mujeres: las que desde sus respectivos países han alcanzado mayor proyección a nivel mundial con su obra. *Cine con identidad. María Novaro frente a Mira Nair*; un trabajo excepcional que traza lazos de unión entre la India y México gracias a la visión de Millán, quien utiliza diestramente el celuloide como pigmento indeleble a la distancia y el tiempo.

Fundación Expresión en Corto A.C.
San Miguel de Allende, Julio 2008

México y la India: dos continentes, dos países que conocer y que mostrar en las pantallas; dos cinematografías en defensa de unas culturas forjadas en la diversidad y el mestizaje a través de los tiempos; dos sociedades en constante cambio en un mundo globalizado. María Novaro frente a Mira Nair, dos realizadoras, dos identidades con mucho en común: la mirada femenina sobre el ser y existir de la mujer, su papel en el mundo, en el séptimo arte, en la cultura de sus respectivos países, en su historia y en sus tradiciones. Dos cineastas y una forma de ver unas sociedades –a través del objetivo de una cámara– en las que la tradición colisiona con la modernidad, las identidades se ven amenazadas por la globalización, la emigración redefine el concepto de identidad y la mujer asume un protagonismo que le había sido negado desde el an-



El jardín del Edén



Agua, página siguiente: Agua

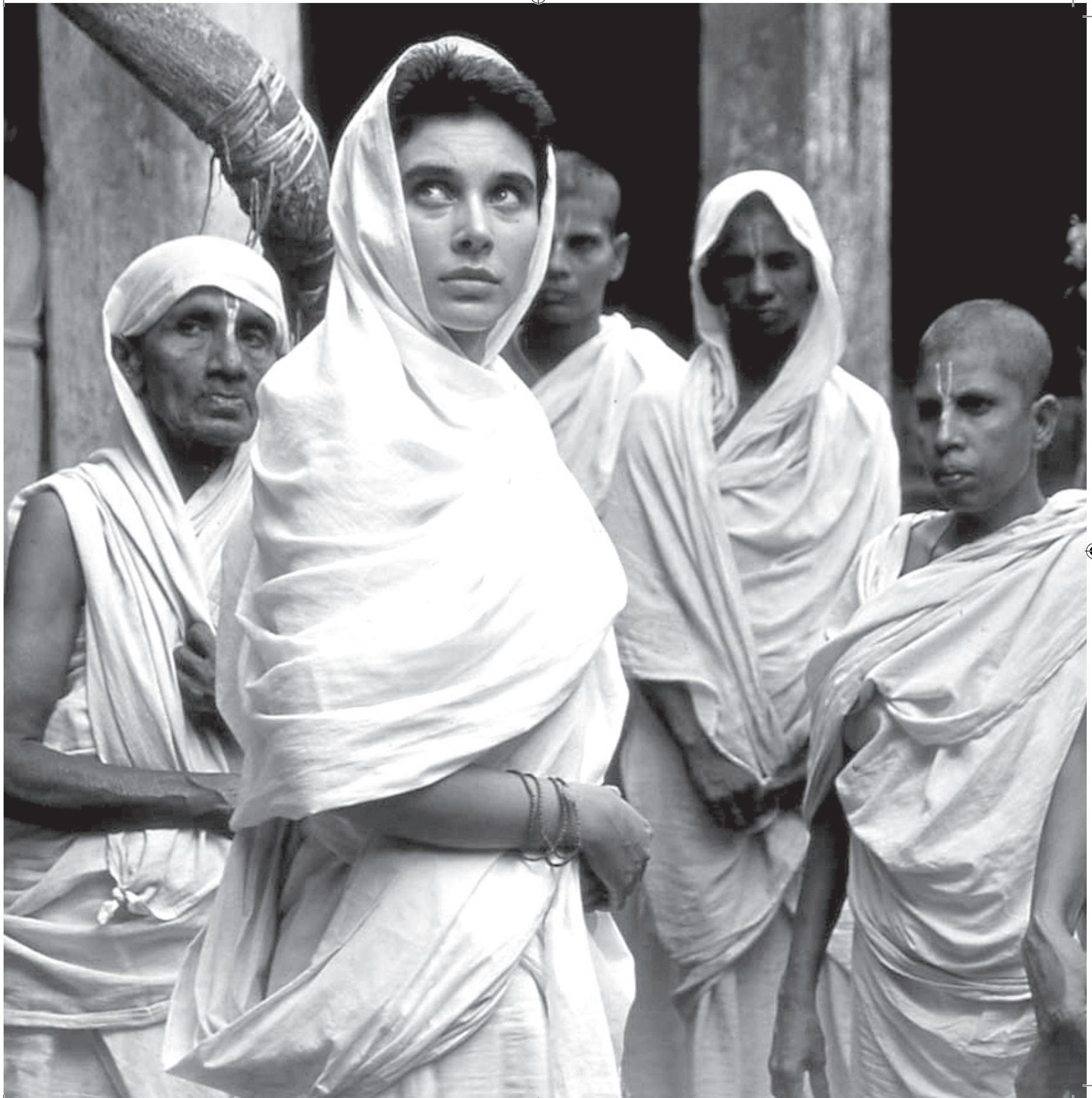


Trayectorias en paralelo

drocentrismo del pensamiento único masculino. Novaro y Nair, dos mujeres, dos directoras y una manera de hacer cine desde la periferia que forja la identidad de dos pueblos: México y la India.

Nadie duda de que en México y la India hay muchas más cineastas que María Novaro y Mira Nair, pero si hiciésemos una encuesta internacional y pidiéramos que se asignara el nombre de una realizadora a cada país, sin duda serían ellas las elegidas porque sus películas han sido las que más proyección han alcanzado en las dos últimas décadas, desde que ambas iniciaran una trayectoria que prácticamente va paralela al desarrollo que han tenido la sociedad y el séptimo arte de finales de siglo y principios de milenio. Una profesión, la de cineastas, que las dos comenzaron haciendo cortometrajes después de haber estudiado Sociología. Una carrera en la que también dieron el salto al largometraje prácticamente a la vez, a finales de los años 80, y en ambos casos utilizando la misma plataforma para dar a conocer internacionalmente sus trabajos: el Festival de Cannes. Por similitudes, hasta las temáticas que subyacen en sus películas discurren por planteamientos paralelos: la identidad, el compromiso social, la familia y la maternidad, el papel de la mujer en el mundo, la convivencia, el machismo, los conflictos entre tradición y modernidad, la soledad, la búsqueda de la felicidad, etc.

Al estudiar en profundidad la obra de María Novaro y Mira Nair se descubre cómo estas dos mujeres, desde México y



Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Sin dejar huella

la India, han colocado el cine de sus respectivos países en las carteleras de todo el mundo, y han suscitado un gran interés por conocer la mirada femenina de sus trabajos en una industria como la cinematográfica dominada durante décadas por la hegemonía masculina. El resultado de su labor han sido películas diferentes, cuestionadas a veces desde la miopía de la crítica androcéntrica que no ve más allá de sus prejuicios machistas, pero con títulos como *Danzón*, *El jardín del Edén*, *Salaam Bombay!* o *Monsoon Wedding* que, pese a tener la más antigua de ellas sólo dos décadas de vida, se han convertido ya en clásicos del cine hecho en sus países, un honor que pocos cineastas tienen el privilegio de conseguir. Cualquiera que estudie el cine mexicano y el cine hindú de finales del siglo pasado y principios del XXI está obligado a referirse a los films de estas dos mujeres que han indagado en la identidad femenina, pero también en las señas de identidad de México y la India en un momento en el que la globalización se empeña en avasallar las identidades nacionales desde un mercado global que, en lo audiovisual, se traduce en un modelo de representación institucional que emana del Norte y de Occidente hacia el Sur y la periferia con una vocación inequívoca de colonialismo cultural. Frente a la homogeneización, el cine hecho por estas dos realizadoras aboga por una forma de narrar autóctona que se nutre de sus respectivas culturas, sin negar por ello el mundo en el que vivimos donde las fronteras, excepto las físicas, han desaparecido con el espectacular desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, favoreciendo así el mestizaje y el hibridismo en los discursos audiovisuales. La propia diversidad cultural de sus países y la herencia

colonial europea en ambos casos, con lo que aporta de positivo a través del mestizaje –de España en México y del Reino Unido en la India–, han contribuido igualmente a la riqueza de los puntos de vista que ofrecen en sus películas.

Este ensayo aspira a ofrecer una mirada genérica sobre la obra de María Novaro y Mira Nair enmarcando su trayectoria en las cinematografías de las que proceden, así como en el punto de vista que proponen tanto en la búsqueda de la identidad femenina como de la identidad nacional de sus respectivos países de origen. El primer capítulo está dedicado por ello a explorar las cinematografías mexicana e india a lo largo de su historia, y cómo a través del cine se ha forjado buena parte del imaginario colectivo del espectador durante todo el siglo XX. En el segundo capítulo ofrecemos un recorrido biográfico y filmográfico por las trayectorias de Novaro y Nair, en el que observamos cómo ambas son fruto de su tiempo y de la época que les ha tocado vivir. Hemos querido destacar, además, los paralelismos que tienen sus vidas, desde su formación y sus inicios en el cortometraje, hasta los puntos temáticos en común que abordan en sus películas. A eso hemos dedicado los tres últimos apartados, en los que analizamos cuestiones como la búsqueda de la identidad, la identidad femenina, y los conflictos entre tradición y modernidad a través de su filmografía.

Para reconstruir la historia personal y profesional de las dos cineastas han sido valiosísimas algunas entrevistas en profundidad que sobre ellas han publicado investigadores como Isabel Arredondo y Stephen Lowenstein, además de los propios artículos que han firmado en distintas revistas las realizadoras con las opiniones personales sobre su cine o los temas que tratan. Cuando hemos hecho uso de ellas reproduciendo testimonios de Novaro y Nair, al final de la cita aparece el nombre del autor de la entrevista y el año en que se realizó, con excepción de aquellas que corresponden



Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair

a testimonios de las cineastas recogidos en los *press books* de las películas con motivo de su estreno. Las referencias completas de los textos de los que han sido extraídas pueden consultarse en la bibliografía que hay al final del libro. De esta manera hemos querido facilitar la lectura del texto evitando desviar continuamente la atención del lector hacia las citas a pie de página. El volumen se cierra con una filmografía completa de las dos cineastas, sólo como directoras, en la que se han incluido también los trabajos que están en postproducción o incluso en proyecto. A través de las siguientes páginas, el lector podrá descubrir cómo las películas de María Novaro y Mira Nair se convierten en una constante búsqueda que revelan un cine con identidad.

Francisco Javier Millán Agudo

f.javiermillan@terra.es



Monsoon wedding



“Mi madre me decía que uno no puede vivir sin saber de dónde es uno, y saber de dónde es uno es saber dónde están enterrados los abuelos. Y yo estoy aquí ahora”, afirma ante la tumba de su abuela, a la que no conoció, Damián Ojeda, el artista plástico que realiza un viaje a la tierra de sus ancestros, entre místico y liberador, en *Bajo California: el límite del tiempo* (1998), de Carlos Bolado. El protagonista de esta película, una de las mejores que dio la cinematografía mexicana en la segunda mitad de los años noventa, es un mexicano-americano nacido en Los Ángeles. Nunca había sentido la necesidad de mirar hacia atrás y hurgar en sus orígenes hasta que tiene su primer hijo y ocurre un suceso trágico en su vida, el atropello de una mujer embarazada, una emigrante ilegal que se le cruza en el *freeway* y que no sabe si



María Candelaria

“Ojalá que México siga como participante del cine en el mundo pues hay países que han destruido su propio cine, y con él, su voz y su identidad reflejadas en una pantalla”

María Novaro

“El imperialismo cultural de Hollywood se extiende por todo el planeta y es hora de dejar nuestra marca en el mapa. Si no contamos nuestras propias historias, nadie lo hará por nosotros”

Mira Nair



Trilogía de Apu, *El mundo de Apu*

México y la India: dos cinematografías, dos identidades

murió o salvó la vida. La madre de Damián nació en San Francisco de la Sierra, un lugar olvidado por el tiempo en Baja California, en el límite de todo, donde se conservan unas magníficas pinturas rupestres. Quiere conocerlas y en el camino dejará la impronta de su paso mediante instalaciones artísticas que crea en medio del desierto, en la playa o pintadas con tintes naturales sobre las rocas. El viaje supone el retorno a sus orígenes y a su identidad mexicana para descubrir lo que hay al otro lado de la frontera y averiguar que su pasado existe y que está escrito en el territorio.

La tierra, el sitio de donde procedemos nosotros y nuestros antepasados, es nuestro principal rasgo de identidad, lo que nos hace diferentes de quienes han nacido en otros lugares; lo que nos hace pertenecer a un lugar en el mundo para sentirnos que somos alguien distinto de los demás, y que nos recuerda que estamos vinculados a una comunidad, a un territorio, a unos olores, a unos sonidos, a unas sensaciones, a unas tradiciones, a unas costumbres y a una familia y nuestros antepasados. Tacho Arce, el lugareño de San Francisco de la Sierra en *Bajo California: el límite del tiempo*, argumenta cuando Damián le pregunta por qué no se ha ido a otro lugar para vivir mejor, que “la tierra es la tierra y no se puede dejar tan fácilmente, aquí están nuestros muertos”. Es la misma reflexión que hace Aurelio Rodríguez, el humilde campesino de *Pueblerina* (1948), de Emilio Fernández, cuando regresa a su pueblo tras haber estado en la cárcel por defender el honor de la mujer a la que ama después de haber sido violada por

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



El compadre Mendoza

el hijo de un hacendado local. De la nada y con un gran sacrificio pondrá de nuevo en pie la casa de su madre, fallecida durante su ausencia, y se casará con Paloma trabajando juntos la tierra para salir adelante pese a la oposición de Julio y Ramiro, los ricos del pueblo que les hacen la vida imposible y al final les obligan a marcharse, aunque Aurelio no se irá con las manos vacías, sino que se llevará por delante el alma de los miserables que lo echaron de su tierra.

La pertenencia a un territorio y el dolor y la nostalgia de la diáspora cuando se tiene que partir del lugar que nos vio nacer es un tema que encontramos con frecuencia en el cine mexicano clásico. La época de oro arroja títulos en los que la tierra y la figura de la madre configuran la identidad de unos personajes sacudidos por la zozobra del destino y las injusticias. En *María Candelaria* (1943), de Emilio Fernández, la joven pareja de indígenas protagonistas aguanta en Xochimilco los desprecios e injurias del resto de los lugareños que acusan a María Candelaria de ser lo mismo que su madre, una prostituta, pero ellos se niegan a marcharse porque ese es su lugar. El cura del pueblo pedirá a los campesinos respeto hacia la protagonista y su progenitora, porque “una madre es una madre y yo quiero que respeten a la de María Candelaria”.

En *Flor Silvestre* (1943), otra producción de Emilio Fernández, el hijo de un hacendado, José Luis Castro, se rebelará contra los prejuicios y convenciones sociales y se casará en tiempos de la Revolución con una campesina, Esperanza. El casamiento no agrada al padre, que lo echará de casa y desheredará. El protagonista se mantendrá firme en sus principios hasta el final, cuando muera fusilado por un bandido, pero aun así su ejemplo cundirá en el nuevo México surgido tras la Revolución. Al principio de la película, Esperanza explica a su hijo que “nadie puede vivir sin un pedacito de tierra”, a la vez que recuerda las palabras de su esposo José Luis cuando tomó

partido por los revolucionarios porque estaba convencido de que “la tierra es de quien la trabaja”. La madre es quien ilustra al hijo sobre sus orígenes y su identidad, forjada en ese México post-revolucionario que fundió la herencia colonial y lo indígena para crear un nuevo país. Ese será el discurso de muchas películas de la época que inciden en el sacrificio de un pueblo por construir una sociedad más justa. Esperanza recuerda que quienes creyeron que fue una lucha estéril por la libertad y la justicia están equivocados, porque “sobre ella se levanta el México de hoy, en el que palpita una vida nueva”.

De ese nuevo México nacido de la Revolución, el cine nacional crearía todo un género cinematográfico desde las pioneras *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *Allá en el rancho Grande* (1936), las tres de Fernando de Fuentes, en las que se exaltan los valores de una sociedad que ha combatido por la justicia, y en las que afloran inevitablemente las conductas machistas de los hombres, las traiciones, la moral virtuosa de las mujeres, el orgullo de la raza, la importancia del folclore nacional y la ascendencia indígena. Lo indígena había sido exaltado con antelación en la inacabada *¡Que viva México!* (1932), del ruso Serguei M. Eisenstein, en la aventura que le había llevado a tierras mexicanas junto con el operador de cámara Eduard Tisse y el ayudante de realización Grigori Aleksandrov. A pesar de que existen varios montajes y no pudo concluirse el rodaje del pasaje dedicado a la Revolución, la versión más cercana a la que ideó Eisenstein, y que editaría décadas después Aleksandrov, arranca con unas elaboradas composiciones plásticas filmadas en los



Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Que viva México

sitios arqueológicos mayas y aztecas, en las que el cineasta soviético funde el paisaje, las pirámides precolombinas y los rostros de los indígenas para expresar las raíces de la identidad mexicana. A la idealización del mundo indígena le siguen la inevitable influencia española de los tiempos de la colonia con sus corridas de toros, y el capítulo dedicado a la represión del campesinado tras la independencia y que desencadenaría la Revolución.

Eisenstein trazó con maestría las raíces de la identidad mexicana en este film inacabado, cuyos paisajes áridos recortados en el horizonte por esos cielos dibujados con nubes que sólo es posible encontrar en México y que registró Tisse con su cámara son precursores de los que trazó después Gabriel Figueroa. Influidos por el cineasta soviético, el realizador europeo Fred Zinnemann viajó en 1935 a México para rodar *Redes*, otro de los referentes que forjaría el imaginario audiovisual nacional al igual que *Janitzio* (1934), de Carlos Navarro, y *Santa* (1931), de Antonio Moreno, precursora del cine sonoro en el país. Estos títulos conducirían a la época de oro de la cinematografía nacional, que se prolongó hasta mitad de siglo para sobrevenir después una lenta agonía que siguió estando salpicada, no obstante, de grandes aciertos como *Raíces* (1954), de Benito Alazraki, donde estalla el conflicto entre tradición y modernidad; *Toreo* (1956), que desde lo documental explora la huella española en la cultura mexicana; *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón, que recorre con maestría los terrenos de la cultura popular; y por supuesto las películas de Luis Buñuel, de vital importancia en aquellos años pese a que su identidad está



Enamorada

más enraizada en la cultura española que en el mestizaje y sincretismo mexicano.

A estos títulos habría que sumar todos aquellos que han forjado el imaginario colectivo de la nación y la identidad mexicana y que han construido un referente a través de sus grandes mitos de la pantalla: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Germán Valdés "Tin Tan", Mario Moreno "Cantinflas", Jorge Negrete y muchos más. El Indio Fernández con los títulos que hemos citado, a la par que otros como *Enamorada* (1946), creó el arquetipo de una mujer fuerte ante la adversidad y capaz de doblegar a los hombres, pero también sumisa, como la indomable Beatriz Peñafiel, que pese a su indómito carácter acaba en el frente de combate como soldadera del general José Juan Reyes, que es como termina la película en uno de los finales más épicos y emotivos que ha dado el cine nacional. Pero también forjaría el estereotipo de la mujer perversa en *La otra* (1946), de Roberto Gavaldón, o pecadora y abnegada en *Las abandonadas* (1944), de Emilio Fernández, y *Aventurera* (1949), de Alberto Gout.

El imaginario colectivo mexicano surgido de su cine está bañado igualmente por los arquetipos del "macho" forjado en la crudeza del campo, de los que Jorge Negrete es el gran referente, pero también cuenta en su haber con el del hombre honesto, sacrificado y sufridor de Pepe "El Toro" encarnado por un Pedro Infante que cambia de registro y se transforma en un padre/tío responsable en la exitosa *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, y sus secuelas. *Amorcito corazón* se convertiría con Pedro Infante



Ustedes los ricos

en el tema musical más celebrado del cine mexicano, y todavía sigue sonando hoy día en el imaginario popular para evocar ese México urbano surgido a mediados del siglo pasado en el que los hombres, sin dejar de ser “machos”, adquieren la nobleza de un hombre nuevo. Es inevitable referirse a todas estas películas para hablar de la identidad mexicana como configuradora de esos rasgos propios de una colectividad que los caracteriza y diferencia frente a los demás.

En el ámbito de los estudios sobre la cultura popular hay una corriente que destaca la importancia que el cine, y posteriormente la televisión, han tenido en la construcción de los imaginarios colectivos y las identidades nacionales. Marta García Carrión, que ha estudiado esa influencia en el cine español de la primera mitad del siglo pasado, afirma que “la cultura de masas, en tanto que generadora de representaciones compartidas que, en la medida en que operan en una comunidad cultural, inciden en la gestación de la dimensión significativa de los fenómenos sociales, juega un papel destacado en la definición y construcción de las identidades colectivas, entre ellas las nacionales” (García Carrión, 2007). No en vano, los gobiernos han sido conscientes de la importancia del cine y su capacidad de penetración ideológica, habiéndolo convertido en vehículo de adoctrinamiento político en unos casos, o estableciendo los mecanismos necesarios para controlar sus contenidos mediante la censura, según los tiempos y los momentos históricos. Ante la poderosa penetración de la industria de Hollywood, ese imaginario colectivo creado por el cine en México toma elementos de la cultura

del norte en el inevitable proceso de homogeneización cultural que se produjo durante toda la centuria. Esa realidad ha llevado a Carlos Monsiváis a destacar el hibridismo de las culturas latinoamericanas del siglo XX, al afirmar que “no creo exagerado un señalamiento: varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio (precario y sólido a la vez) entre el cine de Hollywood y las cinematografías nacionales. Miles de películas aportan el idioma de las situaciones límite, las canciones que son voceros de la época, los rostros de excepción o de todos los días, el habla incomprensible y por lo mismo muy expropiable, y la ubicación de los elementos caricaturales de la ignorancia, la barbarie y la gazmoñería” (Monsiváis, 2000).

En ese imaginario colectivo que construyó el cine mexicano clásico, la hegemonía de la mirada masculina ha sido avasalladora salvo contadas excepciones en las que se ha permitido a la mujer acceder a las tareas de dirección, algo que no empezará a normalizarse hasta los años 80, en plena crisis del cine mexicano y debido a que se abren nuevas vías de producción al margen del férreo control de los sindicatos cinematográficos. Es entonces cuando irrumpe una generación de cineastas entre las que además de María Novaro, a la que está dedicado en parte este ensayo, encontramos a Busi Cortés, Dana Rotberg, Marisa Sistach, Sabina Berman e Isabelle Tardán entre otras. Antes que ellas hay que reconocer la ingente labor que como pioneras desarrollaron otras mujeres directoras como Mimí Derba, Cándida Beltrán, María Cantoni, Adela Sequeyro,

Eva Limiñana, Marcela Fernández Violante y Matilde Landeta, aunque no cuenten con amplias filmografías porque el androcentrismo de la industria cinematográfica se lo impidió.

De entre todas ellas cabe recordar con especial interés a Matilde Landeta, una mujer que rompió con los cánones masculinos del cine mexicano y cuya importancia merecería ser detallada con mucha más extensión de la que aquí podemos dedicarle. Landeta accedió a la dirección después de una larga trayectoria como anotadora, asistente de dirección y guionista en títulos que hemos visto que han forjado la historia del cine mexicano y la identidad nacional, como *El compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Flor silvestre* o *María Candelaria* entre el casi medio centenar de películas en las que participó desempeñando diferentes labores técnicas. Consiguió que la aceptaran en el exclusivo club de los asistentes de dirección en 1945, después de que se presentara vestida con pantalones en el sindicato para probar que lo que diferencia a los hombres de las mujeres es tan superficial como la ropa que visten. Pero no se quedó ahí y tras demostrar su valía con prestigiosos realizadores como asistente de dirección irrumpió en la realización en 1948 con *Lola Casanova*, un film cuya producción y posterior estreno sufrieron todo tipo de contratiempos por el boicot masculino que sufrió desde dentro de la industria. Nadie quiso financiar el rodaje y pese a ello empeñó sus bienes para sacar el presupuesto con el que poder hacer la película. Consiguió terminarla pero luego tuvo que enfrentarse a las dificultades de exhibirla porque también fue boicoteada. El material estuvo enlatado durante un año porque nadie quería distribuirla hasta que, tras largas negociaciones, la empresa Películas Nacionales aceptó estrenarla en una sala poco conocida del Distrito Federal y en las peores fechas que se podían elegir al coincidir con la Semana Santa. Los impedimentos se debieron exclusivamente a la cerrazón de los sindicatos cinematográficos a que una mujer invadiera un terreno reservado sólo a los hombres.



El compadre Mendoza

Lola Casanova es un drama basado en el personaje legendario del mismo nombre, que transgrede los planteamientos que hasta ese momento había hecho el cine sobre la construcción de la nación mexicana. Es preciso recordar que el cine de la época de oro exaltó los valores del nuevo México surgido de la Revolución, en el que al igual que hicieron los pintores muralistas, los cineastas enaltecieron el mestizaje a través de un cine indigenista y nacionalista que buscaba los orígenes de la nación moderna en el sincretismo de las culturas indígenas y del pasado colonial. Landeta propone de forma metafórica en *Lola Casanova* a una mujer como guía de esa nueva sociedad surgida del mestizaje después de la declaración de independencia y muy anterior a la Revolución. Una mujer blanca que es capturada por los indios seris y que sufre un proceso de transculturización y se empareja con el jefe de la tribu, Coyote Iguana, en medio de la guerra que enfrenta a los colonos con los indígenas asentados en el lugar. Lola Casanova hará frente a la intransigencia de unos y otros para erigirse finalmente, tras la muerte de Coyote Iguana, en la líder de la nueva nación seri que emana del mestizaje. Es suficiente con fijarse en otros títulos de la época para observar cómo la mirada femenina que Landeta imprime a *Lola Casanova* es radicalmente opuesta a la visión masculina que el cine pretendía ofrecer del nuevo México surgido de la Revolución. En sus dos siguientes películas, *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), Landeta insiste en mostrar una imagen de mujer liberada en ese México del siglo XX que construye su identidad, inconformista y no sometida a los designios del hombre; en el primer

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Señorita extraviada

caso a través de la historia de una campesina de Morelos convertida en dirigente revolucionaria –a la que de joven intentan violar, pero en lugar de acabar como prostituta, que era lo habitual en los films, se une a los zapatistas–, y en el segundo transgrediendo las convenciones del melodrama arrabalero. Los condicionantes machistas de la industria, y el declive que inicia la cinematografía mexicana en la segunda mitad de siglo, frenaron la carrera de Landeta, que no volvió a dirigir un largometraje hasta 1991 con *Nocturno Rosario*, aunque entre medio rodó un cortometraje y un documental además de seguir trabajando como guionista.

Si en México tenemos a Matilde Landeta, en Estados Unidos encontramos a otra realizadora mexicano-americana, Lourdes Portillo, que ha roto también convenciones y ha introducido la mirada femenina en el cine chicano desde los años setenta. La búsqueda de la identidad es un tema recurrente en la filmografía de Portillo, a la que se debe también el film de denuncia sobre los feminicidios de Ciudad Juárez titulado *Señorita extraviada* (2001). En *El diablo nunca duerme* (*The Devil Never Sleeps*, 1994), un docudrama autobiográfico sobre la búsqueda de la verdad que emprende la realizadora para averiguar las causas de la muerte de un tío suyo en Chihuahua, lugar de ascendencia de la cineasta, Portillo indaga en la identidad latina al sur y el norte de la frontera con Estados Unidos. Lo hace con todas las contradicciones que eso entraña en el ámbito familiar, cuya imagen idílica que estaba forjando el cine norteamericano en esos años se desmitifica. En este documental de difícil clasificación genérica, la realizadora

californiana humaniza a los hispanos y en particular a su familia mexicana, a través del viaje que realiza desde San Francisco (EE UU), su residencia habitual, hasta Chihuahua. Hay mucho simbolismo en esta producción llena de sensaciones visuales y sonoras, y que retrotraen a la realizadora a sus orígenes mexicanos. No hay un distanciamiento de la cámara, sino que por el contrario rompe el encuadre psicológico para introducirse ella misma dentro de la historia y a todo el equipo de filmación.

La familia de Portillo en *El diablo nunca duerme* no es el arquetipo de la familia unida. Los parientes están enfrentados por la modificación que hizo de su testamento el difunto ocho días antes de morir. La cámara no es bien recibida por algunos de los familiares, que la ven como una intrusa, mientras que otros se expresan frente a ella con naturalidad para recomponer la historia de la familia contando la relación que mantenían con el fallecido. El bilingüismo de los hispanos en Estados Unidos adquiere una presencia importante al ser los diálogos en castellano, mientras que la realizadora emplea el inglés para la narración en primera persona con sus impresiones de lo que está viviendo y sintiendo. Esta dicotomía evidencia el conflicto interior de la cineasta, que piensa en el idioma de la cultura dominante en Norteamérica, pero busca su identidad en el lenguaje de sus raíces hispanas. Para Portillo, este film supuso volver a indagar en la identidad chicana y en sus propios orígenes, una de sus temáticas preferidas: el hecho diferencial de la comunidad latina en Estados Unidos y su recelo a una integración cultural. “Creo que somos tan diferentes que es muy difícil para la sociedad blanca aceptarnos como somos. Mi filosofía es que debemos reforzar nuestra postura, hacer más fuerte nuestro modo de vida para poder sobrevivir en esta sociedad. Si uno pierde su identidad, no va a poder entender lo que está pasando a su alrededor. Mi trabajo consiste en eso, en tratar de hacer fuerte la base cultural de nuestro pueblo”, ha afirmado esta cineasta.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Bajo California

La identidad mexicana, y cómo el cine ha contribuido a forjarla, es algo que afecta también a los mexicano-americanos que viven en Estados Unidos. A mediados de 2007, la población hispana en Norteamérica era de 45,5 millones de habitantes, de los cuales cerca del 64% eran de origen mexicano. Las huellas culturales incitan a esta comunidad a buscar en México sus orígenes y la identidad que no encuentran en el norte, como ocurre con el protagonista de *Bajo California: el límite del tiempo*. El cine chicano está repleto de personajes que como éste sufren una crisis de identidad. Junto a Lourdes Portillo, Jesús Salvador Treviño, Luis Valdez y más recientemente Gregory Nava forman parte de una nómina de cineastas de origen mexicano residentes en Estados Unidos que han explorado esos conflictos de identidad incursionando también en el cine comercial y a veces colaborando con la cinematografía mexicana, como fue el caso de Treviño en *Raíces de sangre* (1976), que financió el Conacine, y donde la frontera es mostrada como un muro que impide el reencuentro de los mexicanos de ambos lados. Este mismo cineasta rodó en 1982 *Seguín*, un film sobre el controvertido personaje histórico de Juan Nepomuceno Seguín (1806-1889), uno de los terratenientes mexicanos que se sublevó contra el Gobierno de México y se alió con los colonos anglosajones que proclamaron la independencia de Texas en 1836. Combatió contra el general Antonio López de Santa Anna y fue senador de la República de Texas. Decepcionado por el racismo de los nuevos colonos, regresó a México y tras la guerra con los Estados Unidos volvió a establecerse en su rancho tejano

tras recibir el perdón del gobierno estadounidense. *Seguín* escenifica el conflicto de la identidad mexicano-americana más allá de cualquier otro análisis histórico. Así lo expresa el protagonista en la última escena, cuando durante su regreso a Texas se cuestiona dónde está su casa. Los anacronismos que surgen en el relato son un intento por parte de Treviño de trasladar a mediados del siglo XIX la problemática de los chicanos de finales del siglo XX, como cuando Seguín aboga porque las tierras de Texas deberían ser para los hombres, y su esposa le apostilla que también para las mujeres, algo poco creíble para aquella época.

Si nos quedamos al otro lado de la frontera podemos encontrar a uno de los bandidos mexicanos más famosos que ha dado el *western*. Se trata de Cisco Kid aunque su creador no fue un latino sino un anglosajón, O. Henry. En realidad, el personaje original creado por este autor en 1907 era un cruel bandido cuyos orígenes no eran mexicanos; una identidad que adquirirá cuando pase al cine para convertirse en un caballero latino que responde al modelo del *good bad bandido*, un justiciero que defiende a los más débiles e indefensos. Su primera incursión cinematográfica se produjo en 1914 con *The Caballero's Way*, protagonizada por el actor anglosajón Herbert Stanley Dunn. Tendrían que pasar casi tres décadas para que un intérprete latino diera vida al personaje. Warner Baxter, otro actor anglosajón que se especializó en encarnar a hispanos en la pantalla, fue el segundo que se metió en la piel del bandido con la llegada del sonoro en *In Old Arizona* (1929), *The Arizona Kid* (1930), *The Cisco Kid* (1931) y *The Return of the Cisco Kid* (1939). El personaje pasó a manos de un actor de ascendencia cubana, César Romero, en la siguiente entrega, *The Cisco Kid and the Lady* (1939). Romero interpretó el personaje en seis películas y entregó el testigo a otro artista hispano, Duncan Renaldo, que encarnó a Cisco en ocho títulos antes de que por fin el mexicano Gilbert Roland, nombre artístico de Luis

Antonio Dámaso de Alonso, tomara el relevo y lo llevara a la pantalla en otras seis ocasiones entre 1946 y 1947. La mayor popularidad de Cisco llegó en los años 50 con una serie de televisión que se mantuvo en antena durante un lustro. La decadencia del *western* acabaría después con el personaje hasta que el realizador chicano Luis Valdez lo recuperara en los 90 interpretado por Jimmy Smits.

Cisco Kid encarna al caballero renegado que se sitúa fuera de la ley tras la conquista de California por EE UU. Sus orígenes cinematográficos se remontan por tanto a los bandidos mexicanos Tiburcio Vázquez y Joaquín Murrieta, desposeídos de sus tierras por los nuevos colonos anglos. Cisco es un personaje positivo a pesar de estar fuera de la ley. Simboliza al perfecto caballero latino, valiente, atractivo, ingenioso, divertido y justiciero. Junto al Zorro y Joaquín Murrieta serán las únicas caracterizaciones de un hispano en el *western* o el cine de aventuras que se resistan al estereotipo de villano forjado por Hollywood. Aunque es representado como un astuto y encantador héroe, lo cierto es que los guionistas se preocupan poco o nada de explicar sus orígenes y la causa que le llevaron a convertirse en bandido. Sí lo hará Luis Valdez en *The Cisco Kid* (1994), en el que se glosan de forma amena y divertida las andanzas del popular personaje en el México de 1867, en plena guerra contra los franceses. A pesar de tratarse de una comedia de acción que bebe de múltiples fuentes cinematográficas como el género de aventuras o el *spaghetti western*, Valdez introduce en la trama elementos propios del cine chicano como la búsqueda de identidad de los mexicano-americanos residentes en Estados Unidos. Su incursión en México para comerciar con armas aprovechándose de la guerra que enfrenta al ejército invasor francés con las fuerzas patrióticas de Benito Juárez, supondrá para Cisco un viaje iniciático que le conducirá a sus orígenes.

A través de esta comedia de aventuras, Luis Valdez reflexiona sobre la identidad de los chicanos. El protagonista vive un conflicto interior a consecuencia de su desarraigo. Los tejanos de su banda le desprecian por ser chicano, mientras que en México se siente un extranjero por ser de EE UU. A la sobrina del gobernador le dice que “el México donde yo nací ahora pertenece a los Estados Unidos”, y cuando Pancho, el mexicano que hace las veces de su escudero, le pide que se sume al ejército juarista, le contestará que nació al otro lado de la frontera, y que “gringos o no, esa es mi casa”. En EE UU es un bandido mexicano, y al otro lado es un gringo. Pero mientras los mercenarios tejanos le desprecian por sus orígenes, los mexicanos le aceptan como uno más. “Has estado viviendo con gringos demasiado tiempo, vuelve a casa hombre”, le aconseja Pancho para que se quede en México. Cuando se despide de Dominique, ésta le pide que viaje con ella a Francia, pero Cisco ha decidido quedarse y combatir al invasor del lado de Juárez. “Me espera mi propia batalla”, asegura. Esa batalla es la búsqueda de su identidad, que Valdez presenta como una reflexión común a todos los mexicano-americanos que viven en EE UU, cuyo dilema siempre ha sido no estar considerados “ni de acá ni de allá”. Esa búsqueda de la identidad será una temática frecuente en el cine chicano, que se muestra a través de viajes iniciáticos al otro lado de la frontera como le ocurría al cantante Ritchie Valens en *La Bamba* (1987), también de Valdez, o los que hacen los protagonistas de *Born in East L.A.* (Nacido en el Este de Los Ángeles, 1987), de Cheech Marín, y *Selena* (1997), de Gregory Nava.

Sirva este inciso que hemos hecho sobre el cine chicano para reflexionar sobre la importancia que tiene el tema de la identidad en las manifestaciones culturales de cualquier sitio y época. Identidad que indagará también en la cuestión de género como lo han hecho las realizadoras mexicanas de las últimas décadas, al frente de las cuales se encuentra María Novaro con su segundo





Y tu mamá también

largometraje, *Danzón* (1991), cuyos inicios coincidieron con la irrupción de una nueva generación de cineastas de ambos sexos entre los que están Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Luis Mandoki, Alfonso Arau y Carlos Carrera –a los que se sumaría después Alejandro González Iñárritu–, además de las citadas Dana Rotberg y Marisa Sistach, entre otros muchos, que hicieron despertar de nuevo el interés de los mercados internacionales por el cine mexicano. Realizadores que con sus trabajos rompen muchos esquemas y estereotipos del cine clásico, como el de la todopoderosa figura del “macho”, que Cuarón hace tambalear en la parte final de *Y tu mamá también* (2001) cuando cuestiona la identidad sexual de los dos protagonistas; aunque mantienen en su memoria afectiva un acervo de aquellas películas en blanco y negro que evocan en sus trabajos, como ha reconocido Guillermo del Toro al destacar la importancia que tuvieron las cintas de monstruos y de luchadores hechas en México en los años 60, o en el caso de María Novaro con el melodrama y la comedia, muy presente en sus historias aunque subvirtiendo los roles de género.

A este respecto, María Novaro no ha ocultado la importancia que en el imaginario colectivo del espectador tiene el cine nacional como algo que forma parte de la identidad de los mexicanos. Así lo refiere en una entrevista con Isabel Arredondo cuando se le pregunta por las películas de la época de oro que más le han marcado: “Siempre me gustó mucho Tin Tan, incluso mi papá escribió algunos guiones para sus películas. Él lo manejaba casi con vergüenza, porque era un escritor serio y en ciertos momentos lo

hizo por ganarse la vida; pero a mí me parece una cosa importantísima en su currículum. Para mí, Tin Tan es humor negro a la mexicana, es estarnos burlando de nosotros mismos. Además, me gusta mucho su apego a la vida e incluso la adoración a la muerte. También me gustaban mucho las películas de Pedro Infante; en general, prefería las comedias. Las películas de madres que sufrían o de prostitutas redimidas, las vi bajo la crítica de mi madre, que decía que esas mujeres eran unas idiotas. Mamá era como feminista en potencia y por eso yo veía a los personajes femeninos con una cierta visión crítica. Sin embargo, recuerdo que desde niña me fascinaban las mujeres hermosas del cine mexicano –sobre todo María Félix–. Las viejas películas de Cantinflas también me gustaban mucho porque, aunque tenían una cierta superficie como de bobada, eran una reflexión muy valiosa. Tienen un deseo de vivir la vida felizmente que se sobrepone a muchísimos problemas, a desgracias. A mí, me parecen un buen freno ante el tono de la época moderna; por eso, en *Danzón* intenté seguir esa tradición e hice que se valoraran cosas que son, esencialmente, más gratificantes que el logro monetario o la estabilidad económica. Esa elementariedad sobre la vida de la cultura mexicana me parece muy sana y muy inteligente” (Arredondo, 2001).

El cine mexicano de hoy es la herencia de un siglo de cine nacional con sus buenos y malos momentos, con sus incertidumbres, excesos y defectos, así como sus aciertos y fracasos, lo que no impide que haya pasado a integrar el imaginario colectivo de la nación como una parte más de su identidad; y que tras la dura crisis de los años 80, y el lento e incierto despegar de los 90, se enfrente al nuevo milenio con el optimismo de producir cada día mejores películas y contar con mejores cineastas, aunque se carezca todavía de una industria.

Siguiente página: Nosotros los pobres



De *Mother India* a la exportación de Bollywood

El cine mexicano está a años luz de la industria cinematográfica de la India, pese a sus evidentes indicios de recuperación, al menos en lo que a producción de películas se refiere e infraestructura. La India produce al año entre 800 y 1.000 largometrajes dirigidos a las salas de exhibición de un país que cuenta con un mercado de más de 1.000 millones de habitantes, cuando en México se hicieron 62 largometrajes en 2006 y 74 en 2007 para una población diez veces menor (Fernández-Santos, 2008). Si bien la diversidad lingüística ha sido un hándicap en la India, también ha favorecido la dispersión de su industria por los diferentes centros de producción que se han ido creando en Calcuta, Madrás, Bangalore, Hyderabad y Bombay, donde se encuentra el más importante de todos y que sirvió para acuñar en los 90 el término Bollywood, por imitación de Hollywood, en los mismos años en que se produjo el resurgir de un cine popular que reencuentra su identidad en el cine clásico de la India tras la crisis vivida en los 80. Comparte con México la existencia de una larga tradición cinematográfica que se remonta a 1912 cuando se filma la primera película india, *Taja Harishchandra*, de la que no se conservan copias. Pero el mayor hito cinematográfico se produciría con el advenimiento del sonoro, ya que marcaría los rasgos de identidad del cine indio. Sucedió en 1931 con la filmación en Bombay de *Alam Ara* (La luz del mundo), de Ardeshir Irani, un melodrama histórico hablado en hindi que incluyó una docena de números musicales. Gustó tanto que a partir de ese momento todas las películas comenzaron a incluir bailes y canciones hasta convertir esta característica en un rasgo de identidad del cine hecho en la India.

Un año después de estrenarse la primera película sonora hindú, Debaki Bose consiguió en Calcuta otro éxito arrollador con *Chandidas* (1932), esta vez hablada en bengalí y en la que los números musicales se sucedían



Trilogía de Apu, *El mundo de Apu*

de forma alegre para contar la historia de un santo poeta enamorado de una mujer de casta inferior en el siglo XV. El melodrama al más puro estilo de Hollywood, y la crítica social siguiendo los dictados del cine soviético, se convirtieron pronto en las dos tendencias hegemónicas del cine sonoro indio. No faltaron en estos años, previos a la independencia del país, dramas moralistas que recuerdan títulos mexicanos del género arrabalero; tal fue el caso de *Admi/Manus* (El hombre, 1939), de Vandruke Shantaram, sobre una prostituta que se regenera gracias a un policía. Y mientras crecía el interés del público por un cine popular salpicado de canciones y bailes, irrumpe en escena el más conocido de los realizadores indios de todos los tiempos, Satyajit Ray, que debutó en Bengala con la conocidísima *Pather Panchali* (La canción del camino, 1955), inicio de una trilogía que se completaría con *Apajarito* (El invencible, 1957) y *Apu Sansar* (*El mundo de Apu*, 1959), tres obras maestras de la cinematografía india y hermosísimos y emotivos testimonios de la evolución social y política del país en la primera mitad del siglo XX a través de su protagonista Apu, al que veremos nacer en la primera entrega y hacerse adulto en las siguientes.

La trilogía de Apu es un fresco conmovedor ambientado en una India subdesarrollada en la que el fatalismo deja poco espacio a la esperanza. Basada en la novela homónima de Bibhutibhushan Bandyopadhyay, permite al espectador seguir la desdichada vida del protagonista a través de imágenes que van de lo poético a lo dramático. En la primera parte asistimos al nacimiento de Apu y sus primeros años de la infancia en una pequeña aldea bengalí.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Trilogía de Apu, *El mundo de Apu*

Hijo de un sacerdote seglar sin recursos, la familia pasará serios apuros económicos para sobrevivir y la hermana del pequeño, Durga, morirá mientras el padre está ausente. Después de su regreso al pueblo, y tras una tormenta que les destruye la casa, la familia partirá con sus escasas pertenencias a la ciudad en busca de una mejor vida. El siguiente largometraje nos muestra el terrible destino que la urbe depara a la familia, puesto que el padre muere al principio y la madre al final. En la última entrega, Apu se casa por compromiso con una muchacha menor de edad para salvarla de tener que hacerlo con otro hombre. Se instalan en Calcuta, donde acabarán amándose, pero al nacer su primer hijo ella morirá. El protagonista renunciará a sus deberes como padre y entregará el menor al cuidado de los abuelos, hasta que en un final edificante regrese a por él para emprender una nueva vida.

Con las tres películas, Satyajit Ray muestra la dureza de la vida rural y las dificultades que los campesinos tienen en las ciudades cuando emigran a ellas. Es un cine que no hace concesiones y cuya belleza plástica alcanza momentos de un lirismo conmovedor, como el paso del tiempo durante la larga espera de la mujer al marcharse el esposo, cuando Apu descubre el ferrocarril con su hermana Durga, o con el fallecimiento de ésta durante la noche de tormenta, cuando la tensión dramática la expresa Ray a través de la fuerza del viento y de la lluvia sacudiendo con virulencia la puerta y la ventana de la humilde y frágil casa donde viven. El descubrimiento de la vida y de los conflictos de ésta a través de los ojos del pequeño Apu se suceden hasta la obligada partida a la ciudad en busca de



Trilogía de Apu, *El mundo de Apu*

nuevos horizontes; un éxodo que visualmente recuerda el final del film mexicano *Pueblerina*, con la carreta empujada por los bueyes, aunque sin el enfrentamiento a tiros de la película de Emilio Fernández. Las dos familias, en uno y otro título, son obligadas por diferentes causas a abandonar su tierra, sus orígenes y por tanto a dejar atrás una parte de su identidad. Satyajit Ray daría a conocer con esta trilogía el cine de la India al mundo, siendo premiada la primera parte en el Festival de Venecia y recibiendo un elogio unánime en todo el mundo por su manera de narrar. Un estilo que, por otra parte, nada tendrá que ver con el cine que se hacía en esos momentos en el país, puesto que el cineasta opta por la vertiente neorrealista, empleando escenarios naturales y sin utilizar recursos artificiosos como el maquillaje o los números musicales. No hay bailes ni canciones populares, sólo música tradicional bengalí de acompañamiento que realzan la belleza de sus imágenes hasta en los momentos trágicos. El resto de la obra de Satyajit Ray fijará buena parte de su atención en el conflicto entre tradición y modernidad, prestando especial dedicación al tema de la emancipación de la mujer en títulos como *Charulata* (1964), algo que ya apuntaba en su trilogía de Apu.

Otro camino diferente seguiría en esos mismos años *Mother India / Bharat Mata* (Madre India, 1957), de Mehboob Khan, un drama rural que se ha convertido en un referente del cine indio equiparable a lo que en México fue *Nosotros los pobres*. Muy influida por el cine soviético de corte social, *Mother India* es la gran obra trágica del cine nacional, en la que se exalta la abnegación y la resistencia de la mujer india

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



en el campo que tiene que luchar contra las adversidades de la naturaleza y de los hombres para sacar adelante a su familia. Esa mujer fuerte y sufridora es el referente de la nueva patria, de la India independiente y socialista que progresa y avanza, como nos muestran las primeras imágenes del film cuando piden a la anciana Radha, a la que consideran madre de todos los miembros de la aldea, que inaugure los regadíos que ha construido el Gobierno. Un *flash back* de más de tres horas nos permitirá conocer su vida desde el día de su boda y los problemas que surgen con el prestamista de la aldea, que dará lugar a un discurso de lucha de clases llevado en ocasiones hasta el paroxismo, pero muy eficaz en términos dramáticos para el público popular al que va dirigido el film. Tras la boda, el usurero hará la vida imposible a Radha y su esposo, arrebatándoles todo, hasta la vida de un hijo que muere de inanición. El marido, inválido tras perder los dos brazos trabajando en el campo, abandonará el hogar familiar para no acarrear más problemas de los que tienen, y del comienzo festivo al que habíamos asistido con la celebración de la boda, pasaremos a una sucesión de tragedias a las que la madre tendrá que hacer frente en solitario con sus tres hijos pequeños. Perderá a uno, pero conseguirá sacar adelante a los otros dos, Ramu y Birju, sobreponiéndose al acoso del prestamista y a todo tipo de adversidades que culminarán con la destrucción de la aldea y los campos de cultivo por una tormenta que lo inundará todo. Radha será la que convenza al resto de que no se marchen y abandonen las tierras devastadas, que se unan y ayuden para poner de nuevo en pie todo lo que perdieron.

La segunda parte de *Mother India* se desarrolla dos décadas después, cuando Ramu se casa y da un nieto a Radha, y Birju se convierte en un bandido por culpa del prestamista, que lanza a toda la aldea contra él para que lo castiguen por ladrón y por molestar a su hija y a otras mujeres. El carácter rebelde de Birju, ya desde niño, le lleva a huir malherido y a hacerse bandido con un único objetivo, vengarse del usurero por todo lo que les ha robado durante veinte años. Conseguirá hacerlo apuñalándolo tras arrebatarse las pulseras de su madre, pero cuando huya a caballo con la hija como botín, será abatido de un disparo. Quien realiza el disparo es su propia madre tras ordenarle que se detenga y que libere a la muchacha, y que abre fuego contra él al desobedecerle. Malherido, Birju muere en brazos de su progenitora, que llora desconsolada esta nueva pérdida en su familia. La acción retorna al presente para finalizar el metraje con la inauguración en la India moderna de los regadíos que se han construido en la aldea para mejorar la vida de los campesinos.

Mother India es un film que ha envejecido mucho debido a su explícito compromiso militante y a sus excesos interpretativos. En cambio, sigue impresionando su lirismo con ese rudimentario sistema de color en que está rodada, y la fuerza de sus composiciones plásticas a través de unas angulaciones que realzan la determinación del personaje por salir adelante sin doblegarse ante el usurero, como cuando ella misma labra la tierra cargando el arado al morir el buey, y que hicieron del personaje de Radha un icono de la madre fuerte, con determinación y luchadora que contribuyó con su sacrificio a la construcción de la India moderna. La “madre india” que da título al film está grabada con letras inmarcesibles en la memoria colectiva del pueblo indio y forma parte de la identidad de la nación que surgió en 1947 tras independizarse de Gran Bretaña. Una seña de identidad que se manifiesta hoy día a través de expresiones como “mother india” para señalar el comportamiento correcto y determinante de las madres

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Mother India

que no se doblegan ante nada, como sucede en la película *Waqt: The Race Against Time* (Carrera contra el tiempo, 2005), de Vipul Amrutlal Shah, en la que padre e hijo se refieren en varias ocasiones a la madre llamándola de esa manera con todo el respeto que merece la evocación del personaje cinematográfico de Radha en *Mother India*. Precisamente, en esta película la madre pedirá a su hijo Aditya, perteneciente a una familia rica, que haga algo en la vida para ganarse el respeto en lugar de malgastar la fortuna que tiene, que no le ha costado esfuerzo alguno, y dejar de vivir a la sombra de su padre. “Créate una identidad propia”, le dirá con determinación como lo hubiera hecho “mother india” a su hijo Birju.

Mother India, pese a su dramatismo, recurre igualmente a números musicales y canciones a lo largo de todo el metraje, además de recrear algunas de las celebraciones más populares de la tradición hindú como el festival Holi, que encontraremos en muchas películas por su colorido. Las buenas coreografías y los buenos temas musicales siempre han sido una garantía de éxito del cine indio, como ocurrió en 1948 con *Chandralakha*, de S. S. Vasan, un film de aventuras que arrasó en taquilla, o en 1975 con *Sholay* (Llamas), de Ramesh Sippy, que haría lo mismo y que catapultó a la cima del *star system* de la India a Amitabh Bachchan, el actor con más prestigio del país y que hoy día sigue llenando las salas con su sola presencia en los títulos de crédito. La profusión de canciones y números musicales en el cine de la India, hasta convertirse en una fórmula casi obligada en sus películas, responde a varios motivos que ha estudiado en profundidad el investigador Alberto Elena, uno de los mayores expertos mundiales en cine asiático. Además del interés de los gobernantes porque el cine transmitiese los valores culturales propios de la India tras su independencia, los números de baile iban a actuar como censor al permitir sublimar las pasiones carnales de los protagonistas mostrándolas de manera implícita, en lugar de explícitas, a través de las coreografías. Incluso los

besos –en la India está mal visto besarse en público y muy pocos films se atreven incluso hoy día a mostrarlos– se sugerirán a través de los bailes.

El primer ministro de la India independiente, Jawaharlal Nehru, fue el primero que alentó a que el cine introdujese valores artísticos de la cultura india, y uno de ellos era su riqueza musical y folclórica. Pero las influencias exteriores hicieron que tanto las canciones como las coreografías se contaminasen pronto de los ritmos y las melodías occidentales, algo que hoy se puede apreciar en cualquier producción de Bollywood por la proliferación de temas y escenas de baile que nada tienen que ver con la tradición india, y que en cambio se asemejan a los videoclips de moda de los cantantes pop de Occidente, cuyos estilos han penetrado a través de la televisión. Antes de que esto ocurriese, en los años 50 la música de las películas tuvo su primera ruptura con la música tradicional, hasta el punto de que aquella suplantó a ésta para convertirse en el prototipo mismo de la música popular, sostiene Alberto Elena, quien añade que “dadas las restrictivas condiciones a que la censura india somete la presentación de episodios sentimentales, los números musicales se configuraron desde muy pronto –en una obligada estilización– como sustitutivos de los besos y efusiones amorosas, sublimados así con desigual fortuna e ingenio a través de canciones y danzas. Un muy particular código expresivo, si se quiere, pero desde luego fuertemente enraizado en la tradición india y, por tanto, muy alejado de la gratuidad que se le suele atribuir por parte del espectador occidental” (Elena, 1999). Un código que, por otra parte, está incardinado

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Shyam Benegal

a la identidad cultural de la población india gracias a la influencia que han tenido las pantallas en la era de la imagen.

Frente a este cine popular, otro cine alternativo de arte y ensayo, con Satyajit Ray a la cabeza, surgiría en los años 60 en la India. Era un cine influido por las corrientes vanguardistas que azotaban Europa, con la *nouvelle vague* francesa en primera línea. Además de estas tendencias, en los años 70 aparece un cineasta que abrirá una tercera vía cinematográfica en el país, dando paso a lo que se llamó la nueva ola del cine indio. Se trata de Shyam Benegal, que está considerado como el padre del cine paralelo y cuya obra, junto a la de otros autores que han seguido sus pasos, desmiente la falsa creencia de que todo el cine de la India es del tipo comercial que se hace en Bollywood. Aunque su trayectoria ha sido cuestionada en ocasiones por diferentes motivos, su seguimiento permite conocer el cine paralelo que se ha hecho desde los años 70, así como tener otro punto de vista sobre la evolución de la sociedad india. Sus películas se caracterizan, además de por huir del melodrama y los números musicales característicos de Bollywood, por indagar en temáticas como la identidad nacional, la marginación por cuestión de clase o casta, y la discriminación de género. Se ha dicho de su cine que cuenta la historia de los oprimidos, de quienes no tienen voz en el cine comercial, al hablar desde las revueltas campesinas hasta la marginación y explotación de la mujer en una sociedad machista, así como los acontecimientos históricos a los que no se presta atención desde las instancias oficiales y la cultura de masas.

La ópera prima de Benegal, *Ankur* (La siembra, 1974), está ambientada a mediados del siglo XX en Hyderabad y en ella se plantean cuestiones como los abusos de poder y las desigualdades en el medio rural, la exclusión de la mujer, los conflictos de casta y la hipocresía en las conductas sexuales de las clases dirigentes. Además de haber descubierto a algunos de los intérpretes y técnicos más relevantes del cine indio moderno, a Benegal se debe la trilogía formada por *Mammo* (1994), *Sardari Begun* (1996) y *Zubeida* (2001), sobre las circunstancias sociopolíticas de las mujeres en el país, dentro de su extensa filmografía. Uno de sus últimos trabajos ha sido *Netaji Subhas Chandra Bose: The Forgotten Hero* (Bose: el héroe olvidado, 2005), sobre la figura de otro de los personajes históricos de la independencia de la India que, a diferencia de Gandhi, abogó por la resistencia armada en lugar de pacífica contra los británicos. Benegal había abordado una década antes en otro largometraje de ficción, *The Making of the Mahatma* (La creación del Mahatma, 1995), la figura de Gandhi, a partir de la novela *El aprendizaje de un Mahatma* de la escritora sudafricana Fátima Meer, que se centra en los años que el líder del movimiento independentista de la India pasó en Sudáfrica luchando contra el apartheid y la discriminación racial, periodo en el que forjó su filosofía de resistencia pacífica.

La situación de la mujer en la India y la identidad femenina, que explora Benegal en la trilogía citada, no ha sido tratada con profundidad en el cine indio hasta las tres últimas décadas con la irrupción de una generación de cineastas entre las que se encuentran Mira Nair, objeto de estudio en este ensayo, y Deepa Mehta, por citar a las más conocidas. A ellas habría que sumar otras realizadoras que han ido surgiendo desde los años 80 en el panorama audiovisual, algunas procedentes de la interpretación, para firmar trabajos que abordan temas sobre la identidad sexual y la liberación femenina: *Ek Pal* (Un momento, 1986), de Kalpana Lajmi; *Rihaae* (Liberación, 1988), de

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Deepa Mehta

Aruna Rajee; *Paroma* (1984) y *Mr & Mrs. Iyer* (El señor y la señora Iyer, 2002), de Aparna Sen; y *Mitr, muy friend* (Mitr, mi amigo, 2002), de Revathy, nombre artístico de la actriz Asha Kelunni.

La realizadora india afincada en Canadá Deepa Mehta es conocida sobre todo por la trilogía formada por *Fire* (Fuego, 1996), *Earth* (Tierra, 1998) y *Water* (Agua, 2005), así como por la comedia dramática *Bollywood/Hollywood* (2002), una producción canadiense mientras que las tres anteriores son coproducciones entre este país y la India. Mehta ha indagado con estas películas en la identidad de la India a través de su historia reciente y sobre la situación de la mujer, al igual que en torno a la diáspora india. En el film inaugural de su trilogía, *Fire*, muestra a dos mujeres que descubren su identidad sexual en la India contemporánea. Son cuñadas que viven juntas en la misma casa familiar y que frente al desprecio de sus respectivos maridos se consuelan mutuamente. La soledad hace que intimen como amigas y que acaben enamorándose después de acostarse juntas una noche y descubrir el placer sexual del roce de sus cuerpos desnudos y las caricias que sus maridos les niegan. *Fire* presenta una situación atípica en el cine indio, una relación homosexual entre mujeres que además son cuñadas. Lo hace con sensibilidad y sin exhibiciones, sugiriendo los encuentros carnales entre las dos mujeres antes que mostrándolos, aunque sin ocultarlos tampoco. Las cuñadas Radha y Sita son mujeres insatisfechas y desencantadas por la vida que llevan. Radha, la mayor y casada con Ashok, sufre desde hace tiempo los desprecios de su esposo, que la culpa de ser estéril. Para purgar sus pecados, que asocia con sus deseos impuros, Ashok evita acostarse con ella para demostrarse que puede resistir a la tentación. Se lo aconseja su gurú, cuyo fundamentalismo perjudica seriamente la relación con su esposa sin importarle a él el bienestar de ella. Radha, por su edad, es disciplinada y sumisa, y acepta la decisión de su esposo hasta que aparece Sita, que con su juventud e ideas liberales

le hará ver que no tienen por qué resignarse a la voluntad de sus maridos.

Sita está recién casada con Jatin, hermano de Ashok, pero se trata de un matrimonio de conveniencia ya que él tiene una amante que, además, no oculta y exhibe públicamente con orgullo. La muchacha se niega a seguir las costumbres machistas que obligan a las mujeres a guardar ayuno o a someterse a los deseos de sus maridos aunque no estén de acuerdo, como la tradición del Karwa Chauth con la que se pretende que el sacrificio de las esposas garantice la prosperidad y una larga vida a los hombres con los que están casadas. “Estamos demasiado atadas por las tradiciones y los ritos”, se queja Sita, quien lamenta que con sólo apretar un botón los hombres, ellas actúen como un mono amaestrado. “¿Por qué no podemos tener otras alternativas?”, se pregunta, y así es como inician una búsqueda que les llevará a conocer su identidad sexual. Al descubrirlas, Ashok se sentirá ofendido en su masculinidad e intentará abusar de la esposa forzándola a acostarse con él. Ella le reprochará que sin deseo la vida no tiene sentido y que desea volver a vivir. Tras prendérsele fuego el sari y no hacer el esposo nada para sofocarlo, escapará de la casa y se reunirá con su cuñada para comenzar juntas una nueva vida. Narrada desde la intimidad de las dos jóvenes amantes, encerradas en los espacios domésticos a los que son relegadas por sus esposos, la película va profundizando en el conocimiento mutuo de ambas desde el respeto y el cariño que se muestran.

La segunda película de la trilogía basada en los elementos, *Earth*, está ambientada en la India de 1947 cuando se



Water

produjo la independencia y la antigua colonia británica se dividió en dos. La intolerancia y el integrismo religioso vuelven a ser los temas centrales de esta historia que está contada a través de los ojos de una niña parsi, y que muestra los enfrentamientos y masacres cometidos entre hindúes, musulmanes y sijs. La acción se inicia en Lahore cuando los ingleses están a punto de anunciar su retirada. La forma como nos lo cuenta Mehta es conmovedora, porque hindúes, musulmanes y sijs son amigos antes de que se produzca este acontecimiento histórico, pero cuando ocurre se desencadena la locura y una represión brutal entre ellos. Shanta, la niñera de la muchacha parsi, es hindú y sus dos amigos musulmanes, Hassan y Dil Navaz, le piden matrimonio. Después de que este último acuda a traer a dos hermanas suyas a la estación que llegan en el tren procedente de Gurdaspur, y se encuentre con la espantosa masacre que han cometido los hindúes contra los musulmanes, despertará en él la sed de venganza que le cegará ante quienes eran sus amigos e incluso el amor de su vida. Este argumento basado en hechos históricos permite a la cineasta indagar en la identidad religiosa de las comunidades que se vieron envueltas en las masacres sin sentido que acompañaron a la partición de la India en la región del Punjab. Alrededor de un millón de personas fueron asesinadas por la intolerancia religiosa de unos y otros, y 7 millones de musulmanes y 5 millones de hindúes y sijs fueron desplazados y expulsados de sus tierras. La película profundiza en la relación de los personajes a la vez que reconstruye los trágicos acontecimientos históricos para indagar en la identidad de la nación india.

La intolerancia religiosa estará presente también en la tercera entrega de la trilogía, *Water*. En esta ocasión, las amenazas llegaron a poner en peligro la vida de la realizadora y de su equipo cuando iniciaron el rodaje de la película en el año 2000 en Varanasi. Grupos fundamentalistas destruyeron los decorados y los expulsaron de allí acusándoles de que el film iba en contra de la religión hindú. La producción fue suspendida y pasaron cinco años hasta que pudo filmarse en otro lugar, no en la India sino en Sri Lanka. *Water* se desarrolla en tiempos de la colonia británica, en 1938, con el movimiento de emancipación liderado por Mahatma Gandhi como telón de fondo. Cuenta la vida de varias mujeres en un “ashram”, una casa de acogida de viudas donde deben permanecer hasta su muerte siendo castas y llevando una existencia de abnegación apartadas del resto de la sociedad. A la casa llega una niña de 8 años cuyo esposo murió el mismo día que la casaron, y según los textos sagrados hindúes, una viuda tiene tres opciones: ser incinerada con su marido, casarse con el hermano más joven de éste, o recluirse con otras viudas apartadas del mundo para llevar una vida de abnegación y penitencia hasta la muerte. La pequeña se convertirá en mensajera de un joven estudiante de derecho y seguidor de Gandhi enamorado de una de las viudas, Kalyani, a la que prostituye la más veterana del “ashram”. A pesar de que el muchacho le pedirá que se case con ella, y de que aceptará al principio, cuando la mujer descubra que el padre es uno de los hombres a los que fue entregada dará marcha atrás y se suicidará. El film indaga en esas mujeres a las que se les niega su identidad por creencias religiosas integristas que atentan contra los más elementales derechos humanos, y denuncia que a principios del siglo XXI existían en la India más de 34 millones de viudas, muchas de ellas viviendo en condiciones de precariedad social, económica y cultural como decretaron hace 2.000 años los textos sagrados del hinduismo.

Mientras Deepa Mehta intentaba poner de nuevo en marcha el proyecto de *Water*, abortado por el atentado

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Water

de los fundamentalistas en Varanasi, rodó *Bollywood/Hollywood* en Canadá, una comedia dramática en la que las apariencias engañan, y que explora en la identidad india pero desde la diáspora, de la que la cineasta también forma parte. En esta ocasión Mehta ironiza en torno a la tradición de las familias indias en el extranjero y el conflicto entre tradición y modernidad que se produce con las nuevas generaciones. Lo hace a través de una comedia con permanentes alusiones a las influencias culturales de la cineasta, que van desde el cine de Bollywood que ironiza a través de la comedia –de ahí el título de la película y que en la mayoría de las secuencias introduzca en el escenario un televisor que emite films *bollywoodienses* –, al influjo que ejercen en ella realizadores como Aton Egoyan, canadiense de origen armenio y marcado por tanto también por la diáspora. Son dos referentes cinematográficos que se funden en un film atípico, que desconcierta por momentos al espectador, sobre la extraña relación que entablan en Ontario un joven indio de clase alta y una atractiva muchacha que oculta su identidad. Las tensiones entre lo viejo y lo nuevo, las diferencias de clase, la hipocresía de las tradiciones y los choques culturales jalonan la historia de Rahul Seth, a quien le persiguen las palabras de su padre en el lecho de muerte cuando le dijo que “el sacrificio es uno de los valores supremos de una familia hindú”. Él en cambio cree que “la evolución consiste en mezclar líneas de sangre”, algo que escandaliza a la abuela porque su nieto quiere casarse con una blanca. La muchacha muere antes de la boda y después Rahul conoce a Sue/Sunita, una mujer desconcertante que oculta su identidad y que es utilizada por el joven para hacer creer a su familia que ahora tiene una novia india, hasta que surge el amor como en las mejores películas de Bollywood.

La diáspora de la India en el extranjero se ha convertido en un tema habitual del cine de Bollywood que explora en los conflictos de identidad de quienes han emigrado del país asiático y sufren un proceso de aculturación y

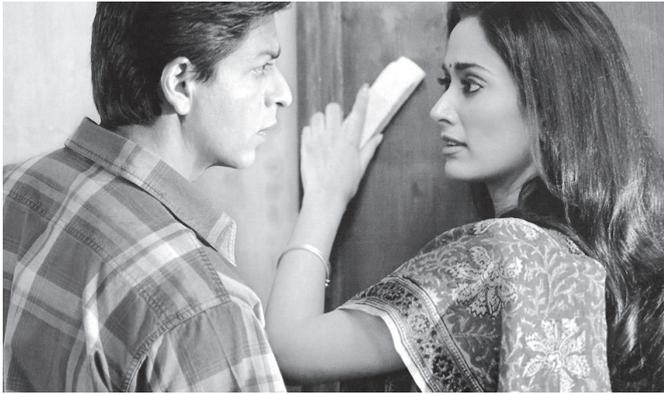
alejamiento de sus tradiciones, además de hacerlo en los problemas que supone para el progreso el anclaje de algunas comunidades en las tradiciones más anacrónicas que todavía perviven. Así ocurre en *Swades* (Por nuestra gente, 2004), de Ashutosh Gowariker, uno de los últimos éxitos de esta cinematografía que tiene como protagonista a una de las grandes estrellas de Bollywood, Shahrukh Khan. En esta ocasión interpreta el personaje de Mohan Bhargava, un científico indio que trabaja en la NASA en Estados Unidos, donde lleva viviendo ocho años. Tras ese tiempo, regresa a la India a buscar a la que fue su niñera, que considera como una madre, para llevársela con él. Para encontrarla tendrá que viajar a una aldea y conocerá los problemas de subdesarrollo a los que se enfrenta su gente. Les ayudará a construir una pequeña central hidroeléctrica para que dispongan de luz y se enamorará de la maestra de la escuela. Cuando regresa a Estados Unidos, en solitario porque la niñera no ha querido abandonar la India, siente nostalgia y decide volver para ayudar con sus conocimientos a que el país salga adelante.

El director de *Swades*, Ashutosh Gowariker, adquirió renombre internacional en 2001 con *Lagaan* (Lagaan: érase una vez en la India), que fue candidata al Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa y que se convirtió en una carta de presentación de Bollywood en el mundo, distribuyéndose en numerosos países. Cuenta la historia de una aldea en la India británica de finales del siglo XIX cuyos campesinos se rebelan contra la colonia al ser retados por un oficial inglés prepotente y despótico a un partido de cricket. No ha llovido y los campos de cultivo



Cine con identidad

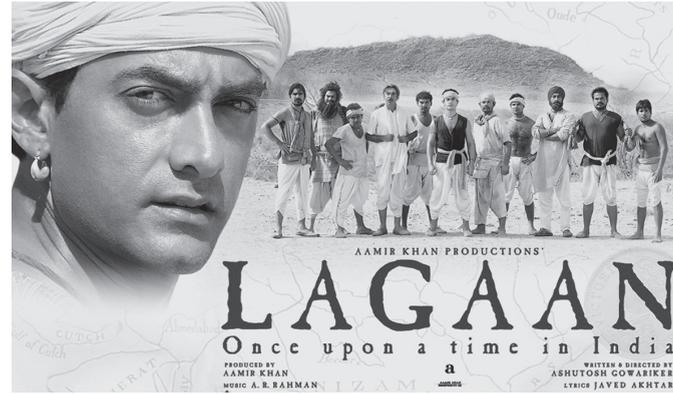
María Novaro frente a Mira Nair



Swades

están secos, pero si ganan el encuentro no deberán pagar durante tres años el impuesto llamado lagaan, consistente en una parte de la cosecha. En caso contrario deberán pagar el triple. El film muestra los preparativos del partido y cómo Bhuvan, el culpable de que los ingleses los reten a enfrentarse en el terreno de juego, va ganando adeptos a su causa y consigue motivar a los nativos para darles su merecido a los invasores. Por supuesto al final ganarán la competición, que se disputa en tres jornadas y que ocupa la mitad de las cuatro horas de metraje que tiene la película. Sin olvidar los tradicionales números musicales, *Lagaan* emplea una narración clásica para contar una historia épica que no conoce fronteras y es universal, la lucha contra la opresión, de ahí el éxito que tuvo también fuera de la India.

Bollywood volvería a fijarse en ese periodo de su historia en *Mangal Pandey (The Rising)* (2005), de Ketan Mehta, sobre la rebelión que estalló en 1857 entre los cipayos (soldados indios a sueldo) del ejército británico contra los abusos cometidos por la Compañía de las Indias Orientales contra la población. El actor Aamir Khan, otra de las grandes estrellas de Bollywood, encarnó el papel protagonista como ya lo había hecho en *Lagaan*, esta vez dando vida a un personaje histórico, Mangal Pandey, y que como el de Bhuvan se rebela y alza contra los invasores. Aamir Khan realizaría en 2007 su primera incursión como director con el largometraje *Taare Zameen Par* (Estrellas en la tierra), que se ha convertido también en un gran éxito de público y crítica en la India por tratar el tema de la dislexia infantil. El actor interpreta a un profesor que trata de una manera

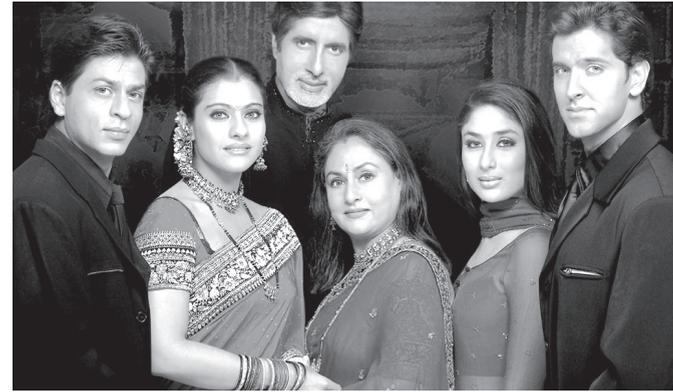


diferente a un niño que padece dislexia, haciendo cambiar la forma de pensar y de actuar entre quienes viven en el entorno del menor. En la vida real, Aamir Khan tiene un hijo con dislexia.

La industria de Bollywood vive hoy en la cima de su esplendor con superproducciones que como *Devdas* (2002), de Sanjay Leela Bhansali, un drama familiar ambientado en la India de principios del siglo XX, consiguen distribuirse en el exterior y estar al mismo nivel que los grandes títulos que produce Hollywood, sin por ello renunciar a las convenciones genéricas con la incorporación de los obligados números de baile. Son producciones que han dado a conocer en Occidente a algunos de los rostros más populares del *star system* de la India, entre ellos la actriz Aishwarya Rai que, además de protagonizar títulos que podríamos considerar híbridos de Bollywood en el extranjero, como la británica *Bride & Prejudice* (2004), de Gurinder Chadha y la coproducción británico-norteamericana *The Mistress of Spices* (La joven de las especias, 2005), de Paul Mayeda Berges –indicios ambos del nacimiento de un cine de tradición hindú fuera de la India–; también ha participado en dramas sociales como la coproducción indobritánica rodada en Gran Bretaña *Provoked: a true story* (2006), de Jag Mundhra, sobre la violencia de género, o en films de aventuras épicas como la superproducción europea *The Last Legion* (La última legión, 2007), de Doug Lefler. A la nómina de estrellas de Bollywood que triunfan habría que sumar a Irfan Khan, Kareena Kapoor, Kajol, Priyanka Chopra, Hrithik Roshan, Salman Khan y un larguísimo listado de nuevos

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Kabhi Khushi Kabhi Gham (La familia hindú)

rostros que en los cinco últimos lustros se han sumado a las producciones de la India con su aparición en films muy exitosos como *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (El corazón conquistará a la novia, 1994), de Vidhu Vinod Chopra; *Hum Dil De Chuke Sanam* (1999), de Sanjay Leela Bhansali; *Mohabbatein* (2001), de Aditya Chopra; *Shakti* (2002), de Krishna Vamsi; y *Chak De! India* (2007), de Shimit Amin.

Son películas que sin renunciar a lo popular y a su fácil conexión con el público a través del romanticismo, los números de baile y las canciones, introducen todo tipo de temáticas que van desde la búsqueda de la identidad y el valor de la familia, hasta melodramas que cuestionan los lastres de las tradiciones más arcaicas que coartan la libertad de los individuos, como la pervivencia de las castas, el integrismo religioso y los matrimonios concertados sin amor. Entre los títulos más recientes en los que encontramos estos temas podemos mencionar la famosísima *Kabhi Khushi Kabhi Gham* (La familia hindú, 2001), de Karan Johar; *Chori Chori Chupke Chupke* (2001), de Abbas Alibhai Burmawalla; *Chalte Chalte* (2003), de Aziz Mirza; *Waqt: The Race Against Time* (2005), de Vipul Amrutlal Shah; y *Saawariya* (2007), de Sanjay Leela Bhansali. Esta tradición romántica y musical del cine indio no elude introducir otros problemas de la realidad cotidiana como el terrorismo en los films *Dil Se* (1998), de Mani Ratnam; *Lucky: No Time for Love* (2005), de Radhika Rao; y *Fanaa* (2006), de Kunal Kohli. Tampoco ha impedido su incursión en el cine comercial de acción que sigue los códigos narrativos de Hollywood en títulos como *Dhoom* (2004) y su secuela *Dhoom 2* (2006), de Sanjay Gadhvi; *Don* (2006), de Farhan Akhtar; y *Krish* (2006), de Rakesh Roshan; o las fastuosas recreaciones históricas con puestas en escena espectaculares tal como ocurre en *Asoka* (2001), de Santosh Sivan; *Umrao Jaan* (2006), de J. P. Dutta; y *Jodhaa Akbar* (2008), de Ashutosh Gowariker; además de adentrarse en dramas tórridos que desafían la censura en la línea de *Nishabd* (2007), de Ram Gopal Varma;

los conflictos internacionales en *Kabul Express* (2006), de Kabir Khan; o las historias juveniles que equiparan a las nuevas generaciones indias que deben combatir la corrupción y el conformismo del sistema defendiendo sus propios ideales, con las de los jóvenes de su misma edad que lucharon contra la dominación británica, en *Rang De Basanti* (2006), de Rakesh Omprakash Mehra.

Todas estas películas pertenecen a un cine popular –sin olvidar ese otro cine paralelo al que hemos hecho referencia, aunque su difusión sea menor– en el que se cruzan las influencias de la tradición cinematográfica india con la penetración del modelo hollywoodiense en la era de la globalización, pero que se mantiene fiel a muchos códigos narrativos asentados en el imaginario colectivo de la India y que han mellado en su identidad, algo que ha reconocido la propia Mira Nair al hablar de su cine y las influencias que ha recibido, y que se observan, aunque muy discretamente, en algunos de sus títulos, como en la escena de la sala de exhibición cinematográfica a la que acuden los niños de la calle a soñar y divertirse en *Salaam Bombay!*, la majestuosa boda de *Monsoon Wedding*, o la secuencia de la noche nupcial en *The namesake*. “Hoy en día el intenso placer –libre de cualquier sentimiento de culpa– que Bollywood sigue procurándome tiene que ver sobre todo con las canciones –afirma la realizadora–. En otras palabras, no con las películas como tales, completas, sino con fragmentos de las películas. La reaparición de esas viejas canciones en las películas emitidas por las cadenas de televisión por satélite ha enriquecido mi vida (...) y me recuerda poderosamente aquellos programas de la All

Cine con identidad
María Novaro frente a Mira Nair

India Radio que escuchaba durante mi adolescencia en la pequeña ciudad de Bhubaneswar, en Orissa. Allí sólo había una sala de cine, así que todo lo que yo podía saber sobre la mayoría de las películas era sencillamente lo que me imaginaba escuchando las canciones. Puede que esta costumbre de imaginar las películas haya tenido algo que ver con el hecho de que más tarde quisiera convertirme en directora” (Nair, 2002).



Krrish



Devdas

María Novaro y Mira Nair se llevan sólo seis años de diferencia. Nacieron en la década de los 50 para convertirse en la segunda mitad del siglo pasado en protagonistas de los múltiples cambios que la sociedad ha vivido desde entonces. Lo han hecho dentro de su profesión erigiéndose en dos de las cineastas más influyentes del cambio de milenio. Desde la periferia han mostrado una forma diferente de hacer cine al aportar una nueva mirada, la de la mujer, negada o relegada a un segundo plano durante décadas en el séptimo arte. A partir de trayectorias dispares –que han llevado a Nair a convertirse en la cineasta india con mayor proyección internacional y cuyo registro va mucho más allá de las fronteras de este país asiático, y a Novaro a ser un referente fundamental del nuevo cine mexicano y latinoamericano que



El jardín del Edén

“A los veinte años descubrí lo que quería hacer en la vida, porque el cine documental era una forma de trabajar con imágenes, de trabajar con gente, de intentar atrapar la vida”

Mira Nair

“Mis historias las cuento como un pretexto para hablar de algo mucho más vasto”

María Novaro



The namesake

Dos mujeres y un destino

incorpora a la mujer en las labores de realización–, el trabajo de ambas es hoy día un modelo a seguir dentro del cine hecho por mujeres en el mundo, que llega mucho más lejos de lo que desde el reduccionismo es calificado de cine de mujeres o cine feminista. De hecho, lo que han conseguido las dos ha sido imponer una mirada femenina alternativa en una industria que, hasta el último cuarto del siglo XX, se limitaba de manera prácticamente exclusiva a la forma de ver y mirar de los hombres.

Novaro y Nair son de una misma generación, la que estuvo marcada por el antes y el después de mayo del 68 con todas sus secuelas. Una generación comprometida con ese momento histórico y con unas ganas tremendas de luchar por un mundo mejor y por la igualdad real, que no teórica, entre hombres y mujeres. Aunque las movilizaciones del 68 tuvieron lugar cuando la cineasta india era todavía muy pequeña y en un continente con otros problemas de supervivencia más acuciantes de los que motivaron las revueltas estudiantiles de Occidente, sí vivió el agitado y revolucionario periodo de principios de los 70 en la India que llevó a la declaración por Indira Gandhi del estado extraordinario de excepción en junio de 1975. Un periodo que es evocado en su película (*El buen nombre*, 2006), cuyo protagonista decide emigrar a Estados Unidos en busca de nuevos horizontes. Momento histórico que encuentra en un filme de la época, a la vez que en uno de los mayores éxitos del cine indio de todos los tiempos, *Sholay* (Llamas, 1975), de Ramesh Sippy, una radiografía del sentimiento de desencanto de la población india en aquellos años. La

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Mira Nair dirigiendo a Reese Witherspoon en *Vanity Fair*

joven Nair trasladaría estas inquietudes al teatro radical de protesta con el que se implicó en aquella época de la mano del inglés Barry John.

La mexicana María Novaro también iniciaría su trayectoria profesional implicándose con grupos alternativos que, desde la militancia y el compromiso social, aspiraban a remover las conciencias y a mostrar el lado menos amable de la sociedad para intentar acabar con las desigualdades. Tanto Novaro como Nair tomaron conciencia en su juventud del papel que los países a los que pertenecían desempeñaban en el marco de un orden internacional regido por las tensiones entre los modelos capitalista y comunista. Patio trasero de los Estados Unidos en un caso, y en el área de influencia de la órbita soviética en Asia en otro, ambas bebieron de la efervescencia revolucionaria de la década de los 70 desde unos países que seguían siendo víctimas del neocolonialismo más degradante. Las dos compartieron en esos años por igual una inquietud por conocer y comprender los países en los que habían nacido, el mundo en el que habitaban, y el complejo tiempo histórico que les tocaba vivir. Por ese motivo ambas estudiaron sociología y cuando descubrieron el cine se dieron cuenta de que era el medio más apropiado para expresarse y narrar, desde un afán documentalista, lo que querían contar.

A lo largo de su dilatada carrera profesional, las dos realizadoras han compartido temáticas y trayectorias más que paralelas, aunque Novaro no haya salido de la industria del cine mexicano mientras que Nair ha buscado

y encontrado otros horizontes en Estados Unidos, el Reino Unido y África. Los derechos de la mujer, la búsqueda de la identidad, la emigración, la familia, la maternidad, el racismo o la denuncia de las injusticias sociales en sus países son algunos de los múltiples temas que han tratado en sus películas. Incluso formalmente, desde una punta y otra del globo, su filmografía encuentra paralelismos sorprendentes, como la importancia que cobran las ciudades en sus filmes, que se convierten en un personaje más de las historias. A las dos les encanta recrearse en los paisajes humanos y urbanos de esas ciudades en las que se mueven los protagonistas de los relatos que cuentan, ya sea México DF, Veracruz y Tijuana, o las populosas ciudades indias de Delhi, Calcuta y Bombay.

Las dos se dieron a conocer internacionalmente de una forma muy parecida, con unas óperas prima sólidas, algo infrecuente entre los principiantes, a las que llegaron tras el obligado paso por el cortometraje y un aprendizaje convertido en una dura batalla por sacar adelante sus proyectos, filmando con pocos medios y suplantando esas carencias con mucha imaginación y creatividad. Compartieron las mismas dificultades de haber iniciado sus respectivas carreras en dos países poco habitados, por no decir nada, a la presencia de mujeres tras las cámaras. Soportaron la incompreensión interior y el apoyo exterior, que facilitó en mayor o menor grado su proyección internacional. Por compartir, comparten hasta el hecho de que su puesta de largo se produjese en el Festival de Cannes, en el caso de Nair con su primer largometraje, y en el de Novaro con el segundo, al que concurren, con sólo tres años de diferencia, dentro de la prestigiosa Quincena de Realizadores.

Si se indaga en la trayectoria personal y profesional de estas dos mujeres, es inevitable encontrar múltiples coincidencias que van haciendo aflorar las similitudes de esas vidas paralelas que se inician en México y la India para

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



María Novaro

conquistar después nuevos países y públicos. Procedentes por igual de familias de clase media, no niegan su compromiso con los más desfavorecidos ni su identidad mexicana e india, forjada en el mestizaje y la convivencia –o tal vez sólo en la compleja cohabitación como suelen denunciar en sus trabajos– de los diferentes pueblos que la integran, y cuya riqueza cultural se han encargado de mostrar en sus películas. Su mirada se ha convertido así en la mirada de la identidad de sus pueblos, de sus culturas, pero también de ese mundo globalizado que le ha tocado vivir al ser humano de finales del siglo XX y principios del XXI, en el que los triunfos y las miserias alcanzan a un mexicano lo mismo que a un hindú con independencia de su clase social o casta.

Su compromiso por las causas justas y por aquello en lo que creen se ha visto reflejado por igual en el cine de María Novaro y en el de Mira Nair a lo largo de sus ya dilatadas carreras. Su implicación en proyectos educativos o campañas de concienciación así lo evidencian. El paso del tiempo no les ha quitado ganas de participar en cuantas iniciativas sean favorables para conseguir el reconocimiento a la igualdad entre hombres y mujeres en todos los terrenos, desde el familiar hasta el profesional; en dos países, además, que si se caracterizan por algo es por su recalcitrante machismo, aunque en la India la presencia de la mujer en la esfera pública tenga una larga tradición desde que Indira Gandhi asumiera las riendas del país por primera vez en 1966, hasta la actual presidenta Pratibha Devisingh Patil. Es así como encontramos hoy día a Novaro participando en campañas en contra de la corrupción y la especulación, esa lacra social que lo infecta todo y que tanto daño hace no sólo a México sino a la economía mundial, y a favor de la honestidad poniendo el ejemplo de las bases sociales para frenar las ansias corruptas de los poderosos, o implicándose en campañas como la desarrollada por la marca de cosméticos Dove en contra de los falsos estereotipos de la belleza femenina. A

Mira Nair la encontramos produciendo cortometrajes para frenar el avance del sida en la India, mentalizando del uso del preservativo en las relaciones sexuales extramaritales, e impulsando la formación audiovisual en África para nuevos realizadores a través de los talleres que desarrolla dentro del proyecto Maisha.

Nacidas en un mundo nuevo por construir

Las dos realizadoras a las que dedicamos este ensayo nacieron en un mundo nuevo, el que surgió de la postguerra de la II Guerra Mundial, de la Guerra Fría, y de la irrupción del Tercer Mundo en un escenario internacional neocolonial auspiciado por los dos grandes bloques antagónicos del Este y el Oeste, del socialismo y el capitalismo. Un nuevo escenario en el que la mujer, tras su crucial papel en la retaguardia durante la contienda bélica, también quiere estar presente. Pero es un mundo por construir que se caracterizará por la búsqueda del bienestar social en el Norte, así como por un aumento de los desequilibrios con el Sur, donde aumentará la pobreza, y el desvío hacia esas áreas geográficas de los grandes conflictos bélicos que habían azotado Europa durante la primera mitad del siglo XX. Es en esos años cuando nacen María Novaro y Mira Nair. La primera en un México marcado por el optimismo del periodo conocido como “desarrollo estabilizador”, un espejismo que duró dos décadas y cuyos débiles cimientos se pusieron en evidencia durante el último cuarto de siglo tras la recesión iniciada en los años 70, y que dio lugar a

las llamadas “tres décadas perdidas”. La segunda lo hizo en una India convulsa, pero joven, que había alcanzado su independencia diez años atrás y que buscaba aunar los intereses de la multitud de culturas que poblaban su vasto territorio –sobre todo tras las sangrientas heridas abiertas, y sin cerrar todavía, causadas por la partición de la antigua colonia británica y su división en Pakistán para los musulmanes y la India para los hindúes–, así como reivindicar su lugar en el escenario internacional. Esa India de búsqueda y posicionamiento, que se tambaleaba por las hambrunas, los enfrentamientos con las naciones vecinas y los conflictos culturales y religiosos, también vivió sus años críticos llegada la década del 70. Novaro y Nair son fruto de esos años y de ese contexto, del tiempo en el que nacieron y que les condujo a tomar partido y escribir el guión de sus propias vidas.

María Luisa Novaro Peñaloza nació el 11 de septiembre de 1951 en México Distrito Federal. Durante su infancia vivió un tiempo en Europa, pero a pesar de la influencia que eso tuvo en su educación, se siente “mexicana e hija de mexicanos y no puedo considerarme de ningún otro lado”, si bien reconoce que “soy parte de la herencia de los colonizadores” (Arredondo, 2001). Sus padres, socialistas y nacionalistas de los años 30, adoraban México y le inculcaron desde pequeña el amor por su país y la curiosidad por conocer los hermosos parajes y las culturas que lo integran. Solía recorrer con ellos los sitios arqueológicos y aprendió a su lado a respetar y admirar las culturas indígenas, algo que Novaro trasladará a sus filmes en títulos como *El jardín del Edén*, *Sin dejar huella* y el cortometraje *La morena*.

Es hija del poeta e intelectual Octavio Novaro (1910-1991), nacido en Guadalajara (Jalisco) y firme defensor de los derechos de los pueblos indígenas mexicanos y de la clase trabajadora. En su juventud se comprometió activamente con esta causa y con la universalización de la educación,

impartiendo clases en 1934 en la Universidad Obrera y creando en 1937, junto con Octavio Paz y Ricardo Cortés Tamayo, una escuela para hijos de trabajadores sin recursos en Yucatán. Abogado de profesión, ejerció como docente, periodista y escritor, e incluso asumió por un tiempo labores diplomáticas en el exterior. Otra de sus facetas poco conocidas, que casi ocultaba por vergüenza, fue la de guionista de cine. Era un escritor serio y estas incursiones en el mundillo del cine las hizo sólo para ganarse la vida, recuerda su hija, que se siente orgullosa de la participación de su padre en los libretos de algunas películas de Germán Valdez, Tin Tan, como *El niño perdido* (1947), de Humberto Gómez Landero.

Entre 1971 y 1977, María Novaro estudió la carrera de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fueron tiempos de compromiso social en el marco de la agitación estudiantil que caracterizó el año 1968, pero Novaro no encontró en la sociología la manera de denunciar las injusticias del mundo; no del que había más allá de las fronteras mexicanas, sino en su propia ciudad, en los arrabales del Distrito Federal, y en las mezquindades de una clase media desorientada. Entra así en contacto con el colectivo Cine Mujer. Ella conocía gente en los barrios pobres y en las organizaciones campesinas, y las mujeres que formaban este colectivo, estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, le pidieron ayuda para contactar con esos movimientos de base. Fue así como se introdujo en el mundo del cine y descubrió las posibilidades que este medio tenía para expresar sus ideas. Entró a formar parte del colectivo Cine Mujer, en cuyas actividades participó entre 1979 y 1981, colaborando ese último año en los documentales *Es primera vez* y *Vida de Ángel*, de Beatriz Mira y Ángeles Necochea respectivamente, en los que se trataban temáticas sobre la mujer, como el papel que desempeñaban en la organización de las colonias y

el trabajo doméstico al que eran relegadas. A la vez, en 1980 inicia sus estudios de cine en el CUEC. Abandona la militancia desencantada de la política de izquierda y se sumerge de lleno en las posibilidades sociológicas que le ofrece el medio audiovisual, en el que se irá filtrando ese compromiso social que nunca abandonará.

“Cuando entré en el CUEC en ningún momento me planteé cosas que tuvieran que ver con la militancia, desde el primer momento quise hacer cosas muy personales –recuerda la cineasta–. A principio de los ochenta, en el CUEC todavía quedaba gente de izquierda que hacía documentales, pero además había entrado una generación mucho más joven que yo. Como no me sentía participe de lo que los veinteañeros hacían, ni tampoco me podía relacionar con gente del cine militante, busqué otra opción” (Arredondo, 2001). En la escuela de cine de la UNAM realizará sus primeros cortometrajes, que le llevarán a explorar las posibilidades de la imagen y a expresarse por sí misma alejada de la disciplina a la que se había visto sometida durante sus años de militancia política. En el CUEC, donde permanecerá hasta 1985, filma tres cortometrajes en Súper 8, un formato doméstico con escasas posibilidades por sus limitaciones, pero hegemónico en el cine alternativo de aquel momento: *Lavaderos*, *Sobre las olas* y *De encaje y azúcar*. En 16 mm rodará también dentro de la escuela de cine los cortos *Conmigo lo pasarás muy bien*, *Querida Carmen*, *7 a.m.* y *Una isla rodeada de agua*. El último título lo realiza como trabajo de graduación del centro en 1985 tras haber explorado las posibilidades expresivas del medio, primero como camarógrafa y después como montadora, haciendo sus películas siempre en blanco y negro, que era el material que le habían facilitado hasta entonces en la escuela. De hecho, *Una isla rodeada de agua* será su primer film en color y su carta de presentación en el mundillo profesional, ya que en 1986 ganará con esta cinta el premio Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas

al mejor cortometraje de ficción, y el Premio Especial del Jurado en el prestigioso Festival de Cortometrajes de Clermont-Ferrand en Francia.

En *Una isla rodeada de agua* trabajaría su hija mayor, cuyos ojos claros, como los de la protagonista Edith, se convierten en una metáfora que le permitirá a Novaro jugar con la imagen mucho más allá de lo que el uso del blanco y negro le había permitido con anterioridad. Cuenta la historia de una niña de doce años a la que deja su madre al cuidado de una vecina mientras ella parte en busca de su marido río arriba. La niña, con sus ojos azules en un pueblo de indígenas y mestizos en la costa de Guerrero, ve la realidad de diferente manera a como la perciben los demás. Sus ojos claros permiten a Novaro recurrir a planos subjetivos con la ayuda de filtros que muestran el cielo, el agua y la tierra vistos con otros colores tal como los aprecia, o los imagina, la muchacha. La pequeña crece sin saber el destino de su madre hasta que un día decide partir en su búsqueda en un recorrido que se desarrolla entre lo real y lo imaginario, y que la llevará a descubrirse a sí misma y a encontrarse con su identidad. El tema de la búsqueda, de la maternidad, de la supervivencia emocional de la mujer y de la identidad se convirtieron a partir de entonces en una constante del cine de María Novaro, una mujer que por encima de realizadora es madre y una persona inquieta por conocer y comprender el mundo en el que vive, en el que participa de una forma activa a través de las reflexiones que plantea en sus películas.

Con esas mismas premisas rodó el que hasta el momento es su mejor cortometraje, *Azul celeste* (1988), su primer trabajo en 35 mm, financiado por la UNAM y que formó parte de un proyecto colectivo, el largometraje *Historias de una ciudad*. Una mujer embarazada, Laureana, viaja desde Chihuahua al Distrito Federal para buscar al padre de su hijo. Sólo tiene una pista, vive en una casa de color azul celeste y, en contra de lo que se podría esperar, lo





encuentra después de recibir la ayuda de una vendedora de periódicos que la acoge. Quien no la acepta es el hombre que la dejó embarazada. La paternidad irresponsable y la soledad y frustración de la mujer en una sociedad machista como la mexicana serán cuestiones que irrumpirán en sus largometrajes a partir de *Lola* y llegarán hasta *Sin dejar huella*, donde las protagonistas son abandonadas, en diferentes circunstancias, por el egoísmo individualista de sus maridos. *Azul celeste* le valió a Novaro dos importantes galardones del Festival Internacional de Films Cortos de Huesca de 1990, el Danzante de Oro, máxima distinción, y el premio Quinto Centenario concedido a la mejor producción iberoamericana.

Mira Nair nació en la India el 15 de octubre de 1957, diez años después de la declaración de independencia tras la partición de la antigua colonia británica, que convirtió a Pakistán en otra nación de mayoría musulmana. Vino al mundo en un estado de fuerte tradición hindú, Orissa, al este del país. Su ciudad natal, Bhubaneshwar, llegó a albergar numerosos templos, que varias décadas después le inspirarían para el rodaje de *Kama Sutra: a tale of love*, que se rodó, en cambio, en Jaipur, estado de Rajastán, al noroeste y limítrofe con Pakistan, mientras que Orissa se encuentra en la bahía de Bengala. Desde niña Mira Nair tuvo la oportunidad de conocer un país tan extenso como la India, con sus contrastes y diferencias, debido a que su padre, Amrit Nair, era un funcionario del gobierno originario del estado de Punjab, al noroeste, mientras que su madre era una trabajadora social. Era la menor de tres hermanos y la única mujer, y al cumplir los once años toda

la familia se trasladó a la ciudad de Delhi, en el estado de Haryana, limítrofe con el de Punjab, tierra originaria de los Nair. Hoy día Delhi es una de las ciudades más pobladas del mundo, al igual que lo es México Distrito Federal.

A los trece años, la pequeña Nair ingresa en una escuela católica irlandesa, Tara Hall, en la localidad de Simla, una ciudad punjabi. Será allí donde entre en contacto con los clásicos de la literatura inglesa y lea por primera vez la novela *Vanity Fair*, de William Makepeace Thackeray, que llevaría a la pantalla de mayor en el año 2004 con una cuidada recreación de época. En esa misma escuela conocería la obra de otros grandes de la literatura inglesa como William Shakespeare y William Blake, si bien fue su madre, Praveen Nair, quien le inculcó con antelación su amor por la literatura. De mente inquieta, Mira Nair regresó a Delhi para estudiar Sociología en la universidad, pero allí se encontró con una pasión mayor, el teatro, en el que se volcó por completo. No fue un teatro convencional el que hizo Nair, sino rebelde, contestatario y militante; un teatro callejero políticamente comprometido. Fue en su etapa universitaria y a través de su participación en estos grupos teatrales como descubrió el cine, estudiando interpretación con el inglés Barry John, discípulo de Peter Brook, y con Badar Sircar, un autor y director progresista que se movía en el teatro radical de protesta.

“Pasé unos cuantos años sobre los escenarios y pensando que aquello era lo máximo. Pero como también tenía la fantasía de que era una intelectual, solicité varias becas y a los dieciocho años conseguí una para Harvard, donde decidí estudiar teatro” (Lowenstein, 2001). Instalada en 1976 en Estados Unidos como estudiante, no tardó en sentirse desencantada con lo que hacía en la Universidad de Harvard, cuya enseñanza era muy convencional y centrada en exceso en los musicales clásicos frente al teatro alternativo que había hecho en la India. Optó por ir a conocer en Nueva York la otra cara de Broadway y allí tuvo

la oportunidad de aprender con algunos de los maestros a los que considera sus gurús, como Joseph Chaikin y Andrei Serban. En la ciudad de los rascacielos encontró algo más, su destino como cineasta. La admitieron en un curso de documentales en la Universidad de Harvard tras ver unas fotografías que había hecho ese mismo verano y así es como empezó su carrera cinematográfica. “Para mí fue una de esas cosas caídas del cielo. A los veinte años descubrí lo que quería hacer en la vida, porque era una forma de trabajar con imágenes, de trabajar con gente, de intentar atrapar la vida. Me especialicé en estudios visuales y medioambientales. Como tesis se hace una película en la que lo tienes que hacer todo. Rodarla, sonorizarla, cortar el negativo... Hacía todas mis películas en la India, pero vivía en Nueva York y estaba siempre yendo y viniendo” (Lowenstein, 2001)

Su película de fin de carrera fue *Jami Masjid Street Journal* (1979), un cortometraje documental de 18 minutos de duración sobre la vida cotidiana en una antigua comunidad musulmana del antiguo Delhi próxima a la gran mezquita de esta urbe india. Es un trabajo rodado con cámara en mano que explora el mundo tradicional que sigue muy presente todavía en las grandes ciudades del país asiático a pesar de su modernidad y la penetración de hábitos y costumbres occidentales. Nair se introduce en esa comunidad sin velo, utilizando la cámara como tal para escudriñar en esa forma de vida desde la percepción de una mujer india, pero educada en Occidente. Se trataba de captar las reacciones de la gente ante la presencia de la cámara que portaba. En blanco y negro, no incluía en principio ningún tipo de narración en off que acompañase a las imágenes, si bien la introdujo al final para explicar al espectador lo que ocurría en la pantalla por sugerencia de sus amigos, algo de lo que siempre se ha arrepentido y de lo que aprendió una gran lección: no ceder nunca ante una idea sólo para agradar a los demás si no estás convencida de lo que haces. Definida por la realizadora como “un

retrato impresionista” de una comunidad musulmana, tuvo muy buena acogida en Nueva York cuando regresó con el material para presentar la película, y hasta pudo estrenarla en salas comerciales pese a ser el trabajo de una estudiante que estaba empezando.

Jami Masjid Street Journal animó a Mira Nair a seguir probando suerte en el cine. No fue fácil. A la vez que montaba películas educativas sobre medicina que trataban cuestiones como la amnesia o los dolores de espalda, tuvo que ganarse la vida también trabajando de camarera y en una galería de arte africano. Gracias a que no se desvinculó del cine al mantenerse en activo por las noches haciendo trabajos de montaje, pudo conocer a gente como Robert Duvall, con quien compartió sala de edición cuando este director ultimaba *Angelo, My Love* (1983). A Duvall le cayó bien Nair y bromeaba con ella sobre su aspecto gitano, idéntico al de las mujeres que aparecían en su película. Mientras, la realizadora pensaba en posibles guiones para volver a colocarse tras la cámara, siempre con una pretensión documental. Así surgió el medimetraje *So far from India* (Tan lejos de la India, 1982), que concibe con una decidida vocación de cine *vérité*. La India aparece de nuevo, aunque vista ahora desde la percepción de un hombre que emigra a Estados Unidos y de la mujer con la que está casado que le aguarda embarazada en el país asiático. Cuando el hombre, un vendedor de periódicos de Nueva York, regresa a la India para conocer al hijo que había nacido durante su ausencia, trata a su esposa como una extraña porque tras su paso por Estados Unidos se siente diferente, tal vez como un sofisticado americano. Rechaza a la mujer, a la que considera una pobre e inculta campesina. Se había casado con ella poco antes de viajar a América pero no por amor, sino por un matrimonio concertado por los padres, una práctica habitual en la tradición hindú.

Nair conoció al protagonista vendiendo periódicos en el metro de Manhattan y, viendo las posibilidades que



Salaam Bombay!

tenía la historia, viajó con él a la India cuando éste quiso conocer a su hijo. El choque cultural fue tremendo y Nair lo recogió con su cámara. Se convirtió en una intermediaria entre el hombre y la mujer, porque él la despreciaba y no quería ni dirigirle la palabra. La cineasta ha reconocido que sufrió mucho viviendo esa situación, pero dotó al documental de una veracidad difícil de superar. Convivió con ellos durante dos meses y presenció todo el proceso por el que atravesó la pareja, tanto la penuria de ella como el despecho de él. Pese a insistirle los familiares para que se la llevara consigo a Estados Unidos, decidió regresar solo con el compromiso de que mandaría a buscarla después. Nair consiguió algo que pocas veces se ha mostrado en las pantallas, la historia del “sueño americano” pero visto desde el otro lado, desde el país de origen de la emigración y no el de destino. Un tema, la emigración, que aflorará de manera frecuente en sus largometrajes, con más y menos aciertos, consiguiendo resultados muy notables en *The namesake* y otros no tan afortunados en *The Pérez Family*, que tendremos oportunidad de analizar en profundidad más adelante.

Para rodar *So far from India*, Nair obtuvo una beca de 20.000 dólares de la Junta de Humanidades de Nueva York. Una de las virtudes que ha demostrado la cineasta en todos sus años de profesión ha sido la habilidad de convencer e implicar a productores e instituciones para sacar adelante financieramente sus proyectos. Con este mediometrage viajó a festivales y conoció a gente, algo imprescindible para quien busca abrirse camino en una industria tan compleja e incierta. Consiguió algún premio



Kama Sutra

y sobre todo distribución internacional a través de los circuitos de televisión de Estados Unidos, Europa, África e India. Con esa carta de presentación se le abrieron las puertas para abordar su siguiente trabajo, otro documental nuevamente rodado en su país de origen titulado *India Cabaret* (1985), sobre las bailarinas de *striptease* en la ciudad de Bombay, antecedente de su primer largometraje *Salaam Bombay!* Para rodarla siguió el mismo planteamiento que con *So far from India*, implicarse y meterse de lleno en la vida de las protagonistas, dos *strippers* con las que convivió durante cuatro meses. Las acompañaba a todas partes para comprenderlas e impregnarse de las sensaciones que rodeaba a esas dos mujeres que hacían un trabajo considerado “indecoroso” en la India, a pesar de que los clientes que acuden a verlas son hombres respetados con una doble vida: la del esposo fiel que deja a su mujer en casa, y la del “macho” hipócrita que acude a recrearse en los clubs en lugar de vivir de una forma sana su sexualidad con su pareja, repudiando a la vez a las *strippers* cuando están fuera del club. Nair también explorará este tema en su cine posterior, desde la sensual *Kama Sutra: a tale of love* (*Kama Sutra: una historia de amor*, 1997), hasta la adaptación del clásico *Vanity Fair* (2004).

Con *India Cabaret* volvió a tener un gran éxito. Fue invitada a más festivales de cine donde siguió ganando premios y se vendió muy bien a pesar de estar rodada, como todo lo anterior, en el formato semiprofesional de 16 mm que, en cambio, tiene la ventaja de trabajar con equipos de filmación menos aparatosos y con los que es más fácil rodar mezclándose con la gente y pasar más inadvertido si

se trata del género documental. En la India fue un éxito en los lugares donde se proyectó y Nair recuerda un pase con 5.000 personas que se peleaban por hacerse un hueco, por supuesto con un público eminentemente masculino. La represión sexual de la sociedad india y la hipocresía del puritanismo religioso contribuyó a ese éxito, y más con una película que llevaba un título como el de *India Cabaret*. Tal vez quienes acudieron a verla movidos por el morbo no imaginaban que se iban a encontrar con una historia de una hora de duración llena de emociones y sentimientos que, a modo de espejo, proyectaba sobre la pantalla las propias mentiras e hipocresías de los espectadores. Con una de las bailarinas protagonistas el equipo viajó hasta Hyderabad para llevar a su hermana el dinero de la dote que necesitaba para casarse, y que había ahorrado con su trabajo de *stripper* desde hacía tiempo. La familia aceptó el dinero, pero no permitió que asistiera a la boda porque la consideraban una mujer contaminada. En ningún momento cuestionaron que el dinero también pudiese haberse contaminado porque había sido ganado de forma “indecorosa”.

Historias como la de esa bailarina que se sacrifica en conseguir una buena boda para su hermana y que es rechazada a pesar de ello por los suyos son tremendamente emotivas, algo que tanto Mira Nair como María Novaro miman en sus películas porque para ellas el cine debe emocionar al público, no manipular sus sentimientos como hacen las producciones de Hollywood, sino empujarles a reencontrarse con su propia experiencia vital y la de los personajes que aparecen. “Sólo puedo filmar temas que me conmuevan profundamente y que me hagan vibrar – afirma Mira Nair-. Algunos filman para que el espectador pase un rato agradable los domingos por la tarde. Yo no. Dejo eso a los demás, aunque no los condeno. Me atraen las ideas que provocan y que dan una visión diferente del mundo (...) Debemos contar nuestras historias, pues nadie lo hará en nuestro lugar. Confieso que asumo con agrado la

responsabilidad de descubrir esas historias y de adaptarlas al cine. Después de todo, las películas, a la inversa que los libros, están al alcance de millones de personas. Poder llegar a un público tan vasto es otra dimensión de mi trabajo que para mí es fundamental. Al mismo tiempo, no olvido ni subestimo al individuo, al espectador en la sala” (Anbarasan y Otchet, 1998).

La forma de narrar, alternativa o por lo menos diferente al modelo institucional de Hollywood, es otra premisa en el cine de la mexicana María Novaro, que también busca hacer aflorar las emociones de los espectadores a través de la manera de contar las historias. En eso se basa la mirada alternativa que proponen, a la vez que dialéctica con el público, y a la que nos referíamos al inicio de este capítulo. “Aparte de contar mi propia percepción del mundo que me rodea como mujer y de mi enamoramiento de la cultura mexicana –un país que me parece tan rico, visual y narrativamente, para contarlo una y mil veces-, quizás la otra cosa que más me apasiona es el cine como forma artística –explica Novaro-. Es una pena que cada vez los tiempos se cierren más para explorar el desarrollo de este lenguaje (...) Para mí, el tiempo y la emoción del espectador son factores decisivos. La emoción del espectador cuenta; aunque al espectador lo puedes manipular muy fácilmente, en cambio no lo puedes emocionar tan fácilmente. Es decir, le puedes contar una cosa dramática: le atropellan a un niño, lo ves llorando, ¡claro que te conmueve!, pero es un tipo de emoción provocada un poco artificiosamente. Sin embargo, si eres muy hábil lo puedes emocionar con una escena que aparentemente no tiene nada, pero que cuando termina deja un nudo en la garganta porque apela al compromiso del espectador. Este proceso es para mí una elaboración artística” (Arredondo, 2001).

India Cabaret emocionó al público, y Nair pudo comprobarlo ella misma porque el circuito que hizo la película en la India fue muy personal. Se exhibió en



Salaam Bombay!

numerosos lugares, a los que la cineasta se desplazaba con los rollos bajo el brazo para enseñarla y poder conversar con los espectadores al término de la proyección. Acudía a todos los sitios donde la llamaban, desde universidades, asociaciones de mujeres, sindicatos y movimientos sociales, pero en cambio, a pesar de este evidente interés, nunca llegó a pasarse por televisión. Eso dice mucho de la censura moral que prevalecía, y sigue prevaleciendo hoy, en los medios audiovisuales de la India, pese a la sensualidad que, por otra parte, subyace en el cine comercial de Bollywood, que elude mostrar escenas de sexo explícito o un discreto beso en los labios pero, en cambio, sus números de baile son de una provocación descarada en los que se insinúan las relaciones sexuales de manera implícita.

La preproducción y el rodaje de *India Cabaret* permitieron a Nair conocer Bombay y la realidad de los niños de la calle. Esos muchachos sin techo vivían en la India, pero era un problema no exclusivo de Asia sino de otros continentes. Recordó el impacto que le había provocado la obra de teatro *Runaways* (Huidos), de Liz Swados, y el largometraje brasileño *Pixote, la ley del más débil* (1980), de Héctor Babenco. Tenía en mente otro proyecto cuando acabase de rodar el documental, pero una escena callejera con uno de estos niños desencadenó la chispa de la idea que se convertiría en su primer largometraje de ficción, *Salaam Bombay!* (1988). Cuenta Nair que un día, al parar el taxi en el que viajaba en un semáforo, se acercó un niño a la ventanilla para pedir limosna. No tenía piernas y se desplazaba sobre un carrito con ruedas. Había mucho tránsito y el semáforo se puso verde. Pensó que el pequeño

mendigo iba a morir allí mismo, ante sus ojos, arrollado por el resto de conductores. “Tuve miedo por él, pero se propulsó al medio de la calzada, esperó a que arrancara el taxi, hizo una pirueta y saludó a un público imaginario. Pensé que, de repente, se había convertido en un artista del espectáculo. Para mí, ésta era la esencia del espíritu de los niños de la calle. No trataban de inspirarte lástima, sino de decir: ‘Ésta es nuestra vida. Seguimos adelante y sacamos el mayor partido a lo que tenemos’” (Lowenstein, 2001). Fue el germen del guión de su ópera prima de largometraje, aunque previamente haría otro cortometraje documental.

Antes de enfrentarse a *Salaam Bombay!*, Nair rueda *Children of a desired sex* (Los niños del sexo preferido, 1987), cuyos protagonistas serán tanto las mujeres como los niños indios. En media hora, la cineasta aborda el conflicto que se produce en las embarazadas cuando descubren que el feto que llevan en su vientre es de una mujer en lugar de un hombre. La película muestra el incorrecto uso que se hace de las pruebas de la amniocentesis entre las mujeres gestantes. Aunque permite discernir si el feto presenta alguna anomalía, posibilita igualmente conocer el sexo que tendrá el bebé. En la India eso puede ser terrible, ya que el nacimiento de una mujer no se valora igual que el de un hombre. El varón garantiza la continuidad del nombre de la familia además de ser el responsable de que los progenitores tengan a alguien que los cuide cuando sean mayores. En cambio, las niñas son consideradas como un lastre, además de costosas de mantener, ya que para conseguirles un buen matrimonio el padre deberá esforzarse en ahorrar una buena suma de dinero para entregar la dote, requisito indispensable desde la tradición más arcaica de una India que se debate hoy entre el pasado y la modernidad.

Conocer el sexo de la criatura antes de nacer desata el conflicto con sus parejas, ya que si es mujer los hombres

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Salaam Bombay!

prefieren el aborto para no cargar con el estorbo de una niña. Es así de terrible y Nair en media hora muestra el conflicto que padecen esas embarazadas tras conocer el resultado de las pruebas y verse obligadas a abortar por imperativo masculino. Esto es así desde tiempos inmemoriales, aunque conocer con antelación el sexo del bebé sólo ha sido posible con los avances científicos, lo que no es garantía después de que las mujeres sin recursos puedan tener un aborto sin riesgo para sus vidas. En 2007, la ministra india para Mujeres y Desarrollo Infantil, Renuka Chowdhury, propuso que todas las mujeres embarazadas se apuntaran en un registro gubernamental y que para interrumpir voluntariamente su gestación tuviesen que solicitarlo. De esta manera se quería acabar con los abortos selectivos en la India en función del sexo del menor, lo que desató una fuerte polémica ya que el Gobierno sólo quería autorizar aquellos que respondieran a una razón “aceptable y lógica”.

Children of a desired sex formó parte de una serie internacional de documentales sobre la situación de la mujer y el desarrollo en el mundo, y fue la última película rodada por Nair en 16 mm. Aunque *Salaam Bombay!* estuvo a punto también de rodarse en ese formato semiprofesional por cuestión de presupuesto, pudo acometerse en 35 mm y con unos medios técnicos de los que hasta ese momento había carecido la realizadora de *India Cabaret*. Fue un proyecto difícil de sacar adelante y requirió de un sobreesfuerzo por parte de la cineasta para conseguir la financiación fuera y dentro de la India. La participación internacional garantizaba la distribución exterior, mientras que la aportación nacional, que sería además gubernamental, facilitaría los permisos de filmación en lugares como la estación de tren de Bombay, todo un universo en cuyo entorno viven los niños protagonistas y a la que pocos equipos de rodaje habían tenido acceso antes por la dificultad de conseguir las autorizaciones. Mientras Nair ultimaba en la India el que iba a ser su

gran salto cinematográfico, María Novaro hacía lo propio en México, tras el reconocimiento que habían tenido sus primeros cortometrajes, preparándose también para rodar su ópera prima de largometraje con apoyo internacional. A la espera de ese momento, y después de una formación en el CUEC que le había permitido desempeñar también funciones de cámara, fotografía, actuación y montaje, Novaro continuaba su aprendizaje participando como asistente de dirección o desempeñando otras tareas técnicas en diferentes producciones.

El salto al largometraje

Nair acometió su primera película de ficción después de un concienzudo aprendizaje en el cine documental. El resultado sería un film que se resiste a alejarse del género en el que tan a gusto se había sentido la realizadora hasta ese momento. De hecho, desde que empezó a trabajar en la idea, tuvo clara la vertiente documental de la historia, aunque quería controlar el relato en su integridad, organizando el espacio escénico y la vida de los personajes a partir de vivencias reales. La financiación tenía que ser nacional y extranjera para que la película tuviese el sello de la India pero a su vez fuese un producto internacional que se pudiera vender fuera huyendo de los localismos del cine indio. Mientras preparaba el guión de *Salaam Bombay!* con Sooni Taraporevala, emprendió la búsqueda de capital para producirla e inició la selección de los muchachos que la protagonizarían buscándolos por las calles de

Bombay. Documentalista nata, Nair tenía clarísimo que los intérpretes tenían que ser auténticos niños de la calle. Los primeros acercamientos fueron difíciles. Los chicos huían de ellas porque pensaban que eran de los orfanatos y los querían encerrar. Encontraron en cambio a un grupo de traperos que vivían cerca de la casa de Taraporevala y entablaron amistad. Hablaban y jugaban a las cartas con ellos para ganarse su confianza y así se pasaron dos meses. Después de ese tiempo se aislaron y construyeron la trama de lo que iba a ser la película. La complicidad fue algo muy importante gracias a que ambas habían estudiado juntas en Harvard y compartían la misma pasión por la literatura inglesa. Con esos antecedentes está clara la huella dickensiana en el guión.

Para emprender la producción, Nair acudió a Channel 4 y a otros inversores extranjeros, pero los números no terminaban de cuadrar. Tuvo que recurrir también a la National Film Development Corporation de la India, que aceptó apoyar con una pequeña cantidad, sólo 150.000 dólares, a cambio de quedarse con el veinticinco por ciento de la película. Fueron los que de verdad hicieron el negocio redondo porque jamás pensaron que llegara a tener tanto éxito. A Nair, a esas alturas y cuando había empezado a trabajar ya en los talleres con los niños, lo único que le importaba era reunir suficiente capital para poder empezar a rodar para la fiesta del Ganpati, que celebra el nacimiento de Ganesh, el dios de la sabiduría que es representado con la cabeza de un elefante. La celebración es en el mes de agosto y el tiempo se les echaba encima. Al final entró capital británico, francés e indio, encargándose de la producción Mirabai Films, la productora que había creado Nair para filmar sus documentales. Empezó el rodaje por la premura de tiempo con el capital que había podido reunir, pero que no cubría por completo el coste de la producción. Fue una especie de salto al vacío sin pensárselo dos veces, ya que de lo contrario el proyecto se habría estancado, algo que no era conveniente disponiendo ya de una parte de la financiación.

Durante el rodaje, Nair seguía trabajando en la búsqueda de nuevos inversores, algo que no dejó de hacer hasta la fase de montaje y postproducción. La cineasta había mantenido su residencia a caballo entre Nueva York y la India desde que viajó becada para estudiar en Harvard. Si el rodaje concluyó en diciembre, en enero, estando en la ciudad de los rascacielos, recibió la comunicación de la Fundación Rockefeller de que le habían concedido una beca de 100.000 dólares para hacer la película. Fue de esa forma como Mirabai pudo quedarse con una parte de la tarta que iba a ser *Salaam Bombay!* En Nueva York realizó el montaje compartiendo sala de edición con Spike Lee, que también comenzaba por aquellos años. Era la forma de abaratar costes, de manera que Nair trabajaba en el montaje por la mañana y el realizador afroamericano lo hacía por las tardes, repartiéndose los gastos del alquiler de los equipos. Con la película montada, la siguiente etapa fue Francia para concluir la postproducción, puesto que los coproductores galos exigieron que el dinero que aportaban ellos se gastase en francos franceses.

La postproducción fue un camino de rosas comparado con el rodaje en Bombay, habida cuenta de que era la primera vez que Nair filmaba una película de ficción en un país y en unas condiciones que exigían a la cineasta un esfuerzo del doscientos por cien de su capacidad no ya sólo creativa sino organizativa. Además, hay que tener en cuenta que el rodaje no se hizo en estudio, sino en la calle, y por tanto había muchas cosas que eran incontrolables. Por ese motivo organizó con antelación a la filmación un taller con los niños de la calle que iban a aparecer en *Salaam Bombay!* De otra manera hubiera sido difícil controlar todo aquello, máxime cuando junto a los niños trabajaban también actores profesionales. Todo eso confiere a las escenas un gran verismo, hasta el punto de tener la sensación de estar también ante un documental pero en el que Nair controla el desarrollo de la historia y el comportamiento de los personajes. Aun así, durante los talleres, los muchachos se

convirtieron en los mejores asesores de Nair y Taraporevala, la guionista. Cuando veían una escena o escuchaban un diálogo que no encajaba con los ambientes y su propia vida, lo hacían saber y aportaban sugerencias para cambiar una frase, una expresión o incluso una conducta. El guión fue así enriqueciéndose para que el resultado final, pese a tratarse de una ficción dramatizada, resultara lo más cercano a un documental.

Los talleres para los niños de la calle que iban a participar en el filme comenzaron ocho semanas antes de iniciarse el rodaje. Nair pidió ayuda a un grupo de amigas que conocían la situación de estos muchachos y concibió la participación de los mismos en los talleres y la película como una posibilidad de trabajo para ellos, con unas retribuciones que duplicaban lo que solían ganar en la calle limpiando vehículos, recogiendo trapos o desempeñando otros empleos precarios. Difundieron la noticia por las calles de que se buscaban niños callejeros para un rodaje, y el día que hicieron la selección de los que iban a participar se presentaron ciento treinta, de los que eligieron una veintena. Una persona con una conciencia social como la de Nair era consciente de que una película no iba a alejar a estos muchachos de las calles, y durante los talleres y la filmación tampoco pretendió sacarlos de ese ambiente callejero. Tanto es así que seguían durmiendo en las calles, pero cada mañana acudían al lugar donde se les había citado para rodar una nueva escena. Era una relación puramente comercial en la que Nair les ofrecía un empleo bien remunerado para lo que solían ganar, y ellos tenían que comprometerse a cumplir y ser responsables con su trabajo.

Nair se preocupó, no obstante, de que parte del dinero que ganaron los muchachos, así como un porcentaje de los ingresos en taquilla de la película, acabasen en cuentas bancarias a su nombre. Además, impulsó la creación con otros colaboradores de una fundación llamada Salaam

Balaak Trust, que a partir de ese momento proporcionaría ayuda de asistencia médica y formación escolar a los niños de la calle, y que hoy día es uno de los organismos no gubernamentales de la India con mayor prestigio internacional en lo referente al trabajo con la infancia marginada. Además de en Bombay, esta institución cuenta hoy día con otras dos sedes en Delhi y Bhubaneshwar, ciudad natal de la realizadora.

De la organización del taller se encargaron Barry John, con quien Nair había trabajado en el teatro antes de marcharse a Nueva York diez años atrás, y dos mujeres, la ayudante de dirección Nilita Vachani y la psicóloga infantil Dina Stafford. “Ésta era su primera película –recuerda Nair refiriéndose a la psicóloga– y tenía dos responsabilidades: en primer lugar, ser la madre de los niños que eligiéramos finalmente para trabajar; y, segundo, que para mí era mucho más importante en aquel momento, diseñar un programa para esos niños una vez que hubiéramos acabado la película” (Lowenstein, 2001). Los muchachos aprendieron a controlar sus emociones y su cuerpo en el taller, que comenzaba con unos ejercicios de yoga antes de pasar a discutir sobre diferentes temas que se les planteaban, posicionándose unos a favor y otros en contra para generar un debate. Su formación como actores consistió en el visionado de películas como *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959), de François Truffaut, o los films mudos de Charles Chaplin, además de ejercicios de improvisación en los que se les proponían situaciones que se daban en la película. Así fue como aprendieron a comportarse con naturalidad ante las cámaras y a ser profesionales, aprendiendo cosas como lo que es el *raccord*, la continuidad de una escena cinematográfica, para que después en el montaje de la película no surgieran sorpresas.

Salaam Bombay! cuenta la historia de unos niños de la calle en Bombay, pero centra su atención en dos de ellos,

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Salaam Bombay!

Krishna/Chaipau y Manju, a pesar de la cantidad de personajes que aparecen. El primero es un muchacho de once años que llega a Bombay con la voluntad de ahorrar 500 rupias para poder regresar a su pueblo con su madre y que sobrevivirá en la calle con otros niños de su edad empleándose en todo tipo de trabajos eventuales. Manju, un poco más pequeña que Chaipau, es la hija de una prostituta y de un proxeneta y vendedor de droga. Cuando los dos menores regresan de trabajar como camareros en una boda con otros niños, una patrulla de la policía los detiene y son encerrados en orfanatos. Chaipau escapará y acabará matando al padre de Manju, Baba, culpable en buena medida de la muerte de Chillum, un amigo del muchacho. Rodada en las calles de Bombay y en escenarios naturales, el film es la historia de un mundo que arrebató la infancia y la inocencia a los menores, y que los arroja a la vorágine de la supervivencia.

Nair eligió a los muchachos que iban a interpretar los personajes de Chaipau y Manju tras hacerles una prueba de cámara y observar su naturalidad, con la que conseguían una gran expresividad en la pantalla. Los dos procedían de las calles de Bombay. Shafiq Syed, el muchacho que encarna a Chaipau, tenía catorce años entonces, aunque el personaje al que interpreta representa once. En la vida real había huido de su familia en el sur de la India y llegado a Bombay viajando de forma clandestina en trenes. Trabajaba como trapero en el puente de Grant Road de esta ciudad. Hansa Vithal, que da vida a Manju, también procedía de las calles. Vivía en las inmediaciones de Cross Maidan, un gran parque de Bombay, y se dedicaba

a trabajos eventuales. Las circunstancias del resto de los niños que participan en el film eran muy similares. Todos demostraron ser unos grandes profesionales ante las cámaras y el equipo se encariñó pronto con ellos. Uno de los muchachos que forma parte de los pandilleros con los que se relaciona el protagonista, Raju Barnard, que en la película interpreta al personaje de Insect, el más pequeño de todos, fue adoptado por la directora de fotografía Sandi Sissel y se lo llevó con ella a California, donde acabó siendo de mayor ayudante de cámara. También surgió una muy buena relación entre los muchachos y la actriz Aneeta Kanwar, que interpreta a Rekha, la prostituta que es madre de Manju. Más distante fue el trato con otro profesional de la interpretación, Nana Patekar, el actor que da vida a Baba y que controla el menudeo de droga en el barrio. Nair quiso que así fuese para que la relación que mantiene con los muchachos en la película resultase de una mayor frialdad y distanciamiento a los ojos del público.

En el resto del reparto, junto a personas sin experiencia interpretativa, hay profesionales del cine, la televisión y el teatro como Raghubir Yadav, que en la película se mete en la piel de Chillum, y Shaukat Azmi, una de las grandes actrices de la India, que da vida a la *madame* del prostíbulo donde llevan a la niña que llaman por su edad, “Dieciséis”, y de la que se enamora Chaipau. La actriz Shaukat Azmi se puso a entera disposición de las prostitutas del local para su caracterización, ya que se rodó en un prostíbulo auténtico, y fueron ellas las que la vistieron, maquillaron y se encargaron de las joyas y adornos con los que aparecía en escena. Nair no quiso alterar espacios ni mucho menos rodar en estudio. Quería lugares auténticos y para ello buscó en varios burdeles. La experiencia anterior de *India Cabaret* le abrió las puertas durante la búsqueda y lo más importante en estos casos, la confianza. Cuando encontró el que más se ajustaba a las necesidades de la película, llegó a un acuerdo con la *madame* del local.

No tuvo problemas tampoco para rodar en otros prostíbulos, algo que fue necesario para conseguir los planos que Nair quería en determinadas escenas. Su condición de mujer, y el lenguaje universal del dinero, lo permitieron todo. Nair recuerda el caso de la escena en que Chaipau lleva el té a sus clientes bajo una lluvia torrencial porque es la época del monzón. Estaban rodando una escena de interior con la menor que había sido llevada al prostíbulo para vender su virginidad, cuando se puso a diluviar. El agua caía de forma tan torrencial, que vieron que era el momento idóneo para rodar la secuencia de Chaipau con el té. Abandonaron todo, agarraron los equipos y se fueron a la locación que habían seleccionado para esa otra secuencia, que era otro prostíbulo. “Habíamos descubierto un sitio desde el que se veía toda la ciudad, que en realidad era otro burdel. Y cuando empezó a llover, Mitch y yo salimos corriendo hacia aquel burdel desde el que íbamos a hacer el plano. Dos de las chicas estaban haciendo un servicio a un cliente árabe, y la *madame*, con la que yo había llegado a un acuerdo, nos pidió quinientas rupias y echó una cortina alrededor de aquellos tres pares de piernas. Nosotros pasamos con nuestra cámara de 35 mm junto a los tres pares de piernas en dirección a la ventana. Yo llevaba un walkie-talkie desde el que dije: ¡Acción! Chaipau apareció bajo la lluvia e hicimos el plano” (Lowenstein, 2001).

No hubo alteración de los espacios escénicos salvo cuando era preciso por alguna circunstancia. Ese fue el caso de la habitación que aparece con paredes de color rosa fucsia, que no había en el burdel donde rodaron la mayor parte de la película, pero Nair había visto en otro prostíbulo, por lo que decidieron pintarla de ese tono. También hicieron lo propio con el mural que representa a varios dioses de la India junto al que duermen los niños de la calle. Paredes así hay muchas en Bombay. Es la única forma de evitar que los viandantes se meen en ellas, por lo que suelen decorarlás con deidades quienes duermen a la intemperie. Fue la única manera de conseguir que la locación elegida

estuviese limpia de orines. Nair quería unos escenarios realistas, pero a la vez se encargó de que la fotografía fuese muy estilizada, por lo que buscó aquellos lugares que más llamativos y coloristas eran. En total se eligieron cincuenta y dos locaciones que se filmaron en menos de dos meses, lo que obligó al equipo a un trasiego permanente de un lugar para otro en medio del bullicio de las calles de Bombay y sitios como la estación de tren, porque todo se filmó sin cortar las calles y sin extras, como puede apreciarse en algunas escenas cuando los transeúntes miran extrañados a la cámara, lo que confiere al film un toque más documental si cabe.

Rodar en la estación de tren de Bombay fue otro problema añadido que sólo pudo superarse gracias a la constancia e insistencia de Nair y su equipo. Dos meses se pasaron intentando conseguir el permiso para rodar en este enclave, y cuando creían que todo estaba perdido llegó la autorización. Eso hace de *Salaam Bombay!* una película especial porque es la primera, en mucho tiempo, que pudo filmarse en los andenes de una de las estaciones ferroviarias con más trasiego de la India. Las autoridades desconfiaban de los cineastas desde que en 1980 se rodó en el país *The Burning Train* (El tren en llamas), de Ravi Chopra, en el que se prendía fuego a un tren. El rodaje ocasionó tantos problemas a la compañía ferroviaria que a partir de entonces se acabaron los permisos para filmar en las instalaciones del tren hasta que llegó Nair y su *Salaam Bombay!* La aparición de la estación era importantísima para crear el ambiente de la película: un espacio abierto inundado de personas a todas las horas del día con un trasiego de ir y venir de gente que convierten estas escenas en una vorágine visual de lo que es esta ciudad India. Es la estación donde llega el protagonista y en donde se desarrollan algunos momentos clave de la acción, como cuando Chillum está enfermo después de haber sido marginado por Baba. La cámara de Nair consigue planos asombrosos que se mueven entre lo bello y lo feo, alcanzando instantes escatológicos pero a la

vez curiosamente hermosos, como cuando el niño orina en el andén mientras se aproxima lentamente el tren que acaba de entrar en la estación.

Salaam Bombay! es una ficción hecha como si de un documental se tratara. Los actores tuvieron que actuar en medio de las masas en escenas como la del final, que fue la primera en filmarse, y que se rodó para la festividad del Ganpati, cuando miles de personas inundan las calles para llevar en multitudes las esculturas del dios Ganesh a los ríos, lagos y mares, donde las arrojan en forma de ofrenda en un festival que dura más de una semana. Fue la primera escena que se rodó porque no había forma de recrearla con extras y se tenía que filmar aprovechando las celebraciones. Las imágenes de la película son suficientemente expresivas y se ve cómo los protagonistas, Rekha y Chaipau, son empujados por la multitud en esa marea humana que los arrastra y que adquiere así un significado simbólico especial por lo que les ha ocurrido a los personajes, después de que ella haya discutido con Baba y el muchacho le haya clavado una navaja. No son dueños de su destino y son arrastrados por la vorágine de una sociedad en la que los individuos son devorados por la masa dejando de existir como personas. Circunstancias como ésta han llevado a Nair a afirmar que dirigió la película como si se tratara de una “operación militar”, tan sujeta a la planificación como a la improvisación y con un guión que fue enriqueciéndose conforme avanzaba la filmación.

La película se estrenó internacionalmente en el Festival de Cannes de 1988, dentro de la Quincena de Realizadores, donde obtuvo la Cámara de Oro y el Premio del Público. A partir de ese momento inició un periplo mundial que la convirtió en la película india más vista de todos los tiempos. Su pase en el viejo Palais de Cannes, donde se proyectaban antes las cintas seleccionadas para la Quincena de Realizadores, fue un éxito apoteósico. Los programadores fueron conscientes del alcance que iba a

tener y organizaron una gala especial porque esa noche era, además, la clausura de la sala puesto que se iba a derribar para construir un hotel en su lugar. Invitaron a los grandes directores que asistían ese año al certamen, entre ellos el alemán Wim Wenders, el argentino Fernando Solanas y el japonés Akira Kurosawa. Así fue la puesta de largo de Nair, con veinte minutos de aplausos al finalizar la proyección y una noche de vértigo.

El film contaba con capital francés y los productores galos no quisieron perder la oportunidad. En apenas siete horas, *Salaam Bombay!* se vendió a todo el mundo, con excepción de Estados Unidos, cuyos distribuidores tardaron todavía un par de semanas, como es habitual, en enterarse de su existencia, y sólo después del éxito creciente que tuvo la compraron también para distribuirla en Norteamérica. Más de veinte premios internacionales avalaron la ópera prima de Nair, que fue nominada para el Globo de Oro a la mejor película extranjera, así como al Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa, que ganó ese año la cinta danesa *Pelle the Conqueror* (Pelle el conquistador), de Bille August. El mayor éxito para la realizadora sería, no obstante, estrenarla en el Liberty Cinema, la sala de exhibición a la que iban los niños que aparecen en la película en el barrio de Grant Road donde se filmó. Allí permaneció en cartelera veinticinco semanas ininterrumpidas. Nair entraba por la puerta grande, el Festival de Cannes, en la nómina de los mejores directores de cine del mundo, y lo hacía con su ópera prima, una película de la India atípica, alejada del modelo comercial conocido de Bollywood, sin grandes estrellas, con unos niños de la calle convertidos en actores para representar sus propias vidas en la pantalla, y que mostraba las lacras del mundo desquiciado en el que vivimos, en el entorno de la bulliciosa estación de tren de Bombay. Sus próximas paradas serían en África y Estados Unidos, aunque los protagonistas volverían a ser una familia india, pero de la diáspora, que era en lo que se estaba convirtiendo Nair, enriqueciendo desde fuera su mirada sobre la India.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Lola

Mientras Mira Nair triunfaba con su primer largometraje de ficción, María Novaro ultimaba su despegue en el mismo campo con su ópera prima *Lola*. Desde sus años de formación en el CUEC, Novaro no había dejado de prepararse para ese momento. Además de su participación en otros cortometrajes desempeñando diferentes tareas, había intervenido como asistente de dirección en *Amor a la vuelta de la esquina* (1985), de Alberto Cortés. Hasta entonces Novaro había escrito los guiones de sus cortometrajes en solitario. El de su primer largo lo haría con su hermana Beatriz. Fue un proceso lento que permitió madurar y pulir un guión sencillo en apariencia, pero complejo en sus entramados y sobre todo en lo que esconden sus silencios, fundamentales para la historia que cuenta, la de una mujer de clase media con una niña pequeña y cuyo compañero sentimental se marcha de gira musical renunciando a su compromiso como pareja y padre, anteponiendo lo individual en la relación que mantienen. Concebido tras el devastador terremoto de 1985 que asoló México Distrito Federal, la historia retrata a una joven rota por dentro en una ciudad rota por fuera. Una mujer que es madre, como lo era ya María Novaro, en un país donde el tema de la maternidad no había sido abordado en las pantallas, a pesar del peso que la figura de la madre había tenido en el cine clásico. Casi furtiva en la cinematografía nacional de finales de los ochenta, porque la posibilidad de colocarse detrás de una cámara había sido negada a las mujeres por los poderosos sindicatos de la industria desde sus orígenes, Novaro reflexiona en *Lola* sobre el papel de la mujer en la sociedad mexicana, y el ser madre en una ciudad que había sufrido una catástrofe y que a duras penas se ponía nuevamente en pie.

Lola marcaría el hilo temático de la producción de Novaro en su filmografía posterior, aunque el Distrito Federal daría paso a otros paisajes urbanos como Veracruz, Tijuana y el

Yucatán, recorriendo así de punta a punta un país al que le costaba, y le cuesta, reconocer la valía de las mujeres y, sobre todo, otorgarles los mismos derechos y posibilidades que a los hombres. La cineasta empleará un discurso, como ya hemos apuntado, para nada feminista ni radical, sino desde la mirada de una mujer comprometida con la igualdad de género y la justicia social. Las protagonistas de sus siguientes largometrajes hasta *Sin dejar huella* serán mujeres que compartirán el hecho de ser madres y de haber vivido alguna experiencia negativa con los hombres, o de haber sido víctimas del machismo, junto a una búsqueda de su identidad, en lo personal y en lo cultural. Son films que muestran rostros de mujer con un paisaje social de fondo: el México de después del terremoto, el de los años del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, y el de un país marcado por la revolución zapatista de Chiapas. Es por ese motivo que la filmografía de Novaro ha sido la que mejor ha sabido retratar a la mujer mexicana de finales del siglo XX, sin exclusiones por diferencias de clase, e incorporando también a la mujer indígena. Historias de mujeres que son retratadas en su lucha diaria, con todos sus sacrificios, esfuerzos, incertidumbres y adversidades, y que culminan con desenlaces que llevan a la frustración o abren nuevos horizontes ante posibles cambios, siempre con finales abiertos que invitan a la esperanza.

María Novaro comienza en *Lola* a escrutar en la mujer mexicana de finales del siglo XX, fijándose en temáticas como la maternidad, la identidad, la liberación femenina y el compromiso social en un mundo de “machos” y de fuertes contrastes. Es por eso que dará tanta importancia





Danzón

al entorno social en que se desenvuelven las protagonistas de sus películas. Los paisajes urbanos y rurales cobran así fisicidad en sus largometrajes, hasta el punto de que se convierten en coprotagonistas de sus relatos, como sucede con Mira Nair: la ciudad herida por el terremoto, y a la que ya nos hemos referido, en *Lola*; la deslumbrante ciudad costera de Veracruz iluminada por la esperanza en *Danzón*; la ciudad multicultural en *El jardín del Edén*; o la naturaleza salvaje, embriagadora y liberadora en *Sin dejar huella*. Estos cuatro films ofrecen un periplo por un país hermoso a los ojos de Novaro, pese al lugar marginal al que es relegada la mujer en la sociedad mexicana.

México D.F. se convierte en una prisión para la protagonista de *Lola*, una madre soltera sumida en una crisis interior en una ciudad destruida por el terremoto y afectada por la gran crisis económica que disparó la devaluación de la moneda hasta niveles extremos. La liberación de la protagonista Lola, una vez que interiorice el papel que como madre y mujer quiere desempeñar en ese momento, se traducirá en imágenes como una escapada al mar; el mismo camino que seguirá una mujer mayor que ella, la protagonista de *Danzón*, que ya entrada en los 40 años hallará una nueva ilusión en la luminosa Veracruz. El mestizaje y sincretismo de culturas, y el demoleedor avance globalizador de los Estados Unidos con el Tratado de Libre Comercio suscrito por México y su vecino del norte a principios de los 90, convierten la ciudad fronteriza de Tijuana en un crisol en el que confluyen varias historias de mujeres en *El jardín del Edén*; la artista chicana que busca en sus raíces e indaga en su identidad, la que eclosiona en

el video creativo que diseña posando ella misma junto a una mujer indígena y que evoca el cuadro *Las dos Fridas* de Frida Kahlo. Identidad, individual y colectiva, a la que se enfrentan en su huida las dos protagonistas de *Sin dejar huella*, para encontrarla en un territorio alejado de la frontera con Estados Unidos, en las tierras mayas de la península de Yucatán, en un recorrido de norte a sur lleno de encuentros y desencuentros.

Novaro se tomó con calma la escritura del guión de *Lola*, que fue puliendo tras su paso por varias instituciones que le ayudaron. Primero ganó una beca para participar en un taller en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños en Cuba. A continuación lo hizo en otro taller de guión y dirección en el Instituto Sundance de Estados Unidos y cuando regresó a México lo tenía ya cerrado para poder filmarlo, pero entonces surgieron los problemas en su propio país. Nadie se interesó por un guión que, a juicio de las instituciones y entidades a las que lo presentó, no contaba nada, sólo la historia de una madre joven y su hija pequeña, abandonadas por el padre, en un México sumido en la crisis. Esa es al menos la respuesta que le daban tras leerlo. Una contestación que, a juicio de Novaro, sólo puede responder a la “falta de interés sobre las cuestiones de la maternidad. Es una actitud social muy generalizada; toman la maternidad como una cosa natural, que no necesita ser explorada o que no tiene ningún interrogante que plantear. Sin embargo, las mujeres autoras estamos retomando cosas cotidianas o aparentemente intrascendentes y dándoles su justo valor en términos de la vida. Mis historias las cuento como un pretexto para hablar de algo mucho más vasto” (Arredondo, 2001).

Sacar adelante el proyecto fue muy complicado. A las dificultades de hacer cine en México por el riguroso control de los sindicatos, y de poner en pie una ópera prima, había que sumar en el caso de María Novaro el hecho de ser mujer.

Carecía de apoyos para poder emprender una producción en condiciones y la alternativa fue montar una cooperativa con un reducido número de trabajadores de la industria y contratar a egresados recién salidos de las escuelas de cine. La pérdida de fuerza de los sindicatos durante esos años permitió recurrir a fórmulas alternativas para evitar las normas restrictivas que imponían sobre contratación de técnicos para el rodaje de una película. De esa manera y con un modesto presupuesto que no llegó a los 300.000 dólares se pudo hacer *Lola*, habida cuenta de que muchos de esos dólares eran “simbólicos”, como ha afirmado la realizadora, al igual que ocurría con las cuentas reales y sobre el papel de *Salaam Bombay!*, la ópera prima de Mira Nair. Además de la cooperativa José Revueltas creada por Novaro, se implicó el productor Jorge Sánchez a través de Macondo Cine Video, aunque el primer apoyo que recibió fue el de Televisión Española, que por aquellos años había puesto en marcha un programa orientado a fomentar las coproducciones de películas con Latinoamérica en el marco del Quinto Centenario.

Al menos, los festejos salomónicos del descubrimiento de América contribuyeron a que Novaro echara a andar en el formato del largometraje. Este programa fue una fuente de financiación a la que recurrieron muchos cineastas del subcontinente americano en unos años en los que las cinematografías de prácticamente todos los países del área atravesaban por severas crisis de producción y constituyó, con sus aciertos y desaciertos, un precedente de Ibermedia para mantener el aliento de la producción latinoamericana. Un programa, por cierto, que tuvo mucho auge durante los años en los que estuvo al frente de Radio Televisión Española (RTVE) una mujer directora de cine, Pilar Miró, que renunció a este cargo en 1989, el mismo año en que se realizó *Lola*. Con Televisión Española apoyando el proyecto, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) se sumó a través de Conacite Dos. Es preciso aclarar que las ayudas del programa Quinto Centenario

eran de libre disposición y no estaban sujetas al régimen de coproducción, de manera que Novaro pudo disponer de ese dinero con absoluta libertad, sin ningún productor español de por medio que impusiera criterios, haciendo lo que le viniese en gana, como así ocurrió en beneficio de la película.

En contra de los malos presagios de quienes no habían visto posibilidades al guión de Beatriz y María Novaro, *Lola* empezó a viajar por festivales internacionales de cine y a cosechar numerosos premios mientras su directora se daba a conocer en un año, 1990, en el que su cortometraje *Azul celeste* también triunfaba en el Festival de Huesca. El palmarés de *Lola* se inició a finales de 1989 con su proyección en el XI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en Cuba, donde recibe el Premio Coral a la mejor ópera prima y una mención de la Fipresci, la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica. En el extranjero obtuvo también los premios Mano de Bronce a la Mejor ópera prima del Festival de Cine Latino de Nueva York, y el de la Oficina Católica Internacional del Cine y del Audiovisual en el Festival Internacional de Cine de Berlín, entre otros. Dentro de México el trabajo tuvo también su reconocimiento con varios galardones de la prensa especializada, además de conseguir en 1990 cuatro Arieles: mejor ópera prima para María Novaro; mejor guión para Beatriz y María Novaro; mejor actriz de reparto para Martha Navarro; y mejor coactuación masculina para Roberto Sosa.

María Novaro salta con *Lola* del cortometraje al largometraje como una de las realizadoras latinoamericanas de mayor solvencia narrativa y que ofrece una mirada alternativa al cine hecho por hombres en México y el subcontinente americano. Gracias a ello, la producción de su siguiente largometraje gozaría de más crédito, pero poco más, si bien el resultado superó con creces al de su ópera prima, consiguiendo uno de los mayores éxitos internacionales de

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Danzón

la cinematografía mexicana de los últimos tiempos hasta la irrupción de los Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón. El nuevo presupuesto tampoco era para lanzar las campanas al vuelo, pero duplicaba por lo menos el de *Lola*, al llegar a los 600.000 dólares. Con ese dinero se hizo *Danzón* en 1991, nuevamente con el apoyo de Televisión Española a través del programa Quinto Centenario, y repitiendo como productores desde México Macondo Cine Video y el IMCINE, a los que se sumaron Tabasco Films, el Gobierno del Estado de Veracruz, y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica mediante un crédito. Gracias a la presencia de TVE y a la libertad que le otorgó el ente público español, Novaro volvió a mantener el control absoluto de la producción.

Danzón, coescrita también con Beatriz Novaro, se gestó cuando las hermanas trabajaban en el guión de *Lola*. Frente a la carga emocional que les había causado elaborar este guión, querían ahora escribir algo más alegre, a mitad de camino entre la comedia y el melodrama. El resultado fue *Danzón*, la historia de Julia, una mujer cuarentona -María Novaro ingresaba también en esa etapa de la vida durante esos años- con una hija que comienza a vivir por su cuenta. Sin compromiso sentimental alguno, su vida es rutinaria y gris, sin más emociones que las que le brindan sus escapadas semanales para bailar el danzón en el salón Colonia junto a su pareja de baile Carmelo. El día que éste no aparece por el local y se entera de que ha tenido que marcharse porque le acusan de un delito que no ha cometido, Julia viaja a Veracruz para intentar dar con él. No lo encontrará, pero se quedará más tiempo de lo

previsto cautivada por el lugar, las amistades que hace y la aventura amorosa que vive con un marinero del puerto muchísimo más joven que ella. De nuevo estamos ante una búsqueda y frente a un viaje interior, el de la protagonista, que la fortalece y le permite encontrarse con su identidad, la de una mujer segura y fuerte a su edad que asume que quien manda en el baile es el hombre y la mujer obedece, pero fuera de la pista de baile quien manda sobre su vida es ella.

Novaro acertó de pleno con la elección de María Rojo para el papel protagonista, cuyo trabajo le valió varios premios internacionales a la mejor actuación en los festivales de Chicago (EE UU) y Valladolid (España), entre otros, así como el Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York. Cuenta la actriz que cuando conoció a Novaro en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, la realizadora estaba preparando el guión de *Lola* y que “como es muy intuitiva, ha de haber percibido en mí muchas de las cosas que están en *Danzón*: una mujer en crisis, que siente que se le va la vida, que se le va la juventud, que vive con alguien que no es el amor de su vida. Y me dijo que ella y su hermana tenían una historia que habían pensado para mí. Pero bueno, eso me han dicho tantas veces... María Novaro es una persona de la que te enamoras fácilmente, es brillante, inteligente, culta, distinguida, parece miss Venezuela” (Villaseñor-Hermosillo, 1998). De lo que se enamoró María Rojo fue del guión cuando las hermanas Novaro se lo enviaron. Asegura que al leerlo lo encontró “precioso” y empezó a meterse en el personaje hasta que alguien le dijo que no era la única candidata y que había una terna de actrices, en la que estaba ella, que optaban al papel. Peleó entonces para que el papel recayera en ella.

María Rojo asegura que hubo un riesgo de que la película se hiciese en 16 mm en lugar de en 35 mm, y que existían presiones para que no fuese la protagonista, pero era la



elegida por Novaro y la cinta se hizo con ella, al igual que para el personaje de Carmelo eligió a un desconocido en lugar de preferir a un intérprete famoso. “Se la jugó llevando un desconocido –recuerda María Rojo–. Como se la jugó cuando cambió al actor que iba a hacer el personaje que hizo Tito Vasconcelos. Sin esas decisiones tan acertadas de María Novaro, hubiera sido otra película. Es un monstruo de intuición... Un día me habló para decirme que iba a hacer la película en 16 milímetros, porque había presiones muy fuertes para que yo no hiciera el personaje de Julia. Pero yo, que tenía la experiencia de *María de mi corazón*, le dije, ‘no, porque te puede quedar preciosa pero no se distribuye, no se va a ver’... Entonces le hablé a Gabo (Gabriel García Márquez) a San Antonio de los Baños (sede de la Escuela Internacional de Cine creada por el escritor colombiano bajo el auspicio de la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano que preside), y a lo mejor, no estoy segura, se resolvió con la intervención de Gabo y de Jorge Sánchez, que hayan dicho: ‘esta película está escrita para María Rojo’” (Villaseñor-Hermosillo, 1998). Cuando Rojo habla de la decisión de Novaro de cambiar al actor que iba a interpretar el personaje de Susy, el travesti, está recordando uno de los momentos decisivos del rodaje de la película. La producción estaba en marcha y el papel de Susy se lo había quedado otro actor después de que la directora descartara la participación de Tito Vasconcelos porque temía que, debido a su formación teatral, no pudiera controlar la interpretación del travesti y se le fuera de las manos. El otro intérprete elegido no funcionó y en una decisión rápida de Novaro, llamó a Tito Vasconcelos, le pidió perdón por no haber confiado en él y le rogó que se incorporara de forma inmediata a la película para hacer el personaje de Susy, como así hizo para mejor fortuna del resultado final.

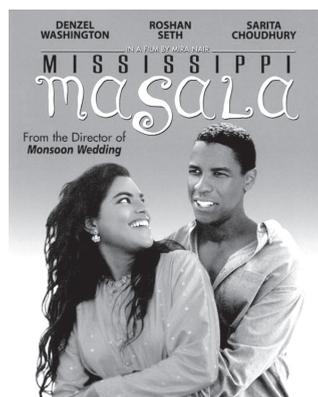
Danzón fue un éxito rotundo en un año muy interesante para el cine mexicano, puesto que en 1991 salieron también *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau; *Sólo*

con tu pareja, de Alfonso Cuarón; y *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera. Un año relevante para la cinematografía mexicana y particularmente importante para María Novaro y su película, que fue seleccionado en el Festival de Cannes dentro de la Quincena de Realizadores, la misma sección donde en 1988 había triunfado Mira Nair con su ópera prima *Salaam Bombay!* No fue premiada en el certamen francés, pero consiguió venderla a medio mundo. La cinta, gracias a su exhibición en Cannes, pudo distribuirse después en una treintena de países por toda Europa y en varios latinoamericanos, así como en Asia, Estados Unidos y Canadá, importantísimo esto último de cara a la financiación de su siguiente producción. Pese a desarrollarse en ambientes muy locales, la historia resultó ser tan universal, que el retrato de esa mujer humilde y sencilla sin más aspiraciones en la vida que la de sacar a su hija adelante, encandiló por igual a mexicanos que a europeos, norteamericanos, canadienses y japoneses. De lo que se trataba era de disfrutar de la historia sincera de una mujer sencilla que es dueña de sí misma en una sociedad machista, que se sobrepone a una crisis y que afronta una nueva etapa de su vida con decisión y, sobre todo, con determinación. A las cuatro sesiones programadas en Cannes cuando se estrenó hubo que sumar otras tres más debido a que todo el mundo quería ver la película, que tuvo muy buena acogida por la prensa especializada, algo que por desgracia no volvería a ocurrir con los siguientes largometrajes de Novaro al cambiar de registro dramático. Pero aquel año en Cannes la crítica fue unánime en calificar *Danzón* de maravillosa y extraordinaria, batiendo récords de ventas de una película mexicana, hecha por una mujer, como nunca antes había ocurrido.

Novaro ha lamentado que las exigencias del mercado y la idea errónea de los productores de que el cine debe entretener haciendo reír, condicionen la realización de películas más intimistas y duras porque encuentran dificultades después para su distribución. “Este tipo

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



de cine que me gusta difícilmente te lo aceptan ya los productores. Siento que tengo que hacerles trampas, tengo que darles una historia que les atraiga, a menudo en forma de comedia. Ésta fue mi estrategia en *Danzón*, que es una comedia simpática, colorida y que para alguna gente funciona como una película muy entretenida. Pero, además, *Danzón* también es una revisión de un México que se está perdiendo y un juego con la nostalgia que rodea a ese mundo” (Arredondo, 2001). Una reflexión similar ha hecho Mira Nair sobre los condicionantes de la producción cinematográfica a la hora de apoyar y respaldar unas películas u otras. Le ocurrió cuando hizo *Salaam Bombay!* y le decían que un largometraje sobre los niños de la calle en la India no iba a interesar a nadie. “En la India la gente te repite hasta la náusea que nada funciona si no tiene una fórmula comercial –afirma la cineasta india–. Pero yo me he dado cuenta de que nunca hay que subestimar al público” (Lowenstein, 2001).

Diáspora, emigración e identidad

Tras su paso por Cannes nada sería igual para Mira Nair y María Novaro. A Nair, con la Cámara de Oro en su haber, se le abrieron todas las posibilidades del mundo para rodar lo que quisiera en Estados Unidos. Recibió numerosas ofertas, pero decidió acometer un proyecto propio con guión de Soonni Taraporevala, su amiga de Harvard que había escrito el libreto de *Salaam Bombay!* El tema elegido esta vez fue la diáspora de la población India, algo que volverá a estar presente en sus siguientes películas. A la

vez que plantea el fenómeno de la emigración, no sólo desde los países del Sur al Norte por cuestión económica, sino todo tipo de desplazamientos por motivos políticos o por causas heredadas del colonialismo, analiza el racismo y la xenofobia con una gran amplitud de miras que no se circunscribe tampoco al esquema clásico conocido hasta entonces en el cine norteamericano: la población blanca que rechaza a otras minorías étnicas. Los conflictos raciales en la película no partirán de la población *wasp* (blancos, anglosajones y protestantes), sino entre negros y asiáticos en Estados Unidos y en África, que es el nuevo punto de vista que propone el relato y que resulta muy interesante porque no se había visto antes en la pantalla. Nair y Taraporevala introducen además otro escenario, el de un país africano, Uganda, que adquiriría una gran importancia a partir de ese momento para la realizadora india.

El detonante de *Mississippi Masala* (1991), título de la nueva película de Nair, fue la novela *In a Free State* de Vidiathar Surajprasad Naipaul, un escritor inglés nacido en la colonia británica de Trinidad, hijo a su vez de inmigrantes del norte de la India. Con esta obra, el escritor ganó en 1971 el Premio Booker, que interesó mucho a Taraporevala y se la dio a leer a Nair. La acción del libro se desarrolla en un país postcolonial de África indeterminado que vive bajo la violencia desatada por un gobernante sanguinario. No es otra que la historia de Uganda y del dictador Idi Amin, que tras un cruento golpe de Estado gobernó el país bajo un régimen de terror y saqueo entre 1971 y 1979, año en el que fue derrocado por el Frente de Liberación Nacional de Uganda. Naipaul habla en esta novela, al igual que en el resto de su interesante obra, de los conflictos personales que desencadenan los desplazamientos forzosos entre los emigrantes y su asentamiento en culturas que son ajenas a ellos, y a las que tienen que someterse viéndose atrapados por asuntos y cuestiones que en principio no les atañen. Naipaul obtuvo en 2001 el Premio Nobel de Literatura.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Mississippi Masala

La historia contada por Naipul interesó por igual a Taraporevala y Nair, si bien dio origen a un nuevo relato, el de una familia de origen indio que se ve forzada a emigrar a Estados Unidos cuando Idi Amin ordenó la expulsión de todos los asiáticos de Uganda acusándoles de ser los responsables de todos los males del país. La persecución que sufre la población asiática recuerda a la que padecieron los judíos en la Alemania nazi, y muestra el racismo como algo no exclusivo de los blancos hacia la gente de color, sino entre diferentes comunidades étnicas, como en este caso de los negros hacia la población india. La historia de *Mississippi Masala* está basada por tanto en hechos reales, los de la doble diáspora de los inmigrantes indios en Uganda, forzados a desplazarse primero a finales del siglo XIX al país africano, y empujados al exilio sin patria ni identidad con el gobierno de Idi Amin. La familia india protagonista nació en Uganda y, aunque no han perdido sus tradiciones, se sienten ugandeses y es en África donde sienten que tienen sus raíces. El protagonista, Jay, descende de los miles de *coolies* que fueron llevados desde la India a África para construir el ferrocarril que unió Mombasa con Nairobi. La mayoría no regresaron y se establecieron allí, creando sus negocios y llegando a constituir una base importante de la economía local. Tanto es así que cuando Idi Amin expulsó a asiáticos y británicos de Uganda, el país se vino abajo porque se derrumbó la estructura comercial que lo mantenía a flote. En total se estima que más de 50.000 asiáticos tuvieron que marcharse a la fuerza, dejando atrás sus propiedades sin posibilidad alguna de recuperarlas.

El padre de familia del film de Nair es uno de esos ugandeses descendientes de emigrantes de la India que es expulsado de Uganda con su mujer e hija. Tras una estancia en Inglaterra, viajan a Estados Unidos para asentarse en Greenwood, una localidad sureña de Mississippi de amplia población negra de origen africano. Jay no puede olvidar

Uganda, donde se hallan sus raíces, y emprende un pleito legal ante la Justicia ugandesa para intentar recuperar tanto sus propiedades como su nacionalidad. En Estados Unidos conviven con la comunidad de origen indio sin mezclarse con los demás, salvo en sus negocios, pero la hija de Jay, Mina, no está dispuesta a seguir las normas y tradiciones de sus padres y rompe con ellas. Conoce a un muchacho negro originario de Mississippi y se enamoran, pero el racismo mutuo que subyace entre indios y negros pone en peligro esa relación y obliga a la pareja a emigrar a otro estado para poder salvar su amor. El filme nos muestra dos historias, la de Jay, desplazado a la fuerza del país donde considera que están sus raíces y que se aferra a las tradiciones de sus antepasados de la India con la esperanza de poder regresar algún día a Uganda; y la de Mina, la hija, que representa a una nueva generación que quiere romper los prejuicios étnicos y las fronteras culturales en un mundo cada vez más multicultural y abierto a las relaciones interraciales, y en el que la identidad deja de ser un axioma cerrado e inalterable.

Mira Nair asegura que no eligió hacer esa película sobre el exilio, sino que fue el tema el que la eligió a ella, una mujer que no hay que olvidar que desde los años 70, cuando disfrutó de una beca en Harvard, se abrió al mundo como miembro de una generación de jóvenes que rompían fronteras y tendían los puentes del mundo globalizado en el que vivimos hoy día, no ya en lo económico sino en lo cultural. Ese “apetito por el mundo”, en palabras de Nair, ha hecho que su cine interese en cualquier lugar del



The Pérez Family

planeta, porque lo que cuenta son historias universales al margen de que estén protagonizadas por gente de la India, África o América. A partir de esa visión abierta e integradora que Nair tiene del mundo, es como se construye *Mississippi Masala*, un film que aboga por la convivencia y la tolerancia a partir del respeto hacia la alteridad, y que condena el racismo y la xenofobia como un mal que afecta a todos por igual, ya sean blancos, negros o mestizos, con independencia del color que tenga su piel. Nair plantea además en esta película su punto de vista sobre el lugar que ocupamos en el mundo; en su caso lejos de su India natal y no vinculado tanto a sus orígenes geográficos como a sus sentimientos y estado de ánimo, lo que la convierte en una ciudadana del mundo, tema que volveremos a encontrar en sus films posteriores. Los protagonistas de *Mississippi Masala* y *The Pérez Family* (1995), su siguiente película, no encuentran la paz interior después de haberles arrebatado sus fortunas y ser expulsados de sus países, Uganda y Cuba, hasta que se reencuentran consigo mismos y con sus sentimientos más allá de sus raíces. Así le sucede a Jay cuando regresa a Uganda y escribe a su mujer, Kinnu, que se ha quedado en Estados Unidos, para comunicarle que no ha dejado de pensar en ella y que “el hogar está donde tienes el corazón, y mi corazón está junto a ti”. Algo parecido le ocurrirá a Juan Raúl Pérez, el protagonista de *The Pérez Family*.

Estas dos películas sirven a Nair para reflexionar sobre el exilio y la emigración forzosa, ya sea por cuestiones políticas o económicas, y sobre la identidad, al igual que hará María Novaro por esos mismos años en la frontera de México con

Estados Unidos en el largometraje *El jardín del Edén* (1994). Para la cineasta Mira Nair, la clave de la supervivencia emocional no está tanto en las distancias geográficas como en la manera de relacionarse con los demás y de vivir nuestra identidad haciéndonos respetar y respetando también a los demás, única forma de comprender que no somos tan diferentes unos de otros con independencia de la comunidad a la que pertenezcamos y de nuestros orígenes, y eso queda muy claro en *Mississippi Masala*. “La distancia respecto de una comunidad es algo que antes me incomodaba, pero que ahora me sirve de instrumento para mis películas. Creo que entiendo ese estado de ánimo. Sé lo que uno siente cuando mira por la ventana de un motel de Mississippi o cuando veo mi jardín en Kampala. Uno puede estar en las antípodas y encontrar sin embargo un lazo con su hogar o con algo que se lo recuerda. Pero no soy nostálgica y no sé lo que es echar de menos al país de origen. Siento un enorme apetito por el mundo y un gran amor por la gente. Advierto una profunda comunión de pensamiento entre los pueblos. Pero la ignorancia y el miedo –los dos estigmas del racismo– nos ciegan y nos impiden sentirla” (Ambarasan y Otchet, 1998).

Durante el rodaje de *Mississippi Masala* pudo comprobar que la identidad y la tradición mal entendidas pueden conducir a un integrismo peligroso. Y lo vio dentro de su propia comunidad, la de los inmigrantes de la India en los Estados Unidos y en África, que a veces se encierran en sí mismos obedeciendo a un mecanismo equivoco de defensa para negar a los demás y acabar siendo así tan racistas como quienes los excluyen a ellos por el color de su piel y sus costumbres. Un mal universal sobre el que *Mississippi Masala* ofrece reflexiones muy lúcidas e interesantes, lo que ha hecho de esta película una herramienta educativa muy atractiva para trabajar en las aulas los temas del racismo, la convivencia y el respeto a la diferencia y a la alteridad. “Fue muy conmovedor cuando estuve en el Mississippi rodando mi película comprobar la extraordinaria semejanza entre

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Mississippi Masala

las familias negras –lo unidas que son, la iglesia, los cantos y las barbacoas– y las familias indias, dos comunidades aparentemente alejadas una de otra aunque sólo vivan separadas por una carretera. La comunidad india actuaba del mismo modo, creía en los mismos valores que la comunidad negra. Y, sin embargo, los indios imaginaban que los negros no eran tan humanos como ellos y no del todo semejantes. Las comunidades indias establecidas en el extranjero forman su círculo, probablemente para mantener una cierta integridad cultural y a veces religiosa. Tienen una mayor tendencia a encerrarse en su ‘indianidad’ que las que viven en la India. Al hacerlo, se niegan sistemáticamente a integrarse en la población local. Cuando estaba en Kampala para rodar *Mississippi Masala*, algunos de mis compatriotas parecían extrañados de que yo no fuera tan ‘india’ como habían imaginado” (Ambarasan y Otchet, 1998). El título de la película funde las palabras Mississippi, lugar donde se ubica la acción en Estados Unidos, con Masala, término empleado en la India para referirse a una combinación de especias de variados colores, con lo que se quería aludir a esa sociedad multiétnica que aparece en el film, tanto en Norteamérica como en Uganda antes de la expulsión de los asiáticos. Una sociedad multicultural que en Norteamérica no se ciñe ni mucho menos a indios asiáticos y negros, sino en la que se funden muchas más comunidades como la latina, de tal manera que en la cinta se hacen varias bromas a este respecto sobre la identidad y orígenes del personaje de Mina, lo mismo que de su familia, al confundirlos a veces con indios americanos y en otras con mexicanos.

Esta película fue muy importante para Nair, tanto en lo profesional como en lo personal. Durante su preparación conoció al académico Mahmood Mamdani, con el que se casó y tuvo en 1991, el mismo año en que se estrenó la película, a su hijo Zohran. La historia de la familia de Mamdani es la de las decenas de miles de asiáticos expulsados por el dictador Idi Amin. Nacido

en Kampala en 1947, Madmood Mamdani pertenece a la tercera generación de una familia asiática afincada en Uganda a finales del siglo XIX. Profesor en la actualidad en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, es director del Instituto de Estudios Africanos de este centro académico y presidente del Consejo para el Desarrollo de la Investigación Social en África. Experto en historia y política africana, así como en relaciones internacionales, es un referente mundial en cualquier debate que se abra sobre el continente africano. En 2004 publicó en Nueva York el libro *Good Muslim, Bad Muslim: America, the cold war and the origin of terror*, un ensayo en el que reflexiona sobre la responsabilidad de Estados Unidos en la radicalización del discurso del integrismo islámico por la política exterior que ha llevado a cabo y que ha alentado su propagación. En los años 60 fue becado para estudiar en la Universidad de Pittsburg y a principios de los 70 hizo su doctorado en la Universidad de Harvard, donde ya demostró su carisma. De regreso a Uganda fue expulsado por pertenecer a la comunidad asiática y se refugió en Gran Bretaña, pero consiguió regresar a África al conseguir un trabajo de docente en la Universidad de Dar es Salaam (Tanzania). Tras el derrocamiento de Idi Amin regresa a Uganda, donde trabaja activamente en proyectos de alfabetización de adultos y en actividades políticas, impartiendo clases en la Universidad Makerere de Kampala. Durante la segunda mitad de la década de los 90 impartió clases en la Universidad de Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

En lo profesional, *Mississippi Masala* permitió a Mira Nair trabajar con uno de los actores afroamericanos que mayor

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Mississippi Masala



Mississippi Masala

proyección iba a alcanzar en la década de los 90, Denzel Washington, Oscar de Hollywood por su papel en *Training Day* (2001), de Antoine Fuqua. Cuando fue elegido para el papel de Demetrius, Denzel Washington ya había ganado un Oscar como actor secundario por *Glory* (1989), de Edward Zwick, después de que dos años antes hubiese sido nominado en esa misma categoría por su participación en *Cry Freedom* (1987), de Richard Attenborough, sobre el activista negro Steve Biko y su lucha contra el apartheid en Sudáfrica. Nair rodaría años después un cortometraje de diez minutos sobre otro destacado dirigente antiapartheid, Chris Hani, líder del Partido Comunista Sudafricano asesinado en este país en abril de 1993. Esta breve pieza de ficción inspirada en ese crimen, titulada *The day the Mercedes became a hat* (El día en que Mercedes se transformó en un sombrero, 1993), formó parte de una serie de televisión internacional producida por Brian Grazer titulada *The Human Family*.

Con *Mississippi Masala*, Nair compitió en 1992 en la Mostra Internacional de Cine de Venecia, donde obtuvo la Osella de Oro (premio que debe su nombre a una antigua moneda de la República Veneciana) al mejor guión, firmado por Soonni Taraporevala, así como el Nastro d'Argento a la mejor directora extranjera, un galardón que concede el Sindicato Nacional de la Prensa Cinematográfica Italiana. La película obtuvo otras distinciones como el Premio Especial de la Crítica del Festival Internacional de Sao Paulo. *Mississippi Masala* tuvo muy buena acogida en Hollywood e hizo que la Samuel Goldwyn Company se interesara por Mira Nair para rodar la adaptación de la novela *The Pérez Family*,

escrita por la norteamericana Christine Bell sobre una familia cubana que sufre las consecuencias del triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro en 1959: la mujer y la hija consiguen escapar a Florida, pero el esposo, propietario de unas plantaciones de caña, es detenido por los revolucionarios y encarcelado por prenderle fuego a la cosecha. Veinte años después, aprovechando la fuga de los “marielitos” a principios de los 80, el esposo, Juan Raúl Pérez, viaja a Miami en una embarcación con exiliados tras aceptar un soborno los militares que lo tienen retenido. En la travesía, Juan Raúl conoce a una avispada cubana, Dottie, que sueña con el modo de vida americano y que no se despegará de él para hacerlo pasar como su esposo, ya que es la mejor forma de conseguir una familia que los acoga en Estados Unidos. Esto hace que al llegar a puerto se produzca un equívoco y la familia de Juan Raúl crea que no ha sido liberado, siendo enviado junto a la muchacha, Dottie, a un campamento de acogida en el estadio Orange Bowl. Juan Raúl hará todo lo posible por reencontrarse con su mujer y su hija, pero su cuñado impedirá que lo haga tratándolo como un delincuente. Dottie, tras pasar por diversas vicisitudes, verá que Estados Unidos no era el país que imaginaba, y buscará refugio en Juan Raúl, de quien se enamora, a la vez que la mujer de éste conoce a un policía de ascendencia italiana por el que se siente atraída y entablan una relación sentimental. Al final, cada uno se va con la pareja que le toca: Juan Raúl con Dottie y la mujer de él con el policía.

La novela de Christine Bell había tenido muy buena acogida entre los lectores *wasp*, pero no entre los latinos,

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



The Pérez Family

y eso había sido así porque recurre a los tópicos y estereotipos con que insistentemente son mostrados en la cultura norteamericana los hispanos, ya sean caribeños, mexicanos o sudamericanos. Por tanto, la película partía con un mal precedente, una novela que se alejaba de la realidad de cómo eran y sentían los cubanos, pero en ese momento Hollywood estaba interesado en explotar el filón de la comunidad hispana, cada vez con mayor poder adquisitivo y con su presencia en alza en las producciones audiovisuales, además de contar con un mercado muy atractivo al sur de río Grande. El éxito de *My family* (1995), la película de Gregory Nava sobre una saga familiar de origen mexicano asentada en California cuando este Estado era todavía México, hasta la segunda mitad del siglo XX, hizo ver a las productoras el filón del mercado latino, y *The Pérez Family* hay que situarla en ese contexto. Ambas salieron el mismo año, 1995, y despertaron parecidas expectativas hasta que se anunció el reparto de *The Pérez Family*, en el que los actores latinos brillaban por su ausencia a pesar de ser una película sobre cubanos en Miami. Los papeles principales se los dieron a Alfred Molina, Marisa Tomei y Anjelica Huston, mientras que sólo los secundarios recayeron en hispanos, con interpretaciones, además, muy estereotipadas: la española Trini Alvarado, que encarna a la hija en un personaje totalmente desdibujado; Diego Wallraff, que lleva su papel de cubano enriquecido en Miami hasta el histrionismo; Celia Cruz, en unas apariciones que desmerecen la importancia que ha tenido esta mujer en la música latina; y Ángela Lanza, hermana en la vida real de Robert Rodríguez, sobre la que recaen



The Pérez Family

por enésima vez todos los tópicos de la mujer latina en Estados Unidos.

Con un reparto así, la película ya presagiaba un mal final. Al principio, los productores pensaron en Alfonso Cuarón para dirigirla, tras el éxito que el filme mexicano *Sólo con tu pareja* (1991) había tenido en Estados Unidos. Finalmente optaron por Mira Nair, cuyo tratamiento de la emigración y de las tensiones racistas y de convivencia en *Mississippi Masala* les había conmovido. El planteamiento que había hecho la directora india en su anterior película sobre el conflicto entre tradición y modernidad que surge en los inmigrantes también les pareció interesante porque era una de las cosas que se quería transmitir en *The Pérez Family*. La cinta iba a disponer de un gran presupuesto y de actores conocidos con nada menos que once millones de dólares para la producción, pero quedó lastrada desde el principio por la poderosa e inoperante maquinaria de Hollywood. Nair no tuvo el control de la cinta y eso se observa en el resultado, puesto que carece de la frescura de sus anteriores trabajos. El talento se perdió entre tantos millones de dólares y una producción *made in Hollywood* que se preocupó de todo menos de lo principal, dejar trabajar con libertad a su directora. En el reparto se llegó a barajar la posibilidad de contratar a Al Pacino, que ya había interpretado a un personaje cubano en *Scarface* (1983), de Brian de Palma, y al rechazarlo se lo ofrecieron al actor cubano Andy García, que también declinó su participación. Difícilmente ninguno de los dos hubiera podido rescatar del naufragio a esta irregular producción.

A pesar de todo, la realizadora india se preocupó por intentar comprender cómo eran los personajes y sus sentimientos, y para eso tenía que conocer la realidad cubana de dentro y de fuera de la isla. Con la productora Lydia Dean Pilcher, Nair realizó un viaje de ochos días a La Habana coincidiendo con el Día de Acción de Gracias de 1993. Nair, que es una documentalista por encima de todo y una socióloga que se pasó al cine de ficción, necesitaba pisar Cuba para entender lo que sucede en la historia que cuenta la película. Si la realidad de la isla le impresionó, no lo hizo menos la de la comunidad cubana en el exilio de Florida, un estado norteamericano en el que vivían medio millón de cubanos cuando hicieron el film. Salvo las escenas con las que se inicia la cinta en la isla de Cuba, y algunos *flash backs* del protagonista, que fueron rodadas en Puerto Rico, el resto de la acción se sitúa en 1980, cuando se produjo la llegada de los “marielitos” a las costas norteamericanas. Los casi tres lustros que habían pasado desde entonces era suficiente tiempo como para que el aspecto de las calles, los vehículos que circulan por ellas y la ropa de la gente no fuese la misma, lo que obligó a un esfuerzo ingente del equipo de diseño de producción para ambientar la acción sin que resultase estridente. No lo consiguieron, ni Nair tuvo posibilidad de salvar del naufragio esta tragicomedia, al escapársele por completo de las manos el control artístico.

En esas trayectorias paralelas que parecen haber llevado Mira Nair y María Novaro, nos encontramos en estos mismos años a la realizadora mexicana poniendo en marcha un proyecto que también trata sobre la emigración y la identidad, y cuya producción atravesó igualmente por ciertas dificultades: *El jardín del Edén*. Su resultado, en cambio, fue muy interesante, aunque la crítica no terminó de verla con buenos ojos porque se alejaba del tono amable, desenfadado y divertido de *Danzón*. Además, Novaro recurre a una estructura mucho más compleja porque se trata de una película coral con muchos personajes e historias

que discurren de forma paralela, a veces cruzándose. Tras la amplísima distribución que tuvo *Danzón*, conseguir la financiación de un país extranjero para hacer una coproducción fue menos complejo. En esta ocasión el IMCINE firmó un acuerdo de coproducción internacional con la firma canadiense Versau International Income, al que se sumaron Macondo Cine Video, la Universidad de Guadalajara y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, además de participar Téléfilm Canadá, SOGIC-Quebec, y los ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura de Francia. El guión, que al principio se titulaba *Fronteras*, fue escrito por las dos hermanas Novaro con la ayuda de una beca conjunta otorgada por las fundaciones MacArthur y Rockefeller para la investigación de campo y la redacción del libreto.

A esas alturas, la colaboración entre María y Beatriz Novaro se había convertido en una constante, aunque después de esta película cada una continuaría su camino por separado. Beatriz ha volcado buena parte de su actividad en la literatura con obras teatrales como *Manga de clavo*, *Querida Lulú* y *De paso*, la novela *Cecilia todavía*, publicada en 1996, y el poemario *Desde una banca del parque*; todo ello sin dejar de lado la escritura de guiones para otros cineastas, el último de los cuales, *Viaje redondo*, en colaboración con Marina Stavenhagen, ha sido dirigido Gerardo Tort en 2008. Entre *Danzón* y *El jardín del Edén*, María Novaro tuvo tiempo de rodar un cortometraje de 6 minutos con María Rojo de protagonista, *Otoñal* (1992), que sería el último en mucho tiempo, ya que no regresaría a este formato hasta una década después, con excepción de su participación en el film colectivo que varios cineastas latinoamericanos hicieron para conmemorar el centenario del cine en América Latina. El guión de *Otoñal* lo escribió Dharma Reyes a partir de una idea original de Quino y cuenta la historia de una mujer soltera de mediana edad que vive su soledad de una forma muy particular jalonada por apariciones fantasmales.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



El jardín del Edén

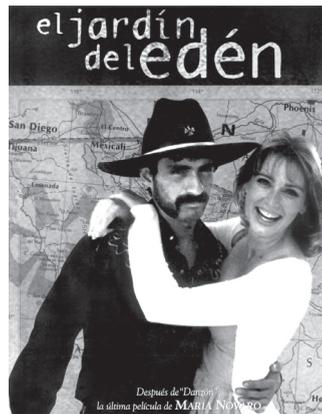
El jardín del Edén es una película que habla de heridas abiertas, de ausencias y de búsquedas a través de múltiples personajes, mujeres y hombres, en una ciudad de frontera, Tijuana, en los años en los que se venía encima el Tratado de Libre Comercio y mucho antes de la psicosis terrorista del 11 de septiembre. La participación canadiense como coproductores podría hacer pensar que facilitó las cosas a Novaro, pero no fue así, sino todo lo contrario. La prepotencia del Norte hacia el Sur se puso de manifiesto cuando la financiación de Canadá se recortó de repente, al poco tiempo de iniciarse el rodaje, porque los productores no podían entender que una película mexicana costase igual que una canadiense. “Nuestros socios canadienses redujeron el monto de su participación con el comentario de que no era posible que una película mexicana tuviera un presupuesto similar al de una película canadiense. Considerando que el material fotográfico y sonoro, el equipo y los procesos de postproducción sí tienen precios equivalentes, sólo quedaba un rubro para ser ‘más baratos’: nuestro trabajo. Al fin y al cabo esa es la parte que nos toca en la globalización, ¿no? Ser la mano de obra resignada y barata. Terminamos la filmación haciendo muchos sacrificios pero resolviendo nuestros numerosos problemas con ingenio y ánimo. Algo tuvo que ver también –digo yo– la encomienda que hicimos a Juanito Soldado, ‘santo patrón’ de los indocumentados, ‘ilegal’ pero ‘tolerado’ por la Iglesia católica, y muy milagroso a juzgar por la siempre creciente población de inmigrantes ilegales (o indocumentados) en territorio estadounidense” (Novaro, 1995). Parte del dinero de producción se desvió, además, para la postproducción del sonido en Canadá.

Los problemas no surgieron sólo por el recorte financiero, arrancaron mucho tiempo antes con el proceso de selección y *casting*, y por la imposibilidad de hacer un trabajo previo con los actores antes del inicio de la filmación, algo de lo que se resiente *El jardín del Edén*, al igual que del cambio a última hora del actor infantil que iba a hacer el personaje

de Julián. Novaro eligió a un niño de unos 13 años desconocido en ese momento, Gael García Bernal, pero no hubo un acuerdo y los de producción le enviaron a otro muchacho, Alan Ciangherotti, que es quien finalmente lo hizo pero sin tiempo para prepararlo. Las relaciones con el director de fotografía, Eric A. Edwards, tampoco fueron las mejores que se podían esperar. Novaro había trabajado en sus dos largos anteriores con el mexicano Rodrigo García, con el que tenía mucha confianza y había comprendido sin mayores problemas la forma de narrar de la cineasta. No sucedió lo mismo con Edwards y el choque fue permanente durante todo el rodaje. “Él, definitivamente, nunca entendió por qué yo tenía previsto un movimiento de cámara o un encuadre al cual tenía que supeditar la acción. Él estaba convencido de que *primero* había que ver qué iba a hacer el actor y *después* ensayar cómo se movía la cámara. Lo peor de todo es que él nunca consideró que era posible hacerlo de la otra manera. Yo creo que sí es posible, aunque peligroso. Reconozco que en *El jardín del Edén* hubo momentos en los que mi forma de filmar sí se debilitó, pero el problema no venía de mi método, sino de las terribles condiciones de trabajo y el número de personajes e historias” (Arredondo, 2001).

Si para Novaro *Danzón* fue un rodaje “placentero”, el de *El jardín del Edén* lo ha definido como el “más cabrón” porque su poder de decisión disminuía día tras día según avanzaba la filmación, ya que no se le permitía controlar las situaciones ni negociarlas, hasta el extremo de que falló la planificación del rodaje por una falta de organización que se resintió hasta en la relación entre todo el equipo;

Cine con identidad
María Novaro frente a Mira Nair



una torre de Babel que, por otra parte, fue algo que resultó atractiva para la realizadora por la mezcla cultural que destilaba y que encajaba muy bien con el contenido de la historia que quería contar. Si dentro los problemas crecían, fuera era imposible controlar situaciones en los lugares de rodaje, a pesar de que Novaro había hecho un trabajo previo de campo para que no hubiera complicaciones a la hora de rodar en la mera frontera. Lo había hablado con las autoridades norteamericanas y con la Border Patrol, la patrulla fronteriza, pero cuando empezaron las filmaciones la situación cambió por culpa de la proposición 187, la ley antiinmigrante propuesta por el entonces gobernador republicano de California, Peter Wilson, para que se negara a los inmigrantes sin papeles el derecho a los servicios médicos y la escolarización. “Eso nos causó problemas casi imposibles de resolver. Constantemente tuvimos que estar cambiando el horario y el lugar de todo lo que era la filmación en la frontera misma para que ellos no supieran, porque ya tenían como instrucciones obstaculizar el rodaje de la película. Eso fue gravísimo, porque cambió toda nuestra manera de organizar el trabajo. Éstos fueron los grandes problemas, los que no correspondían a mi trabajo de todos los días ni al del gerente de producción, sino que venían de más arriba. Creo que como era una película muy ambiciosa, muy costosa para ser película mexicana, y además coproducción de varios países... De repente, resultó una verdadera pesadilla” (Arredondo, 2001).

El jardín del Edén acabó siendo una película coral cuyos problemas durante la filmación no hacen sino reflejar los que marcan las relaciones entre el Norte y el Sur, y en la

que se habla de la existencia de muchos Méxicos posibles a ambos lados de la línea divisoria. La frontera de Tijuana, como en la vida real, aparece dibujada como una herida no cicatrizada por la que se extienden, a ambos lados, influencias cruzadas de las culturas hispana, anglosajona e indígena. La ciudad fronteriza se convierte en un foco de atracción donde confluyen los personajes del film, en un territorio de nadie en el que se produce un choque de culturas y de búsqueda para los protagonistas, erigiéndose así en un personaje más. Novaro se había fijado en las posibilidades que tenía Tijuana para contar esta historia cuando en 1987 residió allí durante un tiempo para preparar un encuentro de mujeres cineastas. “En buena medida, los tópicos fueron la razón principal de hacer esta película. Vivir la ciudad cotidiana me dio el ímpetu para tratar de filmarla contra los estereotipos tan fuertes, que no sólo funcionan en el extranjero, sino dentro del mismo México, donde Tijuana es nuestra ciudad-prostituta. Y al vivir allí, me di cuenta de que esto no era así. Que era muy vital, loca, colorida...por su puesto con un lado de ciudad-frontera muy desgarrado” (Sartori, 1995).

Una búsqueda de los orígenes y de la identidad de los protagonistas, en un momento en el que las dos autoras del guión, Beatriz y María, atravesaban por un periodo emocional muy especial por la pérdida de su padre, Octavio Novaro, fallecido en 1991. Esa pérdida que ellas sentían la trasladaron a los personajes, en el sentido de que, como afirma María Novaro, “tratamos de que los personajes se movieran en relación a una pérdida profunda: de un ser querido, de condiciones de vida, del vínculo con la tierra de los ancestros, incluso del habla... esas pérdidas son otra noción de frontera” (Sartori, 1995). El sentimiento de esa ausencia está muy presente en Serena, la viuda madre de tres niños que viaja a Tijuana a instalar un negocio de fotografía tras la muerte de su marido, pero sobre todo a través de los hijos, que proyectan en los personajes masculinos la figura del padre ausente buscando un

referente sustitutorio. Julián lo hace con el campesino Felipe Reyes que quiere cruzar la frontera ilegalmente, mientras que Sergio lo hace con Frank, el norteamericano ausente que contempla las ballenas, las únicas que pueden cruzar con total libertad la línea divisoria por el mar. El paisaje humano del largometraje lo completan Jane, una norteamericana inconsciente que quiere hacer el viaje de Felipe Reyes a la inversa, embebida por el exotismo de lo que hay al otro lado de la barda, y desde la inconsciencia y opulencia de quien no le falta nada material en la vida y busca llenar de alguna manera su vacío espiritual; Elisabeth, la artista chicana que viaja a Tijuana para encontrarse a sí misma y su identidad; y Margarita Luna, que parece relegada a un segundo plano pero que es la que entronca con las raíces del México y las culturas indígenas.

Novaro superó la dura prueba que supuso el rodaje en 1993 de *El jardín del Edén*, aunque dejó mucho de sí en el camino. El estallido meses después del alzamiento zapatista en Chiapas, en enero de 1994, cuando montaba la película, introdujo un nuevo elemento al escenario del México que había intentado plasmar en la cinta, que tendría que esperar más de un lustro en poder ser traducido a imágenes, que es el tiempo que tardó en hacer su siguiente largometraje. Sería una producción con un guión escrito en solitario por ella y que arranca donde termina *El jardín del Edén*, en la frontera del norte, para emprender un viaje hasta la otra punta del país a la búsqueda de un refugio, las comunidades indígenas de Yucatán. En agosto de 1993 había comenzado el rodaje de *El jardín del Edén*, y sólo unos meses después, en enero del año siguiente, el escenario con la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) era completamente nuevo. “Muchas cosas han cambiado para México, y muy profundamente, a partir de ese primero de enero de 1994. Como dijo José Emilio Pacheco, la noche anterior nos habíamos quedado dormidos en Norteamérica y fuimos a despertar en Centroamérica” (Novaro, 1995).

La Mostra de Cine de Venecia acogió en septiembre de 1994 el estreno mundial de *El jardín del Edén* fuera de concurso, después de que el año anterior ya hubiese participado Novaro con el cortometraje *Otoñal*. Donde sí compitió fue en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en el que se alzó con el Coral de Plata, el segundo premio más importante del certamen. El Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias en Colombia, en su edición de 1995, le concedió igualmente el Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci). El mismo año en que se estrenó la película, Novaro ingresa al Sistema Nacional de Creadores, momento a partir del cual desarrollará una importante actividad docente y retomará su activismo político, ya que el compromiso nunca lo había abandonado, a raíz de los acontecimientos de enero de 1994. Desde una posición destacada y con el prestigio y respeto que su nombre tiene a nivel internacional, participará en movimientos de apoyo a Chiapas y para poner fin y esclarecer los asesinatos de mujeres en Juárez, así como en colectivos contra la globalización. De todo ello hablaría en *Sin dejar huella* (2001). Hasta entonces, la única incursión que hizo en el cine fue en el film colectivo *Enredando sombras* (1998), realizado bajo la coordinación del cubano Julio García Espinosa para conmemorar el centenario del cine en Latinoamérica. El episodio del que se encargó, titulado *Cuando comenzamos a hablar*, está dedicado a la primera gran película del cine sonoro mexicano, *Santa* (1931), de Antonio Moreno.

Mira Nair, después del traspie que supuso *The Pérez Family*, también inicia unos años inciertos en los que se aleja de sus primeros trabajos, aunque sin dejar de hacer cine, a diferencia de lo que sucederá con María Novaro. En la línea de las grandes producciones, pero esta vez participando de nuevo con su productora Mirabai Films para no perder el control, Nair acomete una historia ambientada en la India del siglo XVI sobre dos mujeres de distinta condición social que utilizan las enseñanzas del *Kama Sutra*, un



Kama Sutra: a tale of love

antiguo tratado oriental sobre el amor y la sexualidad, para disputarse la atención de un monarca déspota y caprichoso, una como esposa y la otra como cortesana. En *Kama Sutra: a tale of love* (Kama Sutra: una historia de amor, 1997), las relaciones de poder y de dominación, la amistad y la rivalidad entre las dos mujeres, la princesa Tara y su criada Maya, articulan un relato suntuoso y sensual en la recreación de la India precolonial, pero discreto en la profundización de los personajes, algo que la cineasta ha reconocido. “Lo difícil para mí en *Kama Sutra* fue ser fiel a mí misma, hacer una película sobre las mujeres fuertes que no temen celebrar su sexualidad y que han encontrado el arte y la manera de amar plenamente. La otra dificultad era crear un mundo que pareciera real, no impregnado de exotismo ni de antropología sino presentado tan a lo vivo que pareciera universal. Quería evocar la incompreensión o la falta de reflexión sobre la verdadera naturaleza de Eros, hablar de cómo hay que prepararse para hacer frente al amor. Creo que logré mostrar la banalidad de Eros y cómo se introduce en nuestra vida cotidiana. El filme no se dirige a un público en particular. Está destinado al mundo entero. Ese objetivo ambicioso pasó a ser un problema para mí, pero fue una lección saludable. Obtuve lo que deseaba en cuanto a calidad visual y sensual, pero tengo la impresión de que el relato se resintió. El rodaje de una película es un verdadero viaje, como en toda obra de arte. Ocurre que uno hace cine y espera que el producto definitivo sea conforme a sus deseos. A veces es así, otras veces se encuentra uno con algo diferente” (Anbarasan y Otchet, 1998). La idea de llevar a la pantalla un relato centrado en el *Kama Sutra* había surgido a comienzos de la

década cuando preparaba otro proyecto que no llegó a ver la luz, la adaptación al cine de la novela *Tsotsi* del escritor sudafricano Athol Fugard, que estaba haciendo con la guionista Helena Kriel. Juntas acometieron el libreto ambientado en la India del siglo XVI, que tardó en cobrar forma y que sería el primer filme de ficción en el que Nair participa directamente como guionista.

Lo cierto es que *Kama Sutra: a tale of love*, pese a sus carencias, es un film muy sugerente gracias a la sensualidad que destila y la recreación de la India del periodo mogol, si bien la prensa internacional lo denostó porque tal vez su mirada no responde a la masculina, hegemónica entre el colectivo de los periodistas cinematográficos. Cuenta la historia de dos mujeres, una princesa llamada Tara, destinada desde la cuna a formar parte de la corte del Raj Sing, y su sirvienta, Maya, compañera de juegos desde niñas, pero relegada a su condición de clase, o casta en este caso. Maya tiene la ventaja de estar en la corte y acompañar a la que cree su amiga, hasta que de mayor descubre con dolor las diferencias entre ambas y la imposibilidad de romper ese estatus. La noche de bodas de Tara con el Raj Sing, Maya se entrega sexualmente al soberano. “Toda mi vida he vivido con tus cosas usadas –le reprochará Maya a Tara cuando se despiden–, pero ahora algo que he usado es tuyo para siempre”. La sirvienta, una mujer de mentalidad muy moderna para esos tiempos, ambiciosa y que se niega a someterse al riguroso sistema de castas, es expulsada del reino cuando se descubre lo que ha hecho. Viaja hasta la corte del Raj Sing y se enamora del escultor real, Jai Kumar, hijo de una cortesana y que acaba renunciando de ella por egoísmo, ya que no quiere depender de nadie. Por despecho, al sentirse utilizada por unos y despreciada por otros, Maya ingresa en la escuela del *Kama Sutra* de Rasi Devi, que fue cortesana del anterior rey. Allí aprende las artes del amor y de la seducción y es entregada al Raj Sing, quien se rinde a sus pies, mientras Tara, la reina, es ignorada por el monarca. Pero la vida de cortesana no hace

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair

feliz a Maya, que vuelve a verse a escondidas con Jai Kumar. El despotismo, desidia y libertinaje con que gobierna su reino llevará al Raj Sing a perderlo todo después de haber abandonado las cuestiones de Estado y sufrir la invasión de los ejércitos del Sha.

Mira Nair reconstruye una India del siglo XVI creíble, sin caer en el exotismo, que hubiera sido muy fácil con el material que tenía entre manos. Concibió la película para su explotación internacional aunque se tratara de una producción India, y la rodó por ese motivo en inglés con actores conocidos fuera del país asiático, entre ellos Sarita Chowdhry, en el papel de la reina Tara, con quien había filmado *Mississippi Masala*. La realizadora disimuló frente a las autoridades cinematográficas indias lo que se traía entre manos, antes y durante el rodaje, para evitar contratiempos, ya que la censura en la India es muy rigurosa en lo que al tratamiento del sexo se refiere. Ni siquiera un beso en los labios está permitido en las pantallas e incluso hoy día muy pocas películas se atreven a mostrarlo pese al tímido aperturismo que en ese sentido se ha producido en el cine indio. Y todo esto ocurre en una cinematografía en la que actores y actrices exteriorizan su exuberancia y potencia sexual a través de sugerentes bailes y letras musicales que dejan volar la imaginación de los espectadores. Nair no quiso hacer eso y fue muy explícita a la hora de mostrar las escenas de sexo sin ocultar nada, con lo que consiguió que la censura prohibiera la película en la India, lo que por otra parte se convirtió en la mejor plataforma publicitaria de la cinta en el extranjero, donde al exhibirse sorprendió mucho la prohibición que pesaba sobre ella porque el contenido sexual tampoco era nada fuera de lo común.

“No disimulé la sexualidad tras los velos y las danzas – afirma la realizadora sobre *Kama Sutra: a tale of love*–. En la India las películas comerciales están siempre plagadas de alusiones sexuales y de canciones subidas de tono sobre



Kama Sutra: a tale of love

‘lo que hay debajo del corpiño’. En realidad, la sexualidad en el cine indio siempre se presenta asociándola con el estupro y la violencia. El propósito de mi película no fue escandalizar, sino narrar una historia sin rodeos, sin ocultarme recurriendo a quimeras o a apariencias engañosas. Lo irónico es que pertenecemos a una cultura en la que el amor y la sexualidad se miran como un vínculo con lo divino. Consistía en un arte que era preciso estudiar pero que a la vez era una realidad de la vida cotidiana” (Anbarasan y Orchet, 1998). Nair se refiere cuando habla de “lo que hay debajo del corpiño” al escándalo que había provocado en 1993 el tema musical *Choli Ke Peechey Kya Hai?* (¿Qué hay debajo de mi blusa?) de la película *Khalnayak* (El villano), de Subhasg Ghai. En la misma hay una escena en la que varios hombres vestidos de mujeres interpretan ese tema ante la actriz y bailarina Madhuri Dixit, lo que constituía también una provocación porque el travestismo no es frecuente en esta cinematografía, pero lo que llamó la atención fue la letra tan explícita para criticar la hipocresía con que el sexo era tratado en la cultura audiovisual del país. Por supuesto, cientos de miles de espectadores acudieron raudos y veloces a las salas atraídos por el escándalo, pero lo más llamativo es que alcanzó tales dimensiones que fue objeto de un debate en el seno del Parlamento sobre su presunta obscenidad.

Con *Kama Sutra: a tale of love* sucedió lo mismo después de que la película fuese prohibida y la censura quisiera quitar todas las escenas de sexo que se mostraban de manera explícita. La realizadora inició un pleito con los censores para que eso no ocurriera, que duró dieciocho



Monsoon Wedding

meses y llegó hasta la Corte Suprema de la India. El hecho de ser mujer contribuyó más todavía a que las autoridades cinematográficas se negaran a permitir su exhibición sin los cortes que había marcado la censura, a la vez que en el extranjero, arropada por el escándalo que se vivía en la India, tuviese una gran difusión. Cuando consiguió superar estas trabas, Nair firmó acuerdos con los distribuidores para que hubiera tres funciones semanales reservadas exclusivamente para mujeres, sin la presencia de hombres. Las mujeres representaban sólo un diez por ciento de los espectadores que acudían a las salas de exhibición en ese entonces, y la realizadora quería ofrecer a este colectivo la posibilidad de que la viesen en la intimidad para que pudieran captar mejor los mensajes que transmite. Después de los problemas iniciales que tuvo para su distribución, figuró entre las tres películas más taquilleras del año en la India. El público femenino acudió en masa a verla en todo el país, con lo que Nair demostró que no era cierta la falsa creencia de que las mujeres indias no querían saber nada de los aspectos íntimos del amor.

En *Monsoon Wedding* (La boda del Monzón, 2001) tendría la oportunidad de hacer hablar nuevamente a las mujeres sobre el amor y la sexualidad, pero antes filmó un telefilm en Estados Unidos titulado *My own country* (Mi propio país, 1998) y un documental en la India, *The Laughing Club of India* (1999). El primero, en el que volvió a trabajar con Sooní Taraporevala, que firma el guión junto a Jim Leonard Jr., es una adaptación del best-seller homónimo y autobiográfico del doctor Abraham Verghese, un médico etíope de ascendencia india que cuenta su experiencia en

Estados Unidos con pacientes enfermos de sida, con los que descubrió que la pandemia no sólo era un problema médico sino social y, en su caso, también de búsqueda a partir de las experiencias ajenas. La acción se desarrolla en los años 80, cuando Abraham Verghese ejercía como médico de atención primaria en un pueblo pequeño del Estado de Tennessee en el que sus habitantes se creían ajenos a problemas como los del sida, que había surgido en las grandes ciudades. En cambio, se detectaron varios casos a los que el doctor, en contra de lo que era habitual en los primeros años de la pandemia cuando el tratamiento se hacía en unidades hospitalarias especializadas, trató a estos enfermos como pacientes de atención primaria. En su relación profesional pudo intimar con ellos y conocer sus temores y ansiedades, convirtiéndose en algo más que su médico, en un amigo y un confidente en una sociedad rural temerosa de los enfermos de sida y del riesgo de contagio. La novela fue un éxito de ventas, lo mismo que, por otra parte y a miles de kilómetros de distancia, lo eran las sesiones del doctor Madam Kataria y los clubs de la risa que creó a mediados de los años 90 en la ciudad india de Bombay. Este médico comprobó que la risa era la mejor medicina para sus pacientes, en los que descubrió una mejoría de sus enfermedades tras someterlos a unas sesiones que se basaban en hacer reír a la gente para combatir el estrés y otros problemas físicos. La experiencia dio lugar a lo que se conoce como "risoterapia", un tratamiento médico que ahora se está extendiendo por América y Europa, y que encuentra sus orígenes en esta experiencia, que Nair recogió con humor en el documental de 36 minutos *Laughing Club of India*, rodado

en 16 mm como había hecho en sus primeras películas. Para ser feliz y combatir los problemas de salud, el método propone 40 minutos diarios de risa. El cortometraje ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales de Biarritz en el año 2000.

Ser mujer en el nuevo milenio

Nair descubrió la existencia de los clubs de la risa del doctor Kataria por casualidad, cuando se vio inmersa en un atasco de tráfico en Bombay. Para rodar *Laughing Club de la India* contó con la colaboración de una antigua alumna suya, Sabrina Dhawan, que había hecho un posgrado de cine en la Universidad de Columbia. El cortometraje con el que se graduó, *Saanjh: as night falls* (2000), fue galardonado con el premio a la mejor película del Festival Internacional de Palm Springs. Dhawan sería la encargada de escribir el guión de la siguiente película de Nair, *Monsoon Wedding*, sobre una familia punjabí en la bulliciosa ciudad de Delhi. La cineasta acariciaba desde hacía tiempo hacer su particular película de Bollywood, como se conoce el cine comercial hecho en la India. Iba a ser una película desenfadada con números musicales y retratando el cine de Bollywood desde dentro. Tanto es así que la protagonista de la historia que inicialmente pensaba filmar Nair era una famosa actriz que, caída en desgracia por la edad, se dedica al doblaje de series de televisión del estilo de la norteamericana *BayWath*, mientras que su hija es una primeriza que intenta abrirse camino en ese mundillo. También aparecía un estafador norteamericano y mostraba la parte más cosmopolita de la ciudad de Bombay. El proyecto, que se titulaba *Bombay 2000*, se fue fraguando durante el tiempo que residió en Sudáfrica hasta que Sabrina Dhawan apareció en escena con su historia de una familia punjabí que se reúne al completo para celebrar una boda, el acontecimiento

más importante en la vida de una persona en la India. La historia tenía comedia y drama, y sobre todo retrataba muy bien esa India contemporánea donde lo moderno no está reñido con la tradición, además de mostrar el cosmopolitismo de otra ciudad, Delhi, llena de contrastes y bien conocida por Nair y Dhawan. Este film coral tiene todos los elementos del cine de Bollywood, pero no es una película de Bollywood al uso, sino una acertada crónica y un retrato certero de las transformaciones que se estaban viviendo en aquellos años y que convertirían a la India en uno de los países emergentes del mundo en el nuevo milenio. Todo ello a través de una familia de clase media alta tan moderna como tradicional.

Varias historias se entrecruzan en *Monsoon Wedding*, que podríamos definir como una comedia dramática sobre el valor de la familia tradicional india en el mundo moderno. Retrata a distintas generaciones, con sus conflictos, problemas, esperanzas e ilusiones, y la cámara, nerviosa e inquieta, capta las tensiones de los personajes y la vida en las calles de Delhi, donde se sitúa la acción, sin dejar de lado la historia paralela que protagonizan la sirvienta, de clase humilde, y Dubey, el director de la empresa que organiza la boda y que representa a una nueva clase media emergente en la India. El detonante es la celebración de la boda entre Aditi y Hemant. Es un matrimonio concertado, como manda la tradición, ya que los dos muchachos apenas se conocen. Aditi acaba de salir de un desengaño sentimental con su amante, un presentador de televisión casado al que se niega a olvidar, mientras que Hemant está bien situado profesionalmente en Estados Unidos como ingeniero y ha regresado a casarse con una mujer india, también como manda la costumbre entre quienes emigran al extranjero. Aditi decide contar la verdad a su prometido y esto hará que el compromiso esté a punto de romperse, y con ello toda la celebración que tanto ansía la familia. Los padres de la novia, Lalit Verma y Pimmi, forman un matrimonio tradicional que vive un nuevo acercamiento con la boda

de la hija. Lalit está emocionado con el acontecimiento, pero le acucian los problemas económicos y pierde el control del conflicto generacional que mantiene con su hijo pequeño.

El film también cuenta la historia de Ria, prima de la novia que con 28 años está considerada la solterona de la familia. Quiere ser escritora y estudiar en Estados Unidos, y su pensamiento liberal le hace romper con las convenciones de la India tradicional, según las cuales la mujer debe someterse siempre al hombre. Ella no está dispuesta a hacerlo y en medio de las celebraciones revelará un secreto terrible, los abusos sexuales a los que la sometió su tío Tej Puri cuando era niña, cuñado de Lalit y de su padre, ya fallecido, a la vez que el rico de la familia al que todos acuden cuando necesitan dinero. Otra de las primas, Ayesha, menor de edad, protagonizará otra de las historias, al exhibir toda su exuberancia adolescente ante Rahul, estudiante de la Universidad de Sidney dos años mayor que ella, que ha regresado a Delhi después de estar ausente cinco años. El muchacho acabará fascinado por Ayesha, que a sus 17 años no encarna desde luego la India tradicional que él había imaginado desde el exterior. Durante los preparativos de la boda que muestra la película, aflorarán en plena época del monzón los deseos, las frustraciones, los temores, la hipocresía y también algunos secretos ocultos conforme el calor vaya haciendo más sofocante el ambiente, hasta que las lluvias del monzón que caen durante la ceremonia refresquen y purifiquen los graves conflictos que padecen los personajes y la familia en su conjunto, en una celebración que acabará convertida en una catarsis liberadora.

Monsoon Wedding es, en palabras de Mira Nair, la historia de una familia de la región de Punjab, de donde procede ella, y una “canción de amor” a Delhi, la ciudad en la que pasó su adolescencia y juventud. Nació como ya vimos en el este de la India porque su padre estaba destinado

en la región de Orissa, pero su familia es punjabí. “Los habitantes de Punjab son en la India lo que los italianos en Europa: trabajamos duro, nos divertimos mucho y amamos la vida –afirma Nair–. Hoy en día Delhi es una ciudad globalizada donde la tradición choca con la modernidad, donde Gucci y Prada coexisten con cortes de luz y atascos, y donde se habla un idioma lleno de color e invención que salta sin esfuerzo del inglés al hindi y del hindi al punjabí. Concebimos la película como un viaje de descubrimiento y nos propusimos rodar una historia interesante y de múltiples facetas en un tiempo limitado –treinta días– sin que saliera muy cara. También queríamos trabajar con una mezcla de actores legendarios, otros completamente desconocidos y miembros de mi propia familia. Nuestro objetivo era captar los sentimientos actuales de la sociedad india, orgullosa de su cultura y liberada de los colonialismos. La música y las películas de Bollywood forman una parte inextricable de nuestra vida y *Monsoon Wedding* evoca las convenciones de estos films, tanto las visuales como las musicales. Es una película de Bollywood rodada a mi manera. Si la película consigue reflejar el *masti* –las tremendas ganas de vivir– de mi pueblo, entonces habré hecho bien mi trabajo”.

Monsoon Wedding es una celebración de la institución familiar, y como tal es una película hecha casi en familia, porque además de los profesionales que intervienen en ella hubo muchos parientes de Nair que participaron colaborando o interpretando pequeños papeles. Se rodó en tan sólo un mes en una casa de un barrio residencial de las afueras de Delhi y en las calles de esta inmensa ciudad llena de contrastes, entre ellos el barrio mogol donde acuden a comprar el sari de la novia. El ambiente íntimo en el que se desarrolló la filmación contribuyó a conseguir esa sensación de autenticidad que transmite. La madre de Mira Nair fue la encargada de preparar los suculentos manjares que se sirven en una celebración de esta magnitud en la India como es una boda, mientras que



Monsoon Wedding

todos los parientes y amigos aportaron muebles, cuadros, vestuario y los complementos que eran necesarios, o colaboraron en cuestiones logísticas. Para conseguir el clima de intimidad y familiaridad que transmite la película, los actores participaron en un taller de preparación previa que comenzaba con una sesión de yoga, y continuaba con el estudio de los personajes para profundizar en ellos. Los ensayos se prolongaron durante dos semanas antes de la filmación, lo que facilitó a los intérpretes tomar conciencia de las complejas relaciones familiares de la trama. A pesar de esta comunión de buenas voluntades y de la predisposición por parte del equipo, el rodaje fue muy accidentado desde el primer día. En ocasiones hubo que trabajar a temperaturas superiores a los 40 grados y parte del material rodado sufrió daños, lo que obligó a repetir algunas escenas. El buen hacer del equipo y de los colaboradores, que es visible en el resultado, permitió superar todos estos contratiempos y cuando se estrenó, fue aclamada por la crítica internacional y tuvo una cálida acogida entre el público en todo el planeta. En el Festival de Venecia del año 2001 se alzó con el León de Oro, además de ser nominada al Globo de Oro en Estados Unidos, y al premio Bafta en el Reino Unido, como mejor película extranjera de ese año.

Tras el éxito que a finales de los años 80 había tenido *Salaam Bombay!*, Mira Nair saltaba nuevamente al punto de mira internacional con una película que poco tenía que ver con su ópera prima, salvo su estructura, más coral todavía ahora, y la presencia del monzón con sus lluvias intensas, no en Bombay sino en Delhi. En *Monsoon Wedding*

destacan los personajes femeninos, que son los más ricos en matices. Brillan por sí mismos y son los que se rebelan contra las tradiciones que les niegan la posibilidad de tener los mismos derechos que los hombres. Nair quería mostrar los cambios que se avecinaban en la India con el nuevo milenio, un país emergente en cuya sociedad la mujer tenía que ocupar un espacio y ser respetada, de ahí los perfiles tan interesantes que tienen los personajes de la novia Aditi y de Ria, y el debate que se abre sobre las tensiones entre tradición e identidad, y modernidad. Mientras la cineasta asiática preparaba su película en la India, María Novaro en México, tras varios años sin hacer cine condenada a un parón como les ocurrió a otros muchos profesionales debido a las nefastas consecuencias del Tratado de Libre Comercio tal como ya había aventurado en *El jardín del Edén*, también regresa a las pantallas con el nuevo milenio. Lo hizo con la *road movie* *Sin dejar huella* (2000), una historia de búsquedas, de encuentros y desencuentros, en un México que, a diferencia de lo que le ocurría por esos años a la India, no terminaba de emerger tras las crisis de las últimas décadas. Dos mujeres son las protagonistas de esta cinta, que viajan de punta a punta del país en busca de su destino y, sobre todo, de su libertad. En el camino se liberarán de los “machos” que las acechan como si del juego del gato y el ratón se tratara.

La idea de *Sin dejar huella*, que inicialmente se iba a titular *Que no quede huella*, surgió de una experiencia de la directora. En un momento de crisis personal, decidió escapar hacia el mar como lo hacen las protagonistas de sus películas. Se hizo con una furgoneta y recorrió en solitario

el país de norte a sur. Sólo llevaba con ella una cámara de vídeo doméstico y una libreta para tomar notas. Recorrió más de 3.000 kilómetros a lo largo de paisajes naturales y humanos que iba encontrándose en el camino, y que para ella eran un descubrimiento. La experiencia se convirtió así en un aprendizaje, en un viaje interior como les ocurre a las dos protagonistas. Aunque iba sola, Novaro ha reconocido que se sintió acompañada espiritualmente por dos mujeres que fueron cobrando vida poco a poco hasta materializarse en los personajes de Ana y Aurelia. Para la directora, el viaje fue una experiencia intensa con la que redescubrió un México lleno de contrastes y poliédrico. Lo que empezó como una escapada en un mal momento personal, acabó en una búsqueda creativa y en un proyecto de largometraje sobre dos mujeres que también huyen en busca de sí mismas para ser dueñas de sus vidas en medio de un mundo adverso, pensado e ideado por los hombres, a las puertas del nuevo milenio y en un México sacudido todavía por los acontecimientos del alzamiento zapatista de 1994. En ese país que vanagloria su pasado azteca y maya, pero que parece ignorar la realidad indígena del presente, se desarrolla la acción de *Sin dejar huella*.

Las dos protagonistas de *Sin dejar huella* son Aurelia, una mujer de Ciudad Juárez con dos niños pequeños, a la que abandonó su marido y que mantiene una relación con un sicario de la droga más joven que ella; y Ana, una traficante de piezas de artesanía maya precolombina falsificadas, que es mexicana pero criada en España, lo que permite a la directora ofrecer el punto de vista de alguien de fuera, desde la distancia que ella misma sintió durante el viaje en el que surgió el guión porque, debido a su aspecto europeo, era confundida siempre por una extranjera. Aurelia es trabajadora de una maquila y el día antes de tener que volver a incorporarse a la fábrica decide hacer las maletas, escapar con sus hijos y emprender un viaje al sureste de México, a Yucatán, para iniciar allí una nueva vida. No tiene un peso y lo que hace es robar el dinero y

la droga que guarda su amante, Saúl, en su casa. Al niño mayor lo deja al cuidado de su hermana en la ciudad de Torreón, con un billete de avión para juntarse dentro de un tiempo en Cancún, e inicia sola con el bebé el viaje por carretera hacia la turística ciudad yucateca.

Ana emprende también una huida hacia el sur pero para escapar de los federales, que le siguen la pista por los negocios ilegales en los que está implicada de falsificación y tráfico de réplicas de arte precolombino. Las dos acabarán haciendo juntas el viaje en el Jeep Wagoneer de Aurelia. Se soportan pero no se aguantan, y aceptan la compañía de la otra porque necesitan estar juntas para protegerse del peligro que las acecha: en el caso de Aurelia su novio, que la persigue con otro sicario para recuperar el dinero, y en el de Ana, los policías federales que intentan localizar al artesano que hace las falsificaciones de artesanía precolombina. Ambas mienten y ocultan la verdad, pero a lo largo del viaje y de las vicisitudes que tienen que superar se irán conociendo y comprendiendo hasta que surja la amistad entre ellas. Vivirán así un viaje interior paralelo al periplo exterior que realizan, profundizando cada vez más en sus sentimientos y emociones conforme se alejen de la dureza del México norteño y se adentren en la sensibilidad del México yucateco, dominado por la cosmovisión del mundo indígena y ajeno todavía al modelo económico neoliberal; ese capitalismo salvaje exportado desde los Estados Unidos a todo el planeta, que lo único que ha hecho ha sido negar y enterrar la diversidad y riqueza cultural del mundo en aras a una homogeneización que ha convertido a sus habitantes en los títeres de un mercado global. De ahí la presencia constante de lo que representa el ideario zapatista en ese México de cambio de milenio y las alusiones continuas al subcomandante Marcos que hace el personaje de Ana, enamorada de ese prototipo de hombre, sin rostro pero rebelde y con ideales de justicia social.

Una ayuda de la Fundación Hubert Bals-Festival de Rotterdam permitió desarrollar el proyecto del film, cuyo guión escribió en solitario María Novaro, prescindiendo en esta ocasión de la colaboración de su hermana Beatriz. Las notas que fue tomando durante su particular periplo de punta a punta del país, fueron la gran inspiración que tuvo la realizadora durante este proceso creativo. Es por ello que en *Sin dejar huella* México es tan protagonista como las dos mujeres que lo recorren escapando de los hombres para construirse una vida propia. El proyecto encontró dificultades financieras a la hora de ponerlo en pie y Novaro estuvo a punto de hacerlo en vídeo como última alternativa. Pudo rodarse en 35 mm gracias a que la productora española Tornasol Films de Gerardo Herrero se sumó a la aventura, y a que el programa Ibermedia y Televisión Española completaron la participación hispana en una coproducción que desde México impulsaron Tabasco Films, Altavista, el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.

Al convertirse en una coproducción con España se sumó al reparto la actriz Aitana Sánchez-Gijón como la traficante de falsificaciones que da la réplica en el film a Tiaré Scanda, que encarna a Aurelia. La incorporación de la actriz española no alteró para nada el guión, ya que Novaro asegura que había concebido desde el principio el personaje de Ana como una extranjera en México para poder ofrecer esa mirada de fuera que quería transmitir, y que ella misma había sentido a veces al confundirla la gente con alguien de otro país y descubrir ese otro México desconocido en el periplo que hizo.

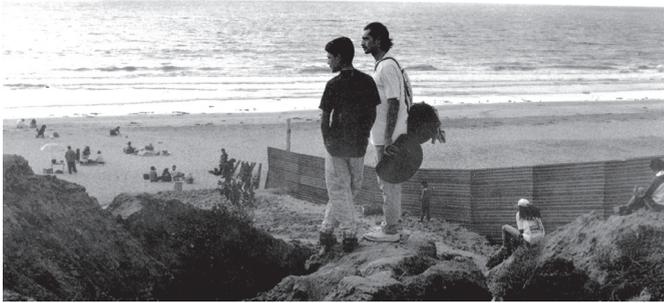
A las adversidades iniciales para conseguir financiación se sumaron después los contratiempos meteorológicos durante el rodaje, que hicieron muy difícil la filmación de una película de carretera como es *Sin dejar huella*. Se emplearon 70 locaciones de punta a punta de México

para seguir el viaje de las dos mujeres, pasando del calor insoportable y las heladas nocturnas del desierto en el norte, a las lluvias torrenciales de Yucatán. En el desierto soportaron oscilaciones térmicas que iban de los 35 grados por el día –sólo 5 menos de los que tuvo que aguantar Mira Nair en el rodaje de *Monsoon Wedding*– a los cero grados por la noche, además de aguanieve, un fenómeno que hacía tiempo que no se producía. Cuando el equipo llegó a la península de Yucatán, las fuertes tormentas alteraron algunos escenarios que habían sido localizados con anterioridad para filmar las escenas. A veces llegaban a un lugar y el puente que había en ese sitio ya no existía, por no hablar de las tormentas. Las dificultades meteorológicas llegaron a alcanzar tales dimensiones, que Novaro se planteó incluso interrumpir el rodaje. A estos contratiempos, habría que añadir los quebraderos de cabeza que el *raccord* de continuidad dio al equipo al tratarse de una película de carretera con tantos cambios de escenario. El más problemático fue, no obstante, el crecimiento del bebé durante las semanas que duró la filmación, cuyo desarrollo físico se notaba tanto que al final hubo que taparlo bien tapadito con sus ropas para que no se apreciara su desarrollo.

El estreno mundial de *Sin dejar huella* tuvo lugar en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián del año 2000. Tuvo una acogida muy fría y sobre todo de indiferencia por parte de la crítica. Un sector de la crítica, por otra parte, dominado por hombres y por tanto sometido una mirada masculina prejuiciosa y limitada que lo único que se le ocurrió fue hablar de *Sin dejar huella* como una *Thelma y Louise* a la mexicana, en alusión al film norteamericano de 1991 dirigido por Ridley Scott y protagonizado por Susan Sarandon y Geena Davis. Tampoco recibió especial atención en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, mientras que en cambio en los certámenes de Sundance y en Los Ángeles sí tuvo una buena acogida entre el público. En el primero se llevó el premio a la mejor

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Sin dejar huella

película latinoamericana y en el segundo el del público, un galardón que también ganaría en Guadalajara y en la Semana de Cine Iberoamericano de Madrid. Distinciones que para Novaro son más importantes porque en definitiva las da el público, que es a quien va dirigida la película, y son las que tienen auténtico valor.

Lejos de ser una obra perfecta, y al margen de la tiranía de la crítica, *Sin dejar huella* es una buena película que requiere de la implicación del espectador para penetrar en los sentimientos de esas dos mujeres que sobreviven en un mundo machista y que deciden liberarse y comenzar otra vida alejada de la frontera con Estados Unidos, generadora de conflictos políticos, sociales y económicos, para empezar de nuevo en la península de Yucatán, símbolo de los orígenes del pueblo mexicano y de su identidad, así como del México no contaminado por el capitalismo salvaje. En la película, el norte está representado por la violencia y el narcotráfico, con alusiones explícitas a los feminicidios de Ciudad Juárez y con la constante presencia de los narcocorridos sonando a todas horas en la radio. El mundo indígena de Yucatán, en cambio, es mostrado como un remanso de paz, no ajeno a la violencia del personaje de Mendizábal, un policía federal, pero sí en cambio como un lugar de búsqueda e introspección en unas raíces e identidades que preservan las comunidades indígenas, cuyos valores son muy diferentes a los que incitan la mera avaricia económica. Del narcocorrido, la banda sonora pasa conforme se acercan a Cancún a unos ritmos y melodías tradicionales que son un canto al goce de la vida, no a la acumulación de riquezas materiales como mandan las doctrinas del capitalismo.

Novaro retornó con ganas a la producción cinematográfica con *Sin dejar huella*, aunque poner en pie un cine diferente en México como pretendía seguía siendo una empresa más que complicada por no decir imposible. Los proyectos de largometraje que anunció en el año 2000 no han podido ver la luz todavía. Entre ellos figuraba *La lista*, cuyo guión fue premiado en un concurso de guiones, y que contaba de manera sencilla y cercana al espectador lo que habían sido los jóvenes que vivieron la década de los años 70, es decir, su generación. También le rondaba desde hacía tiempo la adaptación al cine de la novela de Carlos Montemayor sobre la guerrilla de Lucio Cabañas en esa misma década, titulada *La guerra en el Paraíso*, algo que en términos de producción resultaba más sencillo, en apariencia, que hacerlo sobre el conflicto de Chiapas en los años 90. Consiguió la autorización del autor para llevarla al cine, pero la censura económica que existe al intentar tratar este tipo de temas en las pantallas dio al traste con el proyecto. Novaro ya había aludido al movimiento guerrillero de Lucio Cabañas en uno de sus primeros cortometrajes, *Una isla rodeada de agua*, rodado en el Estado de Guerrero, donde se hizo fuerte el grupo armado, y en el que muestra pintadas de los insurgentes en las paredes. El cortometraje, así como la docencia, volverían a ser los campos explorados por la cineasta en los primeros años del nuevo milenio, sin dejar de implicarse en causas comprometidas socialmente.

En 2005, Novaro escribió y dirigió el cortometraje *La morena* dentro de una campaña de la firma de cosméticos Dove en México, dirigida a potenciar la autoestima entre las mujeres para que no dejen influirse por los falsos cánones de belleza que marca la sociedad de consumo. Los vídeos de esta campaña mostraban las alteraciones que sufren las fotografías de las modelos publicitarias, pero también incorporaban cortometrajes como el de Novaro, que abogan por un modelo de belleza diferente al impuesto por los medios de comunicación y alejado de los arquetipos. En el cortometraje *La morena*, un muchacho



intenta cumplir rápido con sus obligaciones laborales para llegar a tiempo a presenciar el ensayo de unas estudiantes que preparan un baile en el patio del colegio. Cuando llega y se encarama a la verja, otro de los muchachos que curiosean le pregunta cuál de las muchachas le gusta, y le contesta que “esa, la más bonita”, señalando hacia una adolescente indígena morena que rompe con todos los cánones de belleza que nos han sido impuestos, pero que se mueve con gracia y cuya serenidad deslumbra mostrándose como la más bella entre todas. En el *making of* de *La morena*, Novaro asegura que con esta historia quería “hablar de la belleza en alguien contra quien de repente puede haber prejuicios racistas, una chica muy morena, muy mestiza, que es la más hermosa”.

Una indígena es la muchacha más hermosa en *La morena*, rompiendo así con los estereotipos sobre la belleza imperantes entre los mexicanos. Muestra a esta comunidad como parte del México auténtico, real y hermoso en el que hunde sus raíces la sociedad y la identidad del país, lejos de ese modelo arquetípico y dominado por el prototipo étnico del “colonizador” que pretende imponer el neocolonialismo cultural del Norte. Esa idea ha estado siempre muy presente en los films de esta realizadora y, en el formato de largometraje, desde *El jardín del Edén* se convertirá en parte de su ideario temático. Volverá a aparecer en *Traducción simultánea* (2006), un corto hecho por María Novaro para la campaña “¡Ciudadanos a escena!” desarrollada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaría de la Función Pública, en la que prestigiosos cineastas transmiten valores de honestidad, convivencia y participación ciudadana a través de películas de un minuto de duración que pretenden abrir un debate y una reflexión sobre el compromiso que todos tenemos a la hora de construir una sociedad justa haciendo lo correcto y combatiendo la corrupción. Esa corrupción que no sólo se da en la clase política sino que mancilla desde el más rico hasta al más pobre, y que perjudica a todos.

En *Traducción simultánea*, Novaro tiene la destreza y habilidad de contarnos toda una historia de corrupción y de honestidad en tan sólo un minuto, a partir de una escena cotidiana en la vida diaria del país. Un licenciado intenta engañar a una cooperativa de indígenas propietaria de un taller de carpintería. Acude a venderles una nueva maquinaria, pero consciente de que la mayoría de los indígenas no hablan español, explica a su interlocutor que quiere proponerle algo sobre el crédito para adquirirla. La idea es ponerle un sobreprecio sin que la cooperativa se entere, y repartirse entre los dos ese dinero como ganancia. Quiere arreglárselas con el representante de la cooperativa y le propone hablar en un lugar más privado para que la gente no se entere. Para sorpresa del licenciado, una muchacha traduce todo lo que están hablando en presencia del resto de cooperativistas, con lo que sus planes se van al traste. “¿Va a traducir todo?”, le pregunta sorprendido el licenciado, y cuando al final explica los planos y el plan de crédito a todos los miembros de la cooperativa, el indígena que era su interlocutor le dice: “Como debe ser, ¿o no licenciado?”. Los indígenas son los honestos en esta película y los que dan una lección sobre cómo debe comportarse una persona de manera cívica si queremos que la sociedad progrese en lugar de que lo hagan unos pocos ladrones a costa de todos.

El compromiso social también ha estado presente durante estos años en Mira Nair. Lo ha hecho desde diferentes vertientes: como productora de otros trabajos, participando en películas de denuncia y que incitan a la reflexión sobre el mundo en el que vivimos, apoyando iniciativas como ya vimos para mejorar la vida de la infancia en la India, o facilitar el acceso a la formación cinematográfica en el continente africano a través del proyecto Maisha, un laboratorio experimental de cine que acoge a realizadores de África oriental y Asia meridional para capacitarlos profesionalmente en diferentes especialidades, desde el guión hasta la realización. Maisha, que en lengua swahili



quiere decir “alegría de vivir”, es un programa avalado por otros cineastas de renombre internacional, entre ellos Spike Lee y Sofía Coppola, que forman parte de la comisión consultiva y que funciona desde el año 2003 con sede en Uganda. El objetivo es muy claro, que sea la propia gente de estos países la que cuente a través de la pantalla su historia sin la injerencia cultural exterior. Como productora, sobresale su participación en *Still, the Children Are Here* (Aún así, los niños están aquí, 2003), un documental dirigido por Dinaz Stafford sobre las tradiciones de una comunidad rural del norte de la India que sigue cultivando las tierras como lo hacían sus antepasados, y que se basa en el respeto a la naturaleza y el equilibrio, pero que sufre la presión del mundo exterior que amenaza con acabar con su identidad.

Encuanto a su participación en campañas de sensibilización, en 2007 Nair puso en marcha una iniciativa junto con otros directores indios consistente en realizar pequeños cortometrajes de quince minutos para proyectarlos antes de la exhibición de los grandes éxitos de Bollywood, en televisión y en internet. Se trata de cuatro cortometrajes que tratan el tema del sida y que pretenden concienciar al público del riesgo de contagio de dicha enfermedad si no se toman las medidas protectoras adecuadas como el uso del preservativo. Nair rodó para esta serie el corto *Migration* (2004), sobre varias historias que implican a diferentes clases sociales, que se desarrollan tanto en el mundo urbano como en el rural, y en el que distintas parejas sufren las consecuencias de la pandemia tras mantener relaciones sexuales de riesgo. En el corto, de una terrible fuerza dramática, Nair incide en que el sida no entiende de ricos y de pobres, ni de gente de la ciudad o del campo, y que puede afectar por igual a unos y otros teniendo unas trágicas consecuencias familiares. Dentro de esta campaña participaron conocidísimas estrellas de Bollywood como Irfan Khan, Siddharth y Prabhu Deva, entre otras.

Tras el éxito de *Monsoon Wedding* y a raíz del atentado contra las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, Mira Nair fue una de las cineastas seleccionadas para participar en el film colectivo *11'09"01* (2002). La película reunió a once realizadores de todo el mundo. Cada uno tenía que hacer un capítulo de 11 minutos y 9 segundos de duración que tuviera relación con aquel atentado fatídico, desde la más absoluta independencia y libertad creativa. Junto a Nair fueron seleccionados el mexicano Alejandro González Iñárritu, además del británico Ken Loach, el francés Claude Lelouch, el bosnio Danis Tanovic, el norteamericano Sean Penn, el japonés Shohei Imamura, el israelí Amos Gitai, el iraní Samira Majmalbaf, el egipcio Yusef Chachine, e Idrissa Uedraogo de Burkina Faso. Sobre este film, Nair ha dicho que “tenía ganas de hacer una película sobre la realidad de la vida cotidiana para nosotros, los asiáticos del sur, en la ciudad de Nueva York, después del 11 de septiembre. La vida ha cambiado de forma irrevocable, y, en mi opinión, para siempre. Me molesta profundamente la fobia antiislámica que se ha extendido por todo el mundo, y me pareció que ya era hora de que los cineastas habláramos. Nuestra película cuenta una historia verdadera: cómo una madre se dedica a buscar a su hijo que, ese día funesto, no volvió a casa”.

El cortometraje de Mira Nair en *11'09"01* cuenta una historia basada en hechos reales, la de una familia paquistaní en Nueva York cuyo hijo Salman Hamdani desapareció el día del atentado y el FBI y la prensa hicieron correr el rumor de que era un terrorista que estaba implicado en la masacre. Meses después sus restos fueron hallados en la Zona Cero y se confirmó que había acudido al lugar de la tragedia cuando vio salir humo de las torres gemelas para asistir a los heridos. Cuando estaba auxiliando a las víctimas como sanitario se desplomaron los rascacielos y murió allí. Hubo una rectificación en prensa y por parte de las autoridades estadounidenses, aunque el mal había

sido ya hecho “demonizando” a la población islámica de Nueva York. Nair construye un docudrama a partir de esta historia para denunciar el dolor de la búsqueda del hijo por parte de la madre, y la persecución y desconfianza que existe desde entonces hacia los asiáticos que residen en la ciudad. Su mensaje es el mismo que el del resto de las historias, un llamamiento a la paz y la tolerancia. La película se estrenó un año después de los atentados en la Mostra de Venecia, aunque ninguna distribuidora de Estados Unidos quiso estrenarla allí porque el dolor todavía pesaba mucho en la sociedad norteamericana y temían ahondar en el trauma que padecía.

En 2002, Nair rodó también para la cadena de televisión HBO el telefilme *Hysterical Blindness* con Uma Thurman, Gena Rowlands y Juliette Lewis. A pesar de tratarse de un formato televisivo, la cineasta india plasmó en imágenes de forma magistral la dureza de la vida de tres generaciones de mujeres de clase obrera en el New Jersey de los años 80. Lo hizo desde la complejidad de los personajes femeninos que había retratado la escritora Laura Cahill en la novela homónima que inspiró la película, y que son magníficamente encarnados por las tres actrices que hemos citado. Tres mujeres y una niña protagonizan esta historia de sacrificios, sueños y frustraciones, en una sociedad, la norteamericana, y entre una comunidad, la *wasp*, donde el machismo también está férreamente afincado. La cineasta nos muestra que no es preciso acudir a la India o a otro país de los considerados subdesarrollados o en vías de desarrollo para encontrar comportamientos machistas y androcéntricos mezquinos. Nair captó muy bien en imágenes la propuesta que la escritora Laura Cahill hacía en su novela, y que ella misma se encargó de adaptar a la pantalla elaborando el guión, además de participar en el telefilme como actriz en un pequeño papel. *Hysterical Blindness* fue un éxito de audiencia y acabó nominada para numerosos premios televisivos. En los Premios Emmy de 2003 recibió siete nominaciones y ganó tres, para los

actores secundarios Ben Gazzara y Gena Rowlands y el de la categoría al mejor diseño de los títulos de crédito, cuyos autores jugaron con el problema de “ceguera histérica” que padece la protagonista. Uma Thurman, que encarna al personaje de Debby Miller que tiene esos problemas de visión, consecuencia de su estado emocional, obtuvo por su papel el Globo de Oro a la mejor interpretación femenina para una película o serie de televisión, mientras que Gena Rowlands, que encarna a su madre, estuvo nominada a la mejor actriz secundaria.

Con el aval de *Monsoon Weeding* y del telefilme *Hysterical Blindness*, Mira Nair iba a recibir un encargo muy especial, la adaptación al cine de la novela de William Makepeace Thackeray *Vanity Fair*, una de sus obras favoritas de la juventud y que había sido llevada con anterioridad a las pantallas en varias ocasiones. La cineasta conocía muy bien la literatura inglesa del siglo XIX y no tuvo problema alguno para plasmar en imágenes el relato de Thackeray a pesar de su extensión, lo que obligó a los guionistas Julian Fellowes, Matthew Faulk y Mark Skeet, a hacer un gran esfuerzo para reducir la novela a las dos horas de un metraje comercial. Producida en el Reino Unido, *Vanity Fair* (La feria de las vanidades, 2004) es una película impecable en su factura visual y muy inteligente en el tratamiento que hace de la historia y los personajes, puesto que aunque la acción se sitúa en la Inglaterra georgiana del siglo XIX, las cuestiones que plantea las podemos trasladar perfectamente a nuestra época actual. La obra maestra de Thackeray llamó la atención de la joven Nair cuando estudiaba en la India por la riqueza de su prosa y la fascinación que provoca en el lector el personaje de Becky Sharp, una mujer moderna, ambiciosa y luchadora, en una sociedad conservadora y profundamente clasista, que acaba siendo una superviviente. Además, Thackeray comparte con Nair los mismos orígenes, ya que, aunque inglés, pasó su infancia en Calcuta.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Vanity Fair

Cuenta Mira Nair que leyó con 18 años esta novela y “me fascinó. Me gusta el retrato del autor de esta mujer moderna, Becky Sharp, pero también su descripción de una sociedad en la intersección del imperio y las colonias. A principios del XIX, la clase media inglesa comenzó a enriquecerse con el expolio de las colonias en general y de India en particular. En la explotación colonial reside la base de la vanidad, ambición, codicia e hipocresía que se narran en la novela” (Gómez, 2004). La realizadora de *Monsoon Wedding* sostiene que quiso hacer *Vanity Fair* “por las cuestiones esenciales y, en mi opinión, espirituales que plantea Thackeray: ¿Quién tiene sueños y al hacerlos realidad se siente feliz? ¿Qué es la satisfacción? ¿A qué aspiramos? ¿Qué es la vanidad de la vida? En su novela, Thackeray crea un verdadero *cinéma vérité* de su época. Describe con exactitud lo que pasaba en Inglaterra entonces, pero las preguntas que plantea son intemporales. Sus personajes son extremadamente ricos y siguen vigentes hoy en día. Creo, además, que Becky es el mejor personaje femenino de toda la literatura”.

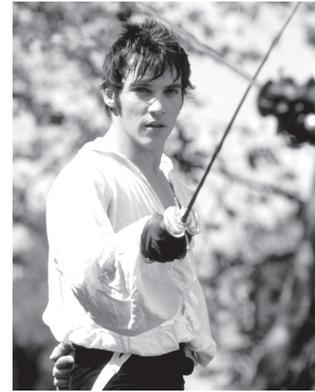
Esas cuestiones existenciales que plantea el personaje de Becky son plasmadas en la pantalla con todo lujo escénico. La productora quiso recrear la Inglaterra decimonónica de ese primer cuarto de siglo sin escatimar en esfuerzos. Con excepción de algunos exteriores que se filmaron en la India, y que en la película suponen muy poco metraje, *Vanity Fair* se rodó en su totalidad durante once semanas en el sur de Inglaterra y en los estudios Elstree. Conforme Nair conocía las locaciones donde iba a rodar, rediseñaba las escenas para adaptarlas a los espacios escénicos. Los

exteriores de Londres se recrearon en Bath, una ciudad que cuenta con numerosos edificios de estilo Regencia. La calle Great Pulteney de esta localidad conserva el mismo aspecto que tenía en la época en que se desarrolla la acción del film, y sólo hubo que cambiar la iluminación por unos faroles de época. Gustaron tanto a los responsables municipales que cuando terminó el rodaje pidieron poder conservarlos. El palacio de Hampton Court fue otro de los escenarios elegidos, en cuyos exteriores se recrearon tanto el Hyde Park de Londres como los alrededores de Bruselas. Por último, para ambientar la batalla de Waterloo se acudió a Hatfield House sin necesidad de viajar a Bélgica.

El reparto de *Vanity Fair* está encabezado por Reese Witherspoon, una actriz que dota al personaje de Becky de la fuerza, seducción y picardía, pero también debilidad, que tiene en la novela. Gabriel Byrne encarna al marqués de Steyne, un individuo que representa lo más rancio, deleznable e hipócrita de la nobleza inglesa. Completan el cartel Bob Hoskins, como el descuidado aristócrata caído a menos Sir Pitt Crawley; Elileen Atkins, que encarna a su acaudalada hermana, defensora de la pureza de la sangre en la clasista Inglaterra georgiana; James Purefoy, Romola Garai y Jim Broadbent, entre otros. El relato es fiel a la trama argumental de la novela que, aunque en clave de drama, introduce elementos de comedia para ironizar sobre la sociedad inglesa del primer cuarto del siglo XIX, en el que Becky Sharp, hija de una corista francesa y de un pintor inglés caído en desgracia, luchará durante toda su vida por ascender socialmente. Criada en un colegio de señoritas como sirvienta tras quedar huérfana, Becky aprovechará todo lo que ha aprendido allí y el idioma francés que ha heredado de su madre para trabajar como institutriz de la familia Crawley. Se hará valer de tal forma que cuando Matilda Crawley, la magnate de la familia, la conoce, decide llevársela con ella a Londres, donde seducirá al sobrino Rawdon, con quien se casará a escondidas. Lejos de aceptarla como una más, Matilda echa de la casa

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Vanity Fair

a su sobrino y a Becky, en el crítico momento en que Napoleón se escapa de la isla de Elba y el ejército británico es movilizado a Bélgica para frenar el avance del estratega francés. Rawdon, que es militar, y Becky, embarazada de varios meses, se convierten en la pareja más popular de Bruselas durante las semanas previas a la batalla de Waterloo, donde la aristocracia se divierte asistiendo a lujosos bailes mientras aguardan entrar en combate. Tras la derrota de Napoleón, Becky y Rawdon regresan a Londres, donde nace su hijo. Sin destino militar alguno y sin ingresos familiares pues ha sido desheredado por haberse casado con una plebeya, Rawdon se dedica al juego para intentar conseguir dinero, mientras que Becky acepta la ayuda que le ofrece el marqués de Steyne. El matrimonio entra así en la alta sociedad, pese a que Rawdon advierte a su mujer de que está jugando con fuego. Su vida cambiará fúgamente hasta que el aristócrata quiera cobrarse la deuda y el marido decida abandonarla. Becky acaba sus días lejos de Londres, en Alemania, trabajando en un local de mala fama hasta que un día llega a buscarla Joseph Sedley, un peculiar comerciante inglés que ha hecho fortuna en las colonias, hermano de la amiga que ella tuvo en el internado. Juntos parten hacia la India y Beckey ve cumplido su sueño de ascenso social aunque lejos de la Inglaterra georgiana que se lo negó.

Cuando trabajaba en la sonorización de *Vanity Fair*, Gabriel Byrne le habló a Mira Nair de la novela *The namesake*, el best-seller de la escritora indobritánica Jhumpa Lahiri sobre una familia de la India asentada en Nueva York cuyo primogénito, nacido en Estados Unidos, padece un serio conflicto de identidad. Nair compartió el mismo entusiasmo que había sentido el actor porque en ese momento estaba leyendo también la obra. Cuando la terminó adquirió inmediatamente los derechos para poder adaptarla al cine. Encargó el guión a su amiga Sooni Taraporevala, guionista de sus primeras películas, y rodó *The namesake* (2006) a caballo entre Calcuta y Nueva York,

dos ciudades bien conocidas por ella, en un caso por haber nacido cerca y en el otro por ser una de sus residencias habituales desde que viajó becada a estudiar en Estados Unidos. Jhumpa Lahiri y Mira Nair comparten sentimientos al pertenecer a dos mundos, Oriente y Occidente, y vivir entre ambas culturas. La cineasta acababa de perder a un ser querido y le emocionó más todavía el contenido de la novela. “Creo que de todas mis películas, *The namesake* sea probablemente la más personal –afirma Nair–. Cuando leí el libro de Jhumpa fue como si hubiera acabado de conocer a una persona que hubiera entendido del todo mi pena, que conociera el capullo en que me había encerrado y todo cuanto estaba experimentando, y me dije que tenía que comprar los derechos inmediatamente”.

Publicada en 2003, la novela *The namesake* fue elegida como el mejor libro del año en muchos periódicos y revistas norteamericanas, entre ellos *The New York Times*, *USA Today* y *Entertainment Weekly*. La cantidad de sentimientos que transmitía a través de la historia de un matrimonio de la India que prospera en Estados Unidos, donde nacen sus dos hijos, y que no pierden nunca de vista su Calcuta natal, conmovió a muchos lectores por los registros emocionales empleados por la escritora, que convertían la novela en una historia universal. Nair se identificó con los personajes y encontró en ellos su propia historia. “Allí estaba la historia de una joven que había salido de Calcuta y había acabado en la ciudad de Nueva York, que es casi exactamente el mismo recorrido que yo hice –afirma la directora–. Me pareció una historia profundamente humana sobre los millones de nosotros, habitantes de los EE UU, que



Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



The namesake

hemos abandonado un hogar por otro y aprendido lo que realmente significa mezclar lo viejo con lo nuevo”. Tras conocer a la realizadora, la novelista Jhumpa Lahiri admitió que difícilmente le hubiera interesado que otra persona hubiese adaptado al cine su relato, al que Nair fue fiel y sólo introdujo una novedad, la pasión que la protagonista Ashima siente por la música tradicional de la India para así poder integrarla en el argumento y la banda sonora. No es una novela sencilla de adaptar porque en ella hay mucha descripción e introspección de los personajes, que Taraporevala tradujo en los diálogos y la acción que estaban implícitos en el texto.

The namesake trata sobre la incorporación de una cultura a otra sin abandonar la originaria, y cómo las nuevas generaciones se enfrentan a un conflicto de identidad para averiguar quiénes son y a qué mundo pertenecen. El personaje clave de la novela y la película es por ello Gogol, el hijo del matrimonio bengalí asentado en Nueva York. El primero en hacerlo es el hombre, Ashoke Ganguli, que decide emigrar tras haber sobrevivido a un accidente ferroviario en la India. Regresa sólo para casarse con Ashima en un matrimonio concertado por sus padres. En la ciudad de los rascacielos la pareja irá conociéndose poco a poco y aprenderá a amarse. Tendrán dos hijos, un niño y una niña, que crecerán como ciudadanos norteamericanos. Al muchacho lo llamarán Gogol, el nombre de un famoso escritor ruso, autor de *El capote*. Cuando se hace mayor siente vergüenza y se lo cambia por el de Nick. Vive un conflicto interior desencadenado por la crisis de identidad que padece. Elude enfrentarse a él distanciándose de

sus padres y buscando refugio en la familia de su novia, una norteamericana de clase acomodada. Ajeno a las tradiciones de su cultura, a la que debe su profesión porque decidió ser arquitecto cuando conoció el Taj Mahal en un viaje que de adolescente hizo a la India, Gogol sufre una brusca sacudida cuando recibe la noticia de que su padre ha muerto. A partir de ese instante se produce un proceso de búsqueda interior y de alejamiento de su novia, del que surgirá un nuevo Gogol, interesado por sus orígenes y sus raíces culturales. El cambio es tan radical que rompe con la muchacha norteamericana y se casa con la hija de unos amigos de sus padres, nacida en Londres pero de origen bengalí, como él. Al principio cree ser feliz, pero la muchacha, Moushimi, es más conflictiva de lo que él y su madre pensaban. Ella tiene un amante y el matrimonio acaba rompiéndose al poco de haberse casado. El muchacho encuentra entonces el libro con las obras completas de Nikolai Gogol que le había regalado su padre cuando se graduó, y que no se había dignado a abrir todavía. En sus páginas, viajando en tren como había hecho su padre, comprenderá cuál es su identidad.

Para el reparto, Mira Nair buscó actores de la India y de Estados Unidos que pudieran transmitir las emociones y sentimientos de los personajes. En el caso de los padres acudió a Bollywood, porque quería que fueran intérpretes de allí que, como ocurre a los protagonistas de la película, se sienten confundidos cuando llegan a Nueva York. Para encarnar al padre eligió a Irfan Khan, un conocido actor en la India que, además, había empezado con Nair en *Salaam Bombay!* con un pequeño papel, el del joven que escribe cartas por encargo en la calle y al que acude Chaipau para que le escriba una a su madre. Khan, que se dio a conocer en Occidente con la coproducción indobritánica *The warrior* (El guerrero, 2000), de Asif Kapadia, no había viajado antes a Estados Unidos y eso contribuyó a que pudiera interiorizar mucho mejor el personaje de Ashoke. Para el papel de Ashima, Nair recurrió a otra actriz muy

célebre de Bollywood, Tabu, que consigue bordar el personaje ofreciendo un amplio registro interpretativo que va desde la muchacha joven que se casa en Calcuta, hasta la mujer de mediana edad que afronta la muerte de su marido y la marcha de casa de sus hijos cuando son mayores. Para encarnar a Gogol se eligió, en cambio, a un actor norteamericano de ascendencia india, Kal Penn, porque el personaje al que da vida también es nacido en Estados Unidos. La idea era que pudiera compartir con él las mismas emociones, y así ocurrió, porque desde su experiencia personal era capaz de entender la ansiedad, la incomodidad y el conflicto de identidad que siente Gogol.

En *The namesake*, la cineasta india funde dos ciudades muy especiales para ella: Calcuta y Nueva York. “Para mí el lenguaje de las calles de ambas ciudades se convirtió en un vínculo muy importante para unir esos dos mundos”, afirma la realizadora en referencia al viaje y el puente que establece la familia Ganguli entre la India y Estados Unidos. A veces incluso el espectador acaba desorientado y no sabe si está en una u otra ciudad por el parecido del puente Howrah sobre el río Hooghly de Calcuta, con el puente de la calle 59 de Manhattan. Son pasarelas que se convierten en una metáfora del “cordón umbilical” y de los vínculos afectivos entre las dos ciudades a las que pertenecen los protagonistas.

Nueva York, donde Mira Nair descubrió su pasión por el cine, se ha convertido en la ciudad donde la cineasta está desarrollando sus nuevos proyectos en el año 2008, entre ellos el film colectivo *New York, I Love You*, una nueva entrega de la franquicia “Ciudades del amor”, cuya primera parte se tituló *Paris je t'aime*. Nair participa en el proyecto junto a los realizadores Brett Ratner, Yvan Attal, Allen Hughes, Wen Jiang, Joshua Marston y Shekhar Kapur, entre otros, además del debut tras las cámaras de las actrices Scarlett Johanson y Natalie Portman. Al igual que

en *Paris je t'aime*, los cineastas que intervienen contarán varias historias cortas sobre el amor, de poco más de cinco minutos, que se desarrollan en la Gran Manzana. Para la pieza dirigida por Nair estaba confirmada, en el segundo trimestre de 2008, la participación del actor indio Irfan Khan, protagonista de *The namesake*.

En marzo de 2008 también se anunció que Nair filmó uno de los capítulos de otro film colectivo titulado 8, que dirigen ocho realizadores de diferentes países: Gus Van Sant, Abderrahmane Sissako, Jan Kounen, Win Wenders, Jane Campion, Gael García Bernal, Gaspar Noé y Mira Nair. Las historias, todas de ficción y cuya duración oscila entre los 8 y los 17 minutos, pretenden ilustrar los ocho Objetivos de Desarrollo del Milenio fijados en el año 2000 por las Naciones Unidas. El cortometraje de Nair se titula *How can it be?* (¿Cómo puede ser?) y trata sobre la promoción de la igualdad entre sexos y la autonomía de las mujeres. Los otros temas que abordan el resto de participantes son la reducción del hambre en el planeta, la educación, el descenso de la mortalidad infantil, las mejoras sanitarias entre las mujeres, el desarrollo sostenible y la lucha contra el sida y otras enfermedades como el paludismo.

El proyecto más importante de Nair durante el año 2008 ha sido el *biopic* *Amelia* después de que la filmación de *Shantaram*, que le había encargado Warner Bros, volviera a sufrir un nuevo retraso y se pospusiese hasta 2009. Entre los motivos del retraso de *Shantaram* estaba, al parecer, la huelga de guionistas en Hollywood, además de los compromisos que tenía el actor Johnny Depp, protagonista de la cinta, cuyo guión, a cargo de Eric Roth, está basado en la novela homónima y autobiográfica de Gregory David Roberts. El libro trata sobre un heroinómano australiano que escapa de prisión y cambia de vida para montar un consultorio médico en los barrios pobres de Bombay para dedicarse a prestar asistencia sanitaria a los más necesitados. Para conseguir el dinero de las medicinas que



precisaban sus pacientes se implicó en varios delitos de falsificación y contrabando.

En *Amelia* también abordará una historia llena de aventuras y peligros, la de la piloto de aviación norteamericana Amelia Earhart, que fue la primera mujer en cruzar el Atlántico en solitario con su aeronave sólo cinco años después de que lo consiguiera Lindberg. Desapareció en el Pacífico en 1937 por causas desconocidas cuando intentaba dar la vuelta al mundo. El guión, que Ronald Bass pudo terminar antes de que comenzara la huelga de guionistas en Hollywood, está basado en varios libros sobre la aviadora. Nair asumió este encargo al retrasarse el rodaje de *Shantaram* y después de que Philip Noyce abandonase el proyecto de *Amelia* para poder dedicarse a *Mary Queen of Scots* con Scarlett Johansson.

Mientras Mira Nair parece estar cada vez más implicada en un cine comercial de factura hollywoodiense, que habrá que confiar en que no la desvíe de su trayectoria, María Novaro se encontraba en 2008 concluyendo la postproducción de su quinto largometraje, *Las buenas yerbas*, rodado en *Hi Definition* y con Ofelia Medina y Ana Ofelia Murguía de protagonistas principales. De acuerdo con la sinopsis de la película, no estrenada todavía en el momento de escribir estas páginas, *Las buenas yerbas* trata sobre “la química de las plantas curativas y mágicas: la química del cerebro y de las emociones. La cultura herbolaria mexicana y la enfermedad de Alzheimer. La historia sencilla de una hija que empieza a reconocer a su madre cuando ya, tal vez, es demasiado tarde. Y de cómo la vida sólo adquiere su pleno significado de cara a la muerte”. A tenor de este argumento, Novaro parece seguir interesada en los temas que han configurado su filmografía, como el papel de la mujer en la sociedad, la maternidad, la búsqueda de la identidad, y la tradición y sabiduría del México indígena, en este caso asociado a las hierbas medicinales.

En este tiempo Novaro también se ha visto implicada en la producción de una ópera prima de otro realizador, *Quemar las naves* (2007), de Francisco Franco, a la vez que ponía en pie su quinto largometraje, con el que se muestra partidaria de explorar las nuevas posibilidades del cine digital de alta definición. En las declaraciones que han trascendido en la prensa sobre *Las buenas yerbas*, Novaro ha manifestado que la historia narra el proceso de la vida y la muerte, y que el nuevo formato que ha empleado puede ayudar mucho a la industria cinematográfica mexicana porque abarata los costes, además de permitir “una exploración creativa mayor” (El Universal, 13-10-2007). El actor Alberto Estrella, que participa en la película, ha asegurado que “el filme es como un experimento, donde lo importante es que los personajes evolucionan, la historia se desenvuelve a lo largo de un año y los personajes se van transformando” (Notimex, 12-7-2007). Vemos cómo esa inquietud por buscar nuevas posibilidades expresivas del cine perdura en María Novaro, que rodó más de dos terceras partes de la película en su casa de México. La experimentación es precisamente uno de los objetivos de Axolote Cine, que produce el film junto con Echasa y el IMCINE con el apoyo de FOPROCINE. Axolote es una empresa que se creó en 2006, y en cuyo proyecto participa Novaro, cuya finalidad es plantear una forma diferente de hacer cine. Su reto es promover un cine independiente de calidad que eluda los dictados de la industria, así como plantear historias de una forma más innovadora y vanguardista, tanto en el empleo de nuevas tecnologías para el rodaje como en la forma de narrarlas. De una u otra manera, María Novaro y Mira Nair demuestran a fecha de hoy que siguen siendo dos mujeres en busca de un destino en el séptimo arte.

Siguiente página: *Monsoon Wedding*



Qué es la felicidad? Es una pregunta implícita que de forma insistente se hacen los personajes de las películas de María Novaro y Mira Nair. La respuesta la intentan averiguar a través de las búsquedas que emprenden, y que les lleva a explorar en su pasado, en su presente y también en su posible futuro. La identidad aflora entonces con fuerza en esos procesos de búsqueda, que en la pantalla se asocian con viajes iniciáticos o introspecciones sobre quiénes son y cuál es su lugar en el mundo. Si hay tres películas particularmente interesantes en la filmografía de estas cineastas que tratan el tema de la identidad son *El jardín del Edén*, de la realizadora mexicana, y *The namesake* y *Mississippi Masala*, de la cineasta india. Las tres articulan sus discursos sobre los conflictos de identidad que atraviesan las protagonistas sobre sus orígenes y



The namesake

“Bien dicen que la identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos”

María Novaro

“En *The namesake* quería captar visualmente el vertiginoso sentimiento de ser un inmigrante, por el que uno podría hallarse físicamente en un lugar determinado aunque siente que, dentro de su alma, está en otro lugar diferente”

Mira Nair



Sin dejar huella

En busca de la identidad

su pertenencia a un lugar, pero Novaro y Nair amplían esa reflexión en el resto de sus trabajos a la identidad sexual y social, la que viene marcada por su condición de género y su pertenencia a una clase o casta. Así lo encontramos en esas mujeres que deciden ser dueñas de sus vidas por encima de imperativos sociales en *Lola*, *Danzón* y *Sin dejar huella* en la filmografía de Novaro; y en *Kama Sutra: a tale of love*, *Monsoon Wedding*, *Hysterical Blindness* y *Vanity Fair* en la obra de Nair. De ellas ya nos ocuparemos en el siguiente capítulo, ahora nos vamos a centrar en la identidad como ese conjunto de rasgos propios de una persona o colectivo humano que lo diferencia e identifica frente a los demás.

En *El jardín del Edén* hay una escena en la que Elisabeth, la artista chicana que expone en Tijuana, prepara una videocreación en la que emula el cuadro *Las dos Fridas* de Frida Kahlo, realizado en 1939 por la pintora mexicana cuando se separó de Diego Rivera. En el cuadro, la artista representa la dualidad de su identidad a través de dos autorretratos de ella. El que está a la derecha muestra la Frida que ama todavía Diego Rivera, vestida con un traje tradicional mexicano consistente en una falda y una blusa tehuana, la indígena que hay dentro de ella. En el autorretrato que se muestra a la izquierda aparece ataviada con un traje blanco de estilo victoriano, que la identifica como la Frida de ascendencia europea y colonial, la que no ama Diego Rivera. La pintora expresa así la dualidad de su identidad, la indígena idealizada por Rivera, que aparece también en el cuadro, y la mujer de raíces europeas que fue antes de conocer al artista nacido en Guanajuato.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



El jardín del Edén

Él aparece en el pequeño retrato que porta en la mano izquierda la Frida indígena. Del marco ovalado surge una vena que va a dar a su corazón y que la conecta con la otra Frida, la de raíces europeas, mediante otra vena conectada también a un corazón que está roto. Las dos están sentadas y entrelazan sus manos. La vestida de blanco sostiene con unas pinzas quirúrgicas el extremo de la vena que chorrea sangre y mancha la falda del traje. Esa parte que parece rechazar Frida, pero que forma también su identidad, amenaza con perder toda la sangre que fluye del retrato de Diego Rivera y que las alimenta a las dos.

Ese cuadro de Frida Kahlo ilustra muy bien, como pocas veces se ha conseguido, la dualidad de la identidad mexicana moderna, la que aglutina al nativo –lo indígena–, y la herencia europea de la colonización. Eso hace diferente al mexicano y le dota de una identidad que a veces, por desgracia, se olvida o se ignora desplazando la parte indígena y renegando de ella. El mestizaje hizo que esa sangre nativa corra por las venas de prácticamente toda la población. Ahí se halla la identidad que busca el personaje de Elisabeth en *El jardín del Edén*, en ese dualismo que le confiere también como chicana esa herencia de la fusión de razas y culturas, donde lo indígena y lo colonial se funden, al margen incluso de la lengua que habla, ya que su idioma es el inglés y prácticamente desconoce el español. La artista chicana busca expresarlo en la videoocreación que prepara para su exposición en Tijuana, solo que a diferencia que en el cuadro de Frida Kahlo, su *alter ego* no es ella misma vestida con falda y blusa tehuana, sino la indígena Margarita Luna. El resto de la composición es similar a *Las dos Fridas*. Margarita Luna viste el traje tradicional y Elisabeth el de color blanco de estilo victoriano. Ambas están unidas por el cordón umbilical de la sangre que bombea en sus corazones. El flujo sanguíneo que se transfiere de la una a la otra emana del retrato que la mujer indígena tiene en la mano, como en el cuadro de Frida Kahlo, pero en esta ocasión no se trata de Diego Rivera sino de Juan

Soldado, el santo pagano de la frontera al que rinden culto y se encomiendan los inmigrantes irregulares que quieren pasar al otro lado. Un santo no admitido por la Iglesia católica, pero tolerado y que muestra la capacidad de sincretismo que tienen las religiones moviéndose siempre entre lo popular y la doctrina en que se sustentan.

Todos los personajes de *El jardín del Edén* se hacen preguntas sobre su razón de ser y existir, sobre la felicidad y su identidad, y lo hacen en un territorio como pocos para plantearse estas cuestiones, en la frontera de Tijuana, que es mostrada en el film como una herida abierta. En este drama coral de María Novaro, los personajes que confluyen en Tijuana acuden allí por diferentes motivos: en busca de la identidad o del sentido de la vida, el anhelo de hallar un refugio, la supervivencia o la esperanza de alcanzar una vida mejor cruzando al otro lado; en un sentido o en otro, puesto que el campesino mexicano quiere alcanzar el paraíso que son los Estados Unidos, mientras que a la norteamericana le parece que el paraíso está al sur de río Grande. La película es mucho más compleja que los dos trabajos anteriores de la cineasta, *Lola* y *Danzón*, y al igual que ambas está marcada por la mirada femenina de las tres protagonistas principales: Jane (Renée Coleman), una norteamericana caprichosa e inmadura que cree buscar un sentido a su existencia y que se siente fascinada por el misticismo de las culturas indígenas mesoamericanas; Elisabeth (Rosario Sagrav), una chicana que se busca a sí misma a través de sus señas de identidad perdidas; y Serena (Gabriela Roel), una joven viuda mexicana que emigra a Tijuana buscando una salida a la difícil situación

económica en que se encuentra para poder sacar adelante a sus tres hijos.

A las tres protagonistas principales se suma Margarita Luna (Ángeles Cruz) en un papel discreto pero que es clave, ya que representa las raíces de esa identidad mexicana. Es un personaje que no padece conflicto alguno de identidad ni tiene necesidad de emprender una búsqueda. Habría que preguntarse por qué no se ha preocupado el cine mexicano contemporáneo de explorar la cosmovisión del mundo indígena desde la mirada de la mujer. En *El jardín del Edén*, Margarita Luna es un enigma que parece ajeno a la trama aunque se incardine continuamente en ella, como si la realizadora nos estuviese hablando de los indígenas como esas personas que a los ojos de la sociedad mexicana resultan invisibles. No padece un conflicto de identidad como lo viven Elisabeth y Jane, y ambas la ven con la misma mirada que la del discurso oficial, como algo folclórico, idealizado o exótico. La respuesta a sus preguntas no está sólo en Margarita Luna, pero en cambio las dos parecen buscar únicamente en ella cuando se cuestionan su existencia: la norteamericana al encuentro de ese “paraíso” idealizado que anhela desde la opulencia y la comodidad de quien parece tener la vida resuelta y no tiene otra cosa que hacer que dar rienda suelta a sus caprichos; y Elisabeth desde la confusión que entraña haber nacido al otro lado de la frontera y la necesidad de conocer sus orígenes para sentirse afín a un colectivo, porque los chicanos nunca serán ni de allá ni de acá.

Los personajes masculinos de *El jardín del Edén*, Felipe (Bruno Bichir) y Frank (Joseph Culp), son secundarios aunque tengan su peso, sobre todo el primero, puesto que la historia gira en torno a los femeninos. Se trata de tres mujeres jóvenes que proceden de culturas distintas y cuya visión de Tijuana y la frontera difiere igualmente, aunque para todas será un lugar de búsqueda. Novaro va más allá del conflicto fronterizo, que es el paisaje al fondo en el que

se desarrolla esta historia coral de personajes que deben superar sus propias barreras para encontrar su pasado, su presente o su futuro. Frente a la riqueza y complejidad de los hispanos se yuxtapone la simplicidad, ignorancia e indiferencia de los dos norteamericanos, los hermanos Jane y Frank. Ella es incapaz de comprender nada de la diversidad cultural que le rodea, y que tanto se esfuerza en asimilar la artista chicana; mientras que el hermano adopta una mera actitud contemplativa, ajeno a la realidad humana del lugar, pues en su refugio de la playa se limita a observar a las ballenas en sus movimientos migratorios, las únicas que pueden cruzar la frontera sin complicaciones.

Tijuana es la otra protagonista de la historia. La ciudad fronteriza cobra vida propia y adquiere una dimensión humana como nunca antes se había ofrecido de ella. Novaro rompe con el tópico de la ciudad prostituida, violenta y corrupta que la cultura de masas ha creado. La visión que de ella ofrece la realizadora es una mirada intelectual y humanista, diferente a la planteada con anterioridad por otros cineastas de la misma nacionalidad o chicanos que habían centrado sus planteamientos en la denuncia social, teniendo en cuenta que Novaro tampoco es ajena a este tratamiento. El hándicap de la película se ha dicho que reside en una estructura que resulta difusa y caótica en la construcción de los personajes, y que transmite la sensación de estar frente a un trabajo inconcluso, pero es que precisamente eso es lo que mejor define a este territorio de frontera y a los personajes indefinidos que viven en él: su inconcreción, porque están en una permanente búsqueda para construir su identidad en unos momentos difíciles de sus vidas, incluso en el caso de Jane, aunque resulte el que menos simpatías despierte en el espectador, al menos desde el lado mexicano de la barda.

Las fronteras son una herida en el territorio como lo son las cicatrices que dejan los conflictos de identidad y la búsqueda de la misma. Tijuana es una buena prueba de

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



El jardín del Edén

ello y el film arranca enseñándonos esa realidad, la rutina de la vida fronteriza a lo largo de los 20 kilómetros de muro que corta bruscamente el crecimiento urbano de la ciudad hacia el norte. El comedor “El Illegal” hace pared con la mismísima valla fronteriza que intentarán cruzar sus clientes, que se refugian en el establecimiento a la espera de que surja una oportunidad para cruzar. Felipe, el campesino mexicano que quiere emigrar a Estados Unidos, observa de noche la misma escena, una y otra vez, de un grupo de compatriotas que intentan dar el salto, pero se lo impide la *migra* al aparecer de forma súbita en la oscuridad con sus potentes focos y haciendo sonar las sirenas para que los *mojados* den marcha atrás. Los emigrantes ilegales y los policías de la Border Patrol hasta se conocen de tantas veces que lo han intentado y se saludan, despidiéndose a lo lejos hasta la próxima ocasión en un gesto entre lo cotidiano y lo irónico.

Cuando se hace de día, una señal de tráfico muestra las dos únicas direcciones a seguir: la frontera hacia el norte o la avenida de la Revolución hacia el sur. Los caminos que conducen en ambos sentidos están poblados de señalizaciones y carteles que muestran el sincretismo de una ciudad mexicana que se esfuerza en emular el modelo norteamericano, y que construye así una identidad propia. Es en este punto donde la frontera abre la primera herida entre sus habitantes, tanto en lo que se refiere al idioma, que impone el uso del *spanglish* por la penetración cultural del inglés, como en las diferencias sociales que provoca: Tijuana alberga por igual la pobreza de los emigrantes que buscan un mejor futuro, que la opulencia de quienes han prosperado con sus negocios fronterizos y de los turistas norteamericanos que buscan el colorido y exotismo de sus calles. Jane es una de esas turistas despreocupadas fascinada por lo que cree que hay al sur. Cuando contempla con su amiga Elisabeth unas fotografías de indígenas comenta que “estas mujeres deben de vivir en el paraíso”. Busca a su hermano Frank, un escritor que padece una crisis creativa

y que ha decidido aislarse y refugiarse en una pequeña casa frente al mar del lado mexicano de la frontera, desde la que puede observar el comportamiento de las ballenas grises cuando acuden a la bahía Magdalena para tener sus crías. México es para los dos hermanos el lugar de recogimiento y espiritualidad, donde encontrarse a sí mismos, del que otros como Felipe intentan alejarse.

Jane busca también en Tijuana a su amiga Elisabeth, una chicana separada y con una niña que, con la excusa de realizar una exposición sobre arte chicano y videos alternativos, indaga en su propia identidad en la frontera, probablemente el lugar más difícil de hacerlo porque en una ciudad fronteriza todo resulta ser más indefinido por las influencias de uno y otro lado. Elisabeth apenas habla el castellano y su modelo cultural de referencia es el norteamericano, pero se siente marcada por sus raíces mexicanas. Durante su estancia indagará en sus orígenes para combatir el desarraigo y hallar su identidad. En esa búsqueda, Elisabeth cree encontrar en el sincretismo de Tijuana un punto de referencia al convivir allí diferentes culturas y lenguas, que lo único que hará en cambio será incrementar más su confusión. Su desconocimiento del español supone una barrera, pero no mayor que la que separa a los indígenas de los güeros por cuestión también del idioma. Para aferrarse a una seña cultural ha bautizado a su hija con el nombre de Guadalupe, Lupita, que ni siquiera es capaz de pronunciar correctamente. A través de la amistad que entabla con Serena, cuyos problemas como madre son idénticos, comprenderá la complejidad de la sociedad mexicana y se sentirá más cerca de sus paisanos.

El arte es para Elisabeth un medio, un camino a través del cual intentar expresar su mexicanidad, de imaginar e inventar su propio México, lo cual no deja de ser una expresión de su identidad chicana sustentada en el sincretismo y el choque de dos culturas, la mexicana y la norteamericana. Por eso llora al ver las imágenes de un vídeo en el que una indígena mexicana aculturizada en Estados Unidos afirma que cuando se mira en el espejo no se encuentra reflejada, y que se siente alejada de su cultura sin sus ropas y sus tradiciones. Comenta con dolor que teme ver algún día proyectada en el espejo la imagen de una mujer blanca en lugar de ella. Elisabeth se emociona al escuchar estas palabras porque ella se siente igual de confusa, perdida y desorientada. Cuando conozca a la indígena Margarita Luna hará con ella otra videocreación en la que por medio de un fotomontaje reafirmará sus orígenes mestizos. Es la escena a la que nos referíamos antes en la que ambas posan con un traje colonial y otro tradicional sobre un fondo de nubes y portando en sus pechos dos inmensos corazones rojos coronados por sendas cruces. Evocando el cuadro de *Las dos Fridas*, se dan la mano y un cordón umbilical las une, como si de una transfusión se tratara a modo de ligazón de sangre. La imagen representa como ya vimos la dualidad cultural del México post-revolucionario, en el que se funden la herencia indígena y la europea.

De las tres protagonistas principales, Serena es la más indefensa. Acude a Tijuana en busca de una alternativa para ella y sus tres hijos tras la muerte del cabeza de familia. Lo hace porque allí vive su tía y es un lugar alejado en el que confía poder empezar de nuevo. Es una madre que sufre sola y que está en las antípodas de Jane. Sus problemas no son ya de identidad como los de Elisabeth sino de supervivencia. Es el personaje femenino de la película menos definido, pero a la vez el más fuerte. Instala un pequeño estudio de fotografía con todo el sacrificio que entraña empezar de nuevo con tres hijos a su cargo,

uno de ellos en edad adolescente y muy conflictivo que está también desorientado por la pérdida de su padre. Ambas, la mexicana y la chicana, comparten un espíritu emprendedor con el que luchan para salir adelante frente a la adversidad. Serena busca su futuro y Elisabeth intenta encontrar su pasado, a diferencia de la mujer norteamericana, que no busca nada más allá del presente. Cuando Jane conoce al campesino Felipe Reyes, le ayuda a cruzar la frontera por capricho, no por compromiso social. La ropa vaquera que le compra ella simboliza en buena medida la imagen folclórica que desde el norte se tiene del sur, aunque Felipe la acepta con agrado porque para él representa también el norte idealizado y convertido en paraíso al que aspira para salir de la pobreza.

El comportamiento de Jane es banal y caprichoso en cada uno de sus actos. Novaro lo expresa a través de pequeños detalles, como cuando fotografía una flor y luego la corta, o cuando al ir a tomar el autobús decide cambiar de destino porque ve a una indígena con varias jaulas de parajitos en la estación y la sigue por curiosidad. Su forma de comportarse desde la ignorancia resulta ofensiva y hace daño a otros porque no tiene en cuenta la dignidad ni el orgullo de los demás. Así le ocurre cuando está al otro lado de la frontera con Felipe, en Estados Unidos. Presencian el funeral de un niño indígena en un campamento de trabajadores mexicanos y Felipe le reprocha su falsa caridad, ya que ella se inmiscuye en el dolor ajeno. Los padres quieren llevarlo de regreso a México para enterrarlo allí y hacen una colecta. Jane contribuye con un donativo en un gesto que Felipe rechaza y del que se siente muy molesto. “Seremos pobres, pero no necesitamos que nos den limosna”, le reprocha antes de abandonarla y seguir el camino por su cuenta. Ella regresará a México porque para ella es el paraíso, al igual que para su hermano. Ambos tienen la fortuna de pertenecer a un mundo en el que no existen las fronteras al carecer de barreras físicas por su condición de norteamericanos, al igual que ocurre con

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



The namesake

las ballenas que acuden a la bahía Magdalena. A estos cetáceos nadie les ha puesto límites para moverse, como comprueban Felipe y Julián, el hijo mayor de Serena, sentados juntos de nuevo del lado mexicano de la barda tras la fugaz aventura americana al final de la película.

María Novaro contrapone la visión de unos y otros sobre la frontera, que para cada cual representa algo distinto. Los puntos de vista más extremos son los de Jane y Felipe. La frontera que cruza ilegalmente el campesino mexicano no es la puerta que da paso al paraíso. “El jardín del Edén” al que se refiere el título del film no es otro que el nombre del motel en el que pasan su primera noche en Estados Unidos Felipe y Julián, después de que Jane les haya ayudado a cruzar escondiéndolos en el maletero de su coche. Es un espejismo del “sueño americano”, simbolizado en la inmensa “camota” del hotel en la que Felipe pide a Julián que lo immortalice haciéndole una fotografía. Antes de cruzar al otro lado, cuando acude al santuario de Juan Soldado a pedirle que le ayude a pasar a Estados Unidos, el campesino manifiesta que “ya no más quiero trabajar, pero no con tantos problemas”. Lo hace después de un primer intento fallido, en el que es golpeado y le roban el escaso dinero que lleva consigo. Cuando está en el motel tras su segundo intento gracias a la ayuda de la norteamericana, esa habitación con la cama inmensa en la que duerme se convierte en un símbolo de prosperidad que contrasta con la miseria que al día siguiente encontrará en el campamento hispano de jornaleros agrícolas. Felipe, al igual que sus paisanos indocumentados que se dejan la vida en la recogida de fruta de los campos californianos, no tarda en ser deportado, a pesar de lo cual volverá a apostarse al lado de la barda para intentar cruzar de nuevo sin perder la esperanza.

Ese muro que se resiste a desmoronarse y que cada vez es más firme e infranqueable, es fotografiado en varias ocasiones por Julián, el hijo adolescente de Serena. Retratará con

su cámara algunas de las pintadas que pueden leerse a lo largo de la línea divisoria y que son toda una declaración de deseos y voluntades de quienes se encuentran del lado mexicano. “Si el muro de Berlín cayó, éste por qué no”, afirma una de esas pintadas que fotografía Julián. Esa afición permite a Novaro introducir algunas escenas de corte documental en las que el muchacho retrata con su cámara la vida cotidiana de la ciudad. El enfoque que propone la realizadora muestra tres ciudades distintas: la del bullicio en sus calles comerciales impregnadas por el bilingüismo, la de la miseria de los barrios marginales surgidos en las inmediaciones de la barda, y la de la ciudad cotidiana que se abre camino hacia el pasado y el futuro de las dos protagonistas hispanas del film. Serena y Elisabeth son vecinas y encuentran apoyo mutuo en sus búsquedas. La mujer chicana oye la voz interior de su cultura a través de sus expresiones artísticas, construyendo su propia visión de México, mientras que la mexicana divisa un posible horizonte en una ciudad de esperanzas.

Esas esperanzas son las que empujan a los emigrantes a probar fortuna en otros países, como le ocurre al campesino Felipe Reyes o a los Ganguli en *The namesake*, la película de Mira Nair sobre una familia de la India asentada en Nueva York. El film de Nair nos muestra una saga familiar desde la llegada del padre en los años 70 hasta el nuevo milenio, cuando los dos hijos del matrimonio son mayores y cada uno inicia su vida por su cuenta como norteamericanos ajenos a sus raíces culturales. Sólo cuando el hijo mayor, Gogol, indague en esas raíces y en su identidad, hallará la respuesta a la pregunta sobre qué es la felicidad,

convirtiéndose el recuerdo de su padre en un referente de vida y la herencia que le permitirá conocerse a sí mismo. El matrimonio Ganguli intenta conservar en Nueva York su identidad manteniendo las tradiciones de su cultura, pero sus hijos son nacidos en Estados Unidos y se crían en una sociedad diferente, aunque sus padres quieran inculcarles otros valores y costumbres. Fruto de ese choque se desencadena el conflicto de identidad del hijo mayor, Gogol, que al sentir vergüenza del nombre que le pusieron sus padres se lo cambiará de adulto por el de Nihkul, cuyo diminutivo es más cercano fonéticamente al inglés Nick. Un nombre, el de Gogol, que además no es indio, sino ruso, y que vincula al muchacho no tanto con el país de origen de su familia sino con la vida de su padre Ashoke.

Aferrarse a los orígenes en la distancia

The namesake está articulada en dos bloques. El primero cuenta la difícil adaptación de la familia Ganguli en Estados Unidos y la segunda el conflicto de identidad del hijo mayor. Los Ganguli emigran a Estados Unidos después de que el patriarca, Ashoke Ganguli (Irfan Khan), sobreviviera a un terrible accidente ferroviario en el que él fue uno de los pocos que salvaron la vida. Antes de producirse el siniestro, cuando él está leyendo un libro con el cuento *El capote* de Nikolai Gogol en un compartimento del tren, otro viajero le pregunta si está estudiando. Cuando Ashoke le explica que lee porque su abuelo le dijo que la lectura es como viajar, su interlocutor le anima a agarrar una almohada y una manta e irse a conocer mundo. Así lo hace después de recuperarse de las heridas que sufre en el accidente. Viaja a Nueva York a hacer un doctorado en fibra óptica, y allí se quedará a vivir en un pequeño departamento en Yonkers. Dos años después de su partida, regresa a Calcuta para contraer matrimonio con una joven a la que no conoce, Ashima

(Tabu), pero cuya boda han concertado los padres de ambos. En la escena del compromiso asistimos a un detalle muy interesante antes de que la pareja se conozca. Fuera de la habitación donde está Ashoke con sus padres y los de ella, Ashima encuentra los llamativos zapatos de color blanco y negro de él, se los calza y camina con ellos como si fuera una niña, jugando, tras haber visto que en la marca ponía que eran *made in USA*. Decimos que es interesante esta escena porque dice mucho sobre el personaje de Ashoke como inmigrante asentado en Estados Unidos. Regresa a la India a buscar esposa, una tradición común entre la mayoría de los emigrantes de este país. Quieren mujeres que además de conocer sus costumbres les permitan mantener un vínculo con sus orígenes, para saber en todo momento quiénes son y de dónde proceden. Los zapatos americanos de Ashoke son un símbolo de distinción, pero también pueden aventurar el peligro de pérdida de identidad que supone vivir en un país extranjero. Cuando lleguen a Nueva York, él hará referencia a que por la noche compran en una tienda india, y cuando su hijo es mayor, éste recuerda que sus padres se juntaban con otras familias bengalíes. Ashima, además, es estudiante de canto tradicional, lo que reafirma más todavía la voluntad de Ashoke de no sufrir un proceso de aculturación que lo aleje de los suyos más allá del espacio físico que ya de por sí lo separa de su India natal. Es curioso observar cómo con la escena de los zapatos *made in USA* que se calza Ashima se puedan decir tantas cosas. Se trata de mostrar la parte por el todo, según la teoría de Eisenstein, y sugerir el resto en el encuadre psicológico del espectador, a lo que también recurrirá María Novaro con los zapatos rojos de tacón que calza el personaje de Julia en *Danzón*.

Nada se nos dice de los dos primeros años de vida de Ashoke en Estados Unidos. Una elipsis narrativa nos lleva del accidente ferroviario y la convalecencia posterior del muchacho, a la visita que hace a la casa de Ashima para que sus padres concierten el matrimonio. Son los años oscuros

del personaje. Cuando regresen juntos conoceremos el barrio humilde en el que vive y Nair enfatizará el choque cultural que supone para ambos. Lo hace mediante recursos cromáticos al destacar el contraste del colorido y calidez de Calcuta con los tonos grisáceos y fríos del barrio neoyorquino que los acoge. También mediante el contraste de la soledad que siente ella y las mentiras que cuenta a su familia en las cartas que les envía a la India para que piensen que está bien, al menos en los primeros años hasta que nacen sus dos hijos, se asientan y se trasladan a vivir a una casa en un barrio residencial. En cambio, a través de los puentes se establece una conexión visual entre ambas ciudades que nos indica que aunque vivan a miles de kilómetros de distancia nunca han terminado de marcharse de la India. Esos puentes, a modo de cordón umbilical entre ambos países, serán una constante en toda la película y recalcarán al final los vínculos entre la madre y el hijo, Gogol, cuando éste comprenda quién es y cuál es su lugar en el mundo.

Esos puentes y los ríos que sortean son además metáforas de las vidas de Ashoke y Gogol. Cuando nazca el niño, desde la habitación del hospital Ashima verá el puente de la calle 59 de Manhattan, al igual que el padre, unas escenas antes, contemplaba convaleciente desde la cama el puente Howrah sobre el río Hooghly en Calcuta después del accidente ferroviario. Un siniestro que, al salvar la vida, supone el renacimiento de Ashoke. El Gogol que encuentra su identidad también cruzará los puentes en la escena final, cuando viaja en tren como hacía su padre y lee *El capote* a la vez que evoca en el recuerdo las palabras de su progenitor alentándole, como lo hicieron con él, a que se echara una manta y una almohada encima y viajara para conocer mundo. Viajes que en uno y otro caso están llenos de vida porque son periplos iniciáticos y de aprendizaje, como toda aventura en este sentido que se emprenda. El río, en Calcuta, será el destino de las cenizas de su padre que, a raíz de su fallecimiento, supondrá a la

vez el renacimiento de Gogol. Toda la película se articula en torno a esos puentes y esos ríos que simbolizan vida, como sucede en la religión hindú a la que pertenece la familia Ganguli.

El choque cultural es mostrado en *The namesake* en distintas escenas: la lavandería pública en la que un hombre se desnuda delante de toda la clientela para meter la ropa en la lavadora; el camisón más largo que pide Ashima cuando está ingresada durante el parto para que no se le vean las piernas; e incluso los besos y tocamientos inocentes de la novia de su hijo cuando han transcurrido ya veinte años desde su llegada. Son indicios de que siguen teniendo su corazón en la India, el lugar donde Ashima quiere regresar cuando nace Gogol. Sólo la posibilidad de educar a sus hijos en el que llaman “el país de las oportunidades”, donde las opciones son “ilimitadas” como argumenta el padre, les retendrá a la hora de agarrar las maletas y volverse. A Ashima será la que más le cueste adaptarse al nuevo modo de vida, aunque cuando se marche de regreso a la India al final de la película reconozca que pertenece a dos mundos, el de su país natal y el que la acogió durante 25 años de su vida. Al principio, la mujer no puede soportar los contrastes entre ambos países, ya que pasa del bullicio familiar de Calcuta a la soledad de Nueva York con sus grises y fríos edificios. Nair enfatiza visualmente esos contrastes al vincular las dos ciudades a través de los puentes pero mostrándolas a la vez distantes y diferentes: el caos de las calles de Calcuta frente al ordenado tráfico de Nueva York en una ciudad no menos caótica; el escándalo de la urbe india frente al murmullo de un Nueva York distante que sólo parece ser divisado a través de los cristales; y el choque entre los materiales nobles y cálidos de los edificios de Calcuta como la piedra y la madera frente a la fría impersonalidad de la ciudad de hormigón que ha crecido a ritmo vertiginoso en la Gran Manzana.

Los padres conservan las tradiciones y buscan crear su propia familia en Estados Unidos relacionándose con otras familias bengalíes. Cuando Gogol (Kal Penn) crezca se desatará el conflicto entre los deseos de los padres y la voluntad del hijo de formar parte de la sociedad a la que pertenece y no vivir exclusivamente para la comunidad india. Lo expresa el muchacho en varias ocasiones. De pequeño, es él el primero que defiende su nombre, Gogol, cuando en la escuela tiene la oportunidad de cambiárselo, pero en cambio de mayor decide llamarse Nihkul. Siente vergüenza del nombre que le pusieron sus padres, que es objeto de bromas entre sus compañeros de instituto que le llaman Google, y no comprende cómo pudieron llamarle como a un hombre que fue un paranoico y se suicidó. Su padre le hará ver, no obstante, que también fue un gran escritor, a lo que el hijo no prestará atención hasta mucho después de haber fallecido su progenitor. Cuando la novia de clase acomodada de Gogol, Maxine (Jacinda Barrett), le pregunte si sus padres no desean que se case con una chica india, él contesta que “lo que piensen mis padres no me importa”. De hecho, se aleja de ellos y se distancia porque quiere construir su personalidad, la del arquitecto norteamericano, que no indio, Nihkul Ganguli. Recuerda a este respecto, cuando pasa unas vacaciones en la casa victoriana de la zona residencial de Oyster Bay que tienen los padres de su novia, que cuando era niño sólo se juntaban con familias bengalíes para ir a ver a más familias bengalíes, cuando él lo que quería hacer era ir a un McDonald’s como cualquier muchacho norteamericano.

Ni siquiera cuando su padre le explique el origen de su nombre recapacitará sobre el valor de la familia india, basada en la tradición pero también en los sentimientos, frente a la familia *wasp*, sustentada en buena medida en el nivel de vida de una clase acomodada como ocurre con los padres de su novia. A pesar de ser un matrimonio concertado, los padres de Gogol aprendieron a amarse y respetarse y viven muy enamorados, por lo que no tiene

ningún motivo alguno para sentir vergüenza. La muchacha, Maxine, tiene la oportunidad de conocerlos poco antes de que fallezca Ashoke, cuando él hace tiempo que conoce a los de la muchacha. No es que ella no quiera conocerlos y acercarse a su familia, sino que es Gogol quien lo impide en esa crisis de identidad que padece y que le hace negar su pasado y lo que es: su nombre, su familia, sus valores y sus orígenes. Unas raíces que no puede negar, no ya sólo por su aspecto físico, sino porque profesionalmente es lo que es gracias a un viaje que realiza con sus padres y su hermana a la India. Allí los llevan a ver el Taj Mahal y decide que quiere estudiar arquitectura cuando ve este monumento hecho en mármol blanco, una de las maravillas del mundo y símbolo del amor eterno, que es lo que le conmueve, aunque después no quiera interiorizar esa influencia. Esta escena es clave en el desarrollo dramático de la película y a pesar de ello el equipo de Nair la tuvo que rodar en tan sólo un día, puesto que ese era el tiempo que les autorizaba el permiso de filmación. Durante el viaje a la India que realizan con sus padres siendo adolescentes, la visita al Taj Mahal deja a los hijos una huella imborrable que les marcará para siempre, hasta el punto de que cambia la vida del muchacho porque a raíz de entonces decide reorientar su futuro profesional en lugar de estudiar ingeniería, que era lo que pretendía hacer.

La situación cambia cuando muere el padre. Gogol, que había mirado hacia otro lado hasta ese instante, es el miembro de la familia que se encarga de ir al hospital de Cleveland a identificar el cadáver. Ashoke había acudido solo allí a impartir clases durante un semestre. Visita el apartamento donde vivía y encuentra las zapatillas de su padre junto a la puerta, y la cama todavía deshecha. Es un lugar frío, sensación que el filme refuerza con una fotografía de tonos grises muy marcados. Gogol estalla en lágrimas y descubre en ese momento el valor de la familia en la cultura hindú, de la que se había alejado para triunfar como un norteamericano, algo que también es,

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



The namesake

pero sin tener que anular por ello sus raíces. La muerte del padre supondrá una búsqueda y un renacer, al igual que ocurre con los hijos de Serena en *El jardín del Edén*, que buscan proyectar la figura paterna en Frank y Felipe. En *The namesake* emprende una búsqueda interior que le hace cuestionar los valores y el mundo en el que se había inmerso distanciándose de su familia. Algo en su interior, un recuerdo de su padre rapándose la cabeza en señal de duelo, le impulsa a hacer lo mismo para asistir al funeral hindú de su progenitor. Además, se dirigirá a su madre en bengalí cuando la vea, algo que no había hecho con anterioridad. Recupera así su lengua materna e inicia una búsqueda para intentar averiguar quién es. A consecuencia de ello rompe con Maxine, que deja de encajar en su mundo. De nuevo Nair recurre a la paleta cromática para mostrar ese conflicto entre la joven pareja, cuando ella acude al funeral de Ashoke vestida de negro, como mandan las convenciones en su cultura, en contraste con el blanco, que es el color del luto en la India y que es como van vestidos el resto de asistentes a la ceremonia.

Gogol inicia un nuevo acercamiento hacia su madre y su cultura. Incluso aceptará verse con la hija de unos viejos amigos bengalíes de sus padres. La muchacha, Moushimi (Zuleika Robinson), forma parte como él de la diáspora de la India, solo que ella nació en Londres, pero ahora está viviendo en Nueva York después de haber estudiado en Francia. Gogol ya la conocía de adolescente, cuando no despertó en él ninguna atracción, mientras que ahora sí lo hace. Ambos hacen felices a sus respectivas familias y se casan por el rito hindú, pero el hecho de compartir orígenes bengalíes no les hará encontrar la felicidad. Nair bromea en la escena de la noche nupcial mostrando a la pareja bailando en el dormitorio como si se tratara de una película de Bollywood, lo que refuerza más todavía la idea del retorno de Gogol a sus orígenes. Incluso en familia, se manifiesta más conservador que Moushimi, lo que supone un giro radical con respecto al muchacho liberal que era.

Las tensiones entre ellos aumentan, pese a que él está enamorado y le diseña su particular Taj Mahal, sobre todo después de que ella revele en una reunión con sus amigos que el nombre verdadero de Nick es Gogol. Cuando éste descubra que su mujer tiene un amante, romperá con ella, que es muy clara al decirle: “Yo tenía una vida antes de conocerte, no puedes cambiar mi pasado”. Gogol ha regresado a su cultura tras la muerte de su padre, pero eso no le hace feliz, sino más desgraciado todavía. Es entonces cuando encuentra el libro que le regaló su progenitor con las obras completas de Nikolai Gogol, que arrinconó y nunca se dignó abrir, y que ahora le iluminarán sobre el camino a seguir.

La crisis de Gogol coincide con el momento en el que Ashima decide regresar a la India para retomar sus estudios de canto tradicional en Calcuta. Toma esa decisión después de que su compañera en la biblioteca donde trabaja le comente una frase del escritor Joseph Campbell que dice que “cuando te sientes perdido, cierra los ojos y piensa en cuándo te sentiste más feliz. No muy alegre, sino profundamente feliz”. Ashima, cuyo nombre significa “sin fronteras e ilimitada”, quiere ser libre y volver a sus orígenes. Es lo que piensa cuando cierra los ojos y se deja llevar por el pensamiento de Joseph Campbell para “perseguir su dicha”. Al enterarse de la separación de su hijo le propone quedarse, pero éste le dice que no, que por primera vez en mucho tiempo se siente “libre de verdad” porque “por una vez el nombre de otro me molestó más que el mío”, al referirse a Pierre, el amante de Moushimi.

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



The namesake

Antes de la reunión familiar en la que la madre se despide de sus hijos y amigos bengalíes de Norteamérica, Gogol encuentra el libro con las obras completas del escritor ruso. Al leer la dedicatoria se reencuentra con su identidad: “Para Gogol Ganguli, el hombre que te dio su nombre, del hombre que te dio tu nombre”. El padre le indica el camino a seguir y a partir de ese momento sigue todos sus consejos, lee el libro y comienza a viajar. Recuerda los momentos que pasó con su padre, en particular uno muy especial cuando era niño y estaban en la playa. Recorrieron juntos un acantilado en medio de las olas que golpeaban las rocas, pero no se hicieron una foto porque no llevaban la cámara con ellos. “Recuérdalo siempre –le dice el padre–, recuerda que tú y yo hicimos este viaje y fuimos juntos a un sitio donde no se podía llegar más lejos”. La música que evoca este recuerdo es una melodía india, en contraste con el pop y el rock en inglés que le gustaba escuchar a Gogol en su adolescencia y que le impedían oír en su interior los consejos y orientaciones que le dio su padre.

Gogol sigue los consejos de su progenitor y comienza a leer el libro a la vez que emprende un viaje en tren, de búsqueda y de aprendizaje para encontrarse a sí mismo y descubrir su identidad. Una identidad que no está ligada exclusivamente a sus orígenes indios, ni tampoco a la sociedad en la que nació y creció, y que encuentra en los recuerdos del padre y en las lecciones no asimiladas de su juventud, la voz interior que guía sus pasos de nuevo en busca de su felicidad; algo que no alcanzará ni distanciándose de los suyos y teniendo una novia americana, ni siguiendo las tradiciones bengalíes y celebrando un matrimonio

concertado por las familias. Su padre, a través de las obras de Nikolai Gogol y de sus viajes, aprendió que la felicidad está en el interior de uno mismo y en el equilibrio que mantiene esa espiritualidad con el mundo exterior, donde tan hermosas o grises pueden ser las calles de Nueva York como las de Calcuta. Lo aprendió cuando volvió a nacer después del accidente ferroviario, igual que el hijo renace tras la muerte del padre y de su separación matrimonial. Por eso le puso el nombre de Gogol a su hijo, porque para él representa vida, renacimiento, además de por compartir con el escritor ruso la nostalgia de la diáspora, ya que también vivió la mayor parte de su existencia lejos de su país. El hijo sigue los pasos del padre y emprende esa búsqueda sin ataduras culturales de ningún tipo, abriendo su mente y su espíritu para escuchar la voz interior que le habla. Una voz interior que también intenta escuchar Elisabeth, el personaje chicano de *El jardín del Edén*, porque la identidad se halla dentro de las personas, no fuera, aunque en el mundo acelerado y materialista en el que vivimos es fácil desorientarse en medio del ruido que provocan los cantos de sirena.

Resulta difícil catalogar *The namesake* como una película norteamericana o un film de la India. Más bien es una obra universal, porque nos habla de la inexistencia espiritual de esas fronteras que los humanos nos empeñamos en trazar como líneas imaginarias, para delimitar territorios y para establecer diferencias culturales y estereotipos con los que clasificar todo aquello que somos incapaces de comprender. Mira Nair ya había abordado estos temas en *Mississippi Masala* y *The Pérez Family*, aunque de forma muy irregular en este último caso. A diferencia de cómo cuenta las historias en estos dos títulos, en *The namesake* Nair recurre a una forma de narrar sosegada y pausada, mediante un tratamiento elegiaco acorde con el mundo espiritual de Ashima y sus silencios, hasta que el joven Gogol crece y se zambulle de lleno en el modo de vida americano. Es muy ilustrativa la escena en la que el matrimonio circula por

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



las calles de Nueva York, manejando ella, y el marido le pide que vaya más deprisa porque los coches que le siguen se impacientan. Ella se niega a ir más rápido porque asegura que puede provocar un accidente, y Ashoke le replica que como va a provocarlo es yendo tan despacio. Este fragmento evidencia cómo Ashima ha entrado en la cultura norteamericana, pero ésta no lo ha hecho en ella, al menos en lo que al desquiciado ritmo de vida se refiere. La madre conserva su identidad aunque lleve más de veinte años fuera de la India, algo que se expresa en esta secuencia y en la escena inicial, después del accidente de Ashoke, cuando ella practica canto tradicional en una escuela de música en Calcuta, que será el lugar al que regrese al final de la película.

En *The Pérez Family* la narración, en cambio, resulta alocada, no ya porque quiera emular el dicharachero y desenfadado ritmo de vida de los cubanos, sino porque busca convertir en un sainete un guión que tiene muchas carencias. La emigración en este caso está determinada por causas políticas, la revolución cubana de Fidel Castro, pero los personajes están tan estereotipados que resulta difícil sacar conclusiones en positivo de los mismos. Carmela (Anjelica Huston) y su hija Teresa (Trini Alvarado) son tan norteamericanas que su cubanidad no se vislumbra por ningún lado, como si hubieran perdido por completo su identidad. De hecho, en la casa donde viven, nada, absolutamente nada, evoca su pasado cubano. Incluso la madre comentará en un momento dado que la muchacha es “muy norteamericana” y no recuerda nada de la isla. No se expresa un conflicto de identidad en ninguna de ellas, que han asimilado el modo de vida americano y parecen haber olvidado sus orígenes, a diferencia de lo que sucede con los cubanos que toman café en la barra de un bar y Juan Raúl Pérez (Alfred Molina) los escucha hablar de la isla con nostalgia. El recién llegado se dirige a ellos y les dice: “Acabo de llegar de Cuba señor y créame, hace calor. Mire a su alrededor amigo, Cuba está aquí”. Juan Raúl,

como Ashima en *The namesake*, entra en Estados Unidos, pero el país no entra en él. Sobrevive en su diáspora a base de recordar, como lo hace el falso padre que adoptan él y Dottie (Marisa Tomei) en el centro de refugiados, que siempre está subido en la copa de un árbol oteando el horizonte en busca de Cuba. En *The Pérez Family* se incide más en las cuestiones políticas que empujaron al éxodo a miles de cubanos y en el tema del ascenso social en Estados Unidos, pasando de largo por el tema de la identidad, que hubiera resultado muy interesante en el personaje de Teresa, la hija de Juan Raúl y Carmela.

Mississippi Masala es mucho más interesante en el periplo que realiza la familia indougandesa condenada al exilio tras la expulsión ordenada por Idi Amin a principios de los años 70 en Uganda. En la película hay dos conflictos muy marcados, el del padre, Jay (Roshan Seth), y el de la hija, Mina (Sarita Choudhury). Él quiere regresar por encima de todo a Kampala para recuperar no sólo sus propiedades sino también su identidad, arrebatada por el régimen militar de Idi Amin, que se apropió de su casa y de todas sus pertenencias. Desde el derrocamiento del dictador intenta por todos los medios apelar ante la Corte Suprema del país africano para que le devuelvan lo que es suyo. Exige recuperar su nacionalidad ugandesa, aunque cuando residía allí vivía de acuerdo con las costumbres hindúes. Jay vive en el exilio amargado por la forma como fue expulsado de su país, momento a partir del cual brota en su interior un racismo latente hacia los negros y el discurso nacionalista exacerbado de que África sea exclusivamente para los africanos negros. En Estados Unidos vive integrado

en una comunidad india de Greenwood en Mississippi, que los acoge mientras aguarda a poder recuperar algún día sus propiedades en Uganda. Jay comenta a su esposa Kinnu (Sharmila Tagore) su preocupación porque pasa el tiempo y se están haciendo mayores. “No me gusta la idea de morir en un país extraño”, le dice. “¿De dónde a dónde hemos ido?”, se pregunta con amargura sobre su éxodo tras la expulsión de Uganda, que les llevó primero a Inglaterra y después a Estados Unidos. Quiere volver, sobre todo por orgullo y por el resentimiento que hierve dentro y que se ha convertido en racismo. Al hacerlo se reconciliará consigo mismo y con quienes dejó en Uganda, Okelo, un negro con el que se crió desde niño y al que consideraba su hermano. Pensaba que lo había olvidado porque no supo nada más de él a pesar de que no dejó de escribirle, y al retornar al país descubre que fue asesinado en los años de terror de Idi Amin. Ya no le importan sus propiedades ni volver a establecerse allí, sólo su familia, en la que encuentra su identidad más allá de los países donde se halle. Así se lo explica a su esposa cuando le escribe una carta para contarle que regresa tras descubrir que Okelo fue víctima de la represión del régimen, y sentir vergüenza de haberse ido sin despedirse de él. “El hogar está donde tienes el corazón y mi corazón está junto a ti”, le escribe tras renunciar definitivamente al pleito y visitar la que fuera su casa.

El otro conflicto de identidad es el que vive la hija. Mina es criada en el seno de una comunidad hindú que se aferra a sus tradiciones pese a que conservarlas en un país como Estados Unidos es verdaderamente difícil. Se pone de manifiesto en la escena de la boda, cuando los mayores van ataviados con trajes tradicionales, pero los jóvenes optan por ropas occidentales que los asemejen a los norteamericanos de su misma edad. Jammubhai (Anjan Srivastava), el patriarca de la comunidad, apela a preservar esas costumbres y tradiciones a pesar de estar lejos de su país, pero poco caso parecen hacerle los más jóvenes.

“Estamos a más de 10.000 millas de la India y no debemos olvidar nuestras raíces, nuestra cultura, nuestra tradición y nuestros dioses”, afirma.

Entre quienes no están dispuestos a seguir esas normas a rajatabla está Mina, que se enamora de un negro, Demetrius (Denzel Washington), y comienza a verse con él sin el consentimiento de sus padres. Los familiares los sorprenden en un motel, donde han pasado la noche, y Jay prohíbe a su hija que vuelva a verlo, además de tomar la decisión de llevársela con él de regreso a Uganda. Ella escapa de casa y acude al encuentro de Demetrius, al que la comunidad india ha conseguido desprestigiar de tal manera que se queda sin trabajo para su empresa de limpieza de moquetas y tiene que marcharse a otro estado. La muchacha busca su identidad fuera de la familia sin renunciar por ello a sus raíces, que son tan indias como africanas. En eso comparte algo con Demetrius, puesto que es norteamericano pero sus orígenes se encuentran en África. Durante el almuerzo familiar que celebran en la casa de él, ella les comentará que es hindú, pero nunca ha estado en la India, y ellos le contestarán que son africanos, pero tampoco han estado nunca en África. Durante los títulos de crédito finales, a modo de epílogo, veremos a Mina y a Demetrius besándose felices tras la nueva vida que han iniciado lejos de sus respectivas comunidades. Ella viste ropas hindúes y él africanas haciendo honor a ese “masala” al que alude el título, la mezcla de especias de diferentes colores que se emplean en la India, y que en este caso representa el nuevo mundo que construyen los jóvenes en una sociedad multicultural más abierta que la de sus antepasados y en la que el concepto de identidad adquiere múltiples matices.

La personalidad y las experiencias vividas son lo que forjan la identidad de Mina en ese nuevo mundo más tolerante que se abre ante ellos y en el que los jóvenes parecen querer romper las barreras raciales y religiosas. Al menos



Mississippi Masala

ese es el mensaje optimista que busca transmitir Nair en esta película, en la que interviene como actriz en varias escenas interpretando a una de las chismosas mujeres de la bulliciosa comunidad india de Greenwood. En la boda se encarga de criticar a Jay, al que califica de “chalado” por el pleito que mantiene con el gobierno ugandés, y en una escena posterior se dedica por teléfono a llamar a sus amigas para criticar también la relación que mantienen Demetrius y Mina, sobre los que comenta que “las ideas también se contagian”. En *The Pérez Family*, la directora también haría una aparición a lo Hitchcock en la escena en que Juan Raúl Pérez y Dottie venden flores en la calle a los conductores cuando el semáforo se pone en rojo. Una de las clientas es Mira Nair, en una aparición testimonial, que piropea al cubano recién llegado a Miami.

El tema de la identidad lo volveremos a encontrar a distintos niveles en la filmografía de la realizadora india, pero



The Pérez Family

circunscrito dentro de otras temáticas y sin la trascendencia que adquiere en *The namesake* y *Mississippi Masala*, en las que es uno de los detonantes de los conflictos dramáticos. Así, en *Vanity Fair*, la protagonista, Becky Sharp, intentará construirse primero una identidad falsa para ascender socialmente en la encorsetada y clasista sociedad británica de principios del siglo XIX, para después aspirar a forjarse una identidad propia con sus habilidades artísticas entre la aristocracia del selecto círculo que rodea al marqués de Steyne. Lo hará con el ímpetu de una mujer moderna que aspira a romper las barreras clasistas y sexistas de una sociedad en decadencia cuya lenta agonía, no obstante, todavía nos salpica hoy día porque la igualdad de género sigue sin haberse alcanzado pese a los evidentes avances conseguidos, algo de lo que Nair y Novaro se encargarán de hablar en sus películas.

“Todos los hombres son iguales”, le advierte Silvia a su amiga Julia en *Danzón*, de María Novaro. Lo hace porque la otra duda de si su pareja de baile, Carmelo, está casado o no, ya que nunca se lo ha preguntado ni él ha hecho comentario alguno sobre su estado civil. La advertencia se la hace una mujer que sabe muy bien cómo son los hombres, puesto que su pareja de baile sí que es un hombre casado que no deja de decirle que se va a separar de su esposa para dedicarse exclusivamente a ella, a pesar de lo cual todavía sigue creyéndole. Julia y Silvia, como los personajes de Beth y Debby en *Hysterical Blindness*, de Mira Nair, son mujeres de clase trabajadora que lo comparten prácticamente todo: en ambos casos se trata de dos amigas que anhelan entablar una relación afectiva estable con un hombre que



Hysterical Blindness

“Estoy convencida de que las mujeres cineastas tienen acceso a temas que escapan a los hombres”

Mira Nair

“Las mujeres estamos mucho más en contacto con nuestras emociones que los hombres”

María Novaro



Danzón

Ser mujer en un mundo de hombres

las respete; una de ellas, en las dos películas, tiene una hija, lo que dificulta esa posibilidad; las del film mexicano acuden a un salón del Distrito Federal a bailar danzón, y las norteamericanas lo hacen a un pub nocturno de New Jersey para ligar con chicos y bailar; viven en una sociedad machista donde son deseadas y vistas como un mero objeto sexual; y por compartir, comparten hasta profesión, ya que Debby es telefonista lo mismo que las amigas mexicanas. Lo que diferencia estas dos películas de otras muchas es la mirada de sus realizadoras, que indaga en la identidad femenina desde el punto de vista de la mujer, ofreciendo un crudo retrato lleno de frustraciones en la Norteamérica de los años 80, y subvirtiendo la mirada cinematográfica del “macho” en la producción mexicana.

Tanto en *Danzón* como en *Hysterical Blindness* las protagonistas son mujeres sencillas, de clase trabajadora, sin estudios ni grandes aspiraciones profesionales, y sometidas a unas pautas sociales que las convierten en dependientes de los hombres, pero sensibles y con sentimientos. Las amigas se apoyan entre ellas, se protegen e intentan sobrevivir como mujeres en un mundo de “machos”, hecho para los hombres y dominado por ellos y sus normas. La gran diferencia tal vez entre las propuestas de Novaro y Nair es que la protagonista del film mexicano es al final la que decide y elige, erigiéndose en heroína, y las mujeres de la película norteamericana continúan siendo víctimas aunque con dignidad. Una década separa ambos títulos, si bien la acción de los dos largometrajes se sitúa en los años ochenta, en un caso hacia principios de la década y en

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Danzón

el otro a finales. Sus contenidos y planteamientos siguen siendo vigentes, no obstante, hoy día.

María Novaro explora en *Danzón* la identidad femenina de una manera alegre y desenfadada, sin prejuicios de género, pero ofreciendo a las mujeres los papeles positivos e ignorando a los hombres, a los que coloca como objetos de deseo o los relega a lugares testimoniales como personajes negativos. Esta película es una celebración a la vida y al derecho a la felicidad a cualquier edad. Si en su anterior largometraje, *Lola*, era una madre joven la protagonista, ahora nos encontramos con una mujer de mediana edad, cuya hija es mayor y se vale ya por sí sola, y que vive tan apegada a sus rutinas que es incapaz de ser feliz fuera de la pista de baile, único lugar donde se siente realizada al haberlo convertido en la “válvula de escape” de su vida laboral y familiar. Al principio del film la protagonista es una mujer que acata y se somete a la dominación masculina. En el baile del danzón esa relación de dependencia se basa en que el hombre es quien guía a la mujer, y que la mirada de ambos nunca se cruza de manera directa sino con sutileza. Cuando Carmelo desaparece, se niega a bailar con otros hombres, pero en cambio tras su viaje a Veracruz, una experiencia de liberación para ella, aceptará hacerlo con otras parejas y romperá la norma mirando a los ojos de su compañero de baile. De esta manera quiere expresar que en el baile el hombre puede guiar a la mujer por tradición, pero fuera de él es ella la que manda sobre su vida, sus emociones y sus sentimientos. La película *Danzón* se convierte así en un canto a la liberación femenina a través de un personaje sencillo y humilde que descubre su identidad como mujer, y no lo hace a través de una liga feminista o mediante profesionales universitarias, sino desde la experiencia de la convivencia con otras mujeres marginadas en Veracruz, desde la veterana doña Ti hasta las prostitutas y los travestis que conoce.

Julia Solórzano (María Rojo) es en *Danzón* una mujer cuarentona que sigue siendo muy atractiva a su edad, pero

que no lo exterioriza, tal vez porque siente que su tiempo ya pasó. Está separada y vive con su hija, mayor de edad y que ha empezado a trabajar como telefonista en la misma empresa que lo hace ella. Su tiempo lo reparte entre el trabajo, su quehacer como madre protectora, que ocasiona más de una discusión con su hija, y su gran pasión, el baile del danzón, del que es una gran experta y con el que ha ganado varios premios. Ese baile caribeño procedente de Cuba que entró a México por Veracruz es la válvula de escape que tiene Julia para liberarse de sus problemas y las rutinas laborales y domésticas. Una vez a la semana acude al salón Colonia en el Distrito Federal donde se citan los danzoneros para dar rienda libre a su pasión. Su pareja de baile desde hace años es Carmelo Benítez (Daniel Rergis), un hombre mayor que ella y muy elegante originario de Veracruz, pero del que lo desconoce todo. Son la mejor pareja de danzoneros, aunque todo se queda en eso, en el baile, ya que fuera del salón no mantienen relación alguna. No ocurre lo mismo con Silvia (Margarita Isabel), amiga, compañera de trabajo y confidente de Julia. Ella sí se relaciona con Chucho, su pareja de baile, un hombre casado que le ha prometido que se va a separar de su esposa para casarse con ella.

La rutina de Julia se rompe cuando Carmelo deja de acudir al salón de baile. Ella se inquieta porque ha oído que le han acusado de un robo y en su ausencia es incapaz de bailar con otros danzoneros. Es tan conservadora que sólo desea hacerlo con su pareja habitual. Cuando se entera de que ya no responsabilizan a Carmelo del robo porque han dado con el auténtico ladrón, Julia decide ir

a buscarlo a Veracruz, donde cree que está, para decirle que puede regresar. Opta por hacer el viaje después de que una echadora de cartas le adivine que en su vida se van a cruzar un hombre joven y un hombre mayor, además de anunciarle barcos y viajes. Teme dejar sola a su hija y no cree que a sus años sea correcto seguir a un hombre, pero pide permiso en el trabajo y viaja a Veracruz para localizar a Carmelo. En el viaje que emprende, Julia se descubrirá a sí misma como mujer, libre de las ataduras que siente como madre y apartando los prejuicios de una sociedad machista según los cuales es el hombre quien debe ir a por la mujer y no a la inversa.

Al llegar a Veracruz se aloja en el Hotel Rex, en realidad una modesta y económica pensión donde viven varias prostitutas y que está regentado por una mujer que tiene mucha experiencia con los hombres porque tuvo seis hijos varones y sabe de qué pie cojean. Allí hace amistad también con Susy (Tito Vasconcelos) y otros travestis que la ayudan a buscar a Carmelo, que no aparece por ningún lado. A quien encuentra en cambio es a Rubén, un muchacho joven que trabaja en el puerto y que es un poco mayor que su hija. Animada por sus nuevas amigas, seduce al marinero, llamado Rubén (Victor Carpinteiro), con el que vive un breve pero intenso romance tras acostarse con él en su barco, a la par que el interés por encontrar a Carmelo se desvanece. Incluso después de que ella piense que su pareja de baile se ha embarcado de cocinero en un navío griego que ha zarpado ya de puerto, opta por quedarse unos días más en Veracruz. Durante ese tiempo, que comparte con Rubén, Julia descubre su femineidad con la ayuda de los travestis, que le enseñan a vestirse y maquillarse de forma atractiva y sensual. Al lado del muchacho se siente libre, pero tiene que regresar a México D.F. porque de lo contrario la despedirán del trabajo. Se marcha sin despedirse, después de hacer por última vez el amor con Rubén en la habitación del hotel. De regreso a su vida cotidiana es una mujer transformada, radiante y

más segura de sí misma, así como tolerante con su hija. El viaje la ha liberado y le ha dado una ilusión renovada para disfrutar de los pequeños momentos que ofrece la vida, sin las ataduras ni dependencias que antes creía tener. Cuando acude al salón de baile Colonia, acepta bailar con otros hombres hasta que aparece Carmelo, que se encuentra sentado entre el público y al oír el nombre de la mujer, porque le dedican un tema musical, sale a la pista y le pide que sea su pareja. Como al principio de la película, no cruzan ni media palabra, y él, tal como mandan las reglas del danzón, guía a la mujer, pero ella levanta la cabeza y lo mira a los ojos con una sonrisa radiante y directa, rompiendo y desafiando así las normas de este baile, que dicen que las miradas han de ser sutiles y esquivas. Lo hace en un gesto de insumisión que la muestra como alguien libre e independiente que manda sobre sí misma y sus deseos.

La protagonista de *Danzón* comparte algún rasgo en común con la del anterior largometraje de María Novaro, *Lola*, aunque pocos. El principal es que ambas son madres que tienen que criar solas a sus hijas y creen que eso lastra sus vidas. No obstante, las mujeres de una y otra película son bien distintas, porque en la ópera prima de la cineasta se trataba de una muchacha joven con una niña pequeña, mientras que Julia es de mediana edad y la hija puede valerse por sí sola, e incluso quiere hacerlo por sí misma para que su madre deje de estar encima de ella. Algo que comparten es su dependencia masculina. La crisis emocional que le sobreviene a la mujer de *Lola*, que se llama como la película, es la partida de su compañero sentimental en una gira musical que lo mantendrá bastante tiempo alejado de casa. El detonante de la crisis de Julia será también la desaparición de su pareja de baile, sin el cual se siente incapaz de realizarse como danzonería puesto que no acepta bailar con ningún otro hombre. El conflicto generacional es otro aspecto que va parejo a *Danzón* y que no se da en *Lola*, puesto que hay un choque entre hija y

madre por ese afán protector que tiene esta última y que coartará a la muchacha a desarrollarse como una mujer libre e independiente hasta que al final de la película se produzca la metamorfosis de Julia.

Cuando emprende el viaje a Veracruz en busca de Carmelo, Julia lo hace desde la incertidumbre de lo que le aguarda. Esa decisión conlleva una declaración de rebeldía, pero también de dependencia masculina, puesto que va al encuentro del hombre de quien es pareja en el salón de baile, y sin el cual cree que no puede ser la misma. Rechazar bailar con otros hombres argumentando que son más jóvenes que ella es una excusa además de un prejuicio de índole machista, del que se liberará cuando tenga la aventura amorosa en Veracruz con el marinero que, por su edad, podría ser su hijo. A pesar de ser una mujer independiente que ha criado sola a su hija, Julia está atada y ligada a Carmelo como compañero de baile, sin que haya por otra parte un compromiso formal o algo por el estilo entre ambos, si bien para ella es su amor platónico. En Veracruz, cuando dé por hecho que Carmelo ha partido en un barco mercante, se liberará de las ataduras que sentía y se relacionará con otro hombre, rebelándose contra las convenciones sociales al ser más joven que ella, y siendo además quien lo seduce a él y no a la inversa.

El viaje en busca de Carmelo, probablemente para consolidar así una relación no sólo en la pista de baile sino también fuera –un ámbito en el que los dos son unos absolutos desconocidos–, se convierte en un proceso de renovación para Julia del que surge una nueva mujer liberada. Un proceso en el que se descubre a sí misma sin ataduras de tipo alguno, sin tener que depender ni de su condición de madre ni mucho menos de pareja de baile de Carmelo, del que dependía desde hacía tantos años para disfrutar de la vida y sentirse realizada fuera de su rutina laboral y familiar. Su felicidad dependía de ambas cosas, proteger a su hija y escapar al salón de baile para

ser la mejor danzonería del salón Colonia. En Veracruz se libera de esas dependencias emocionales para renacer y tomar la iniciativa con la ayuda del buen consejo de sus amigas, doña Ti (Carmen Salinas), propietaria del hostel donde se aloja; La Colorada (Blanca Guerra), una prostituta que alterna el oficio con la crianza de su bebé; y Susy y Karla (Sergio Colmenares), los travestis que con sus pícaras sugerencias la convertirán en la reina del puerto de Veracruz enseñándole a vestirse y a maquillarse para seducir a los hombres.

El Distrito Federal es representado en *Danzón*, al igual que había hecho Novaro en *Lola*, como una ciudad gris y opresiva, la gran urbe que lo devora todo y en la que sus habitantes tienen que buscar puntos de fuga para sobrevivir, como lo es el salón de baile Colonia. Veracruz en cambio es la ciudad de la luz, donde el sol ilumina todos los rincones de la zona portuaria donde se aloja Julia, y por tanto un lugar propicio para una transformación de crisálida a mariposa. La ciudad portuaria es un espacio vital en el que ella se siente libre, sin ligaduras, aunque no será hasta después de que desista de seguir buscando a Carmelo cuando ella brillará con luz propia, momento a partir del cual asumirá el rol dominante al relacionarse con los hombres. Hasta entonces, el viaje de Julia sólo responde al desesperado intento de averiguar el paradero de su pareja de baile. Susy se convierte en el mentor y confidente de Julia, como lo era Silvia en el D.F., con la diferencia de que la amiga telefonista es una mujer castrada como tal por el machismo dominante en el mundo en el que vive, y el travesti es una “mujer” liberada porque es un hombre de nacimiento que ha tenido que elegir entre su masculinidad y su parte femenina, optando por esta última. Son los consejos de Susy los que hacen que Julia se reencuentre consigo misma como mujer aprendiendo a disfrutar de su sexualidad y liberándola del miedo a sentir deseo por otros hombres sin que medie compromiso sentimental alguno. Las palabras de un travesti, personas



Danzón

que son despreciadas y marginadas desde la homofobia machista, son las que despiertan el deseo sexual en Julia cuando ella creía que en su vida no había ya lugar para ello.

Antes de que Julia acuda al puerto en un último intento de encontrar a su pareja de baile, al lado de Susy y Karla recupera la alegría, vuelve a bailar con otros hombres y hace amistad con mujeres que también han sufrido como ella el machismo, lo mismo que los travestis. Éstos son tratados con dignidad en el film, desde una mirada que sabe comprender el lado femenino de unos hombres que quieren ser mujeres, algo que difícilmente hubiera podido captar un director con la misma sensibilidad que lo hace Novaro. Esa persona en crisis que era Julia cuando llegó a Veracruz desaparece para dar paso a una mujer independiente, plétórica de vida y rejuvenecida. Silvia, la amiga del D.F., le había insistido al inicio de la película en que se hallaban en una edad próxima a la menopausia, pero el optimismo del film nos está diciendo que el miedo a ese estado es más psicológico que físico. María Novaro lo expresa mediante un juego de complicidades y guiños hacia la mujer que probablemente pasen inadvertidos para los hombres. No por casualidad, el barco griego en el que se supone que ha partido Carmelo se llama Papanicolau, nombre con el que se conoce también el examen ginecológico que se practica a las mujeres para detectar un posible cáncer cervical. La partida del barco y supuestamente de Carmelo supone una ruptura que hace rejuvenecer a Julia.

Por sugerencia de sus amigas travestis, Julia acude al puerto vestida con un traje de color rojo que realza su silueta femenina. Lo hace muy maquillada para destacar su sexualidad, la de una mujer que levanta pasiones entre los hombres que se encuentran en el puerto. Son marineros cuya fama de ser hombres muy activos sexualmente queda recogida en el dicho de que tienen un amor en cada puerto. En cambio, en esta ocasión será ella la que intercambie los roles y la que busque un amor en cada puerto. Seducirá al más joven, y no será el hombre quien lo haga sino ella. Además, dominará en todo momento la situación asumiendo Julia el rol que habitualmente desempeñan ellos. Tal vez la escena más explícita en este sentido sea la de la última vez que se acuestan en el hotel antes de que ella lo abandone sin decirle nada ni dejar señas de su paradero. Acaban de hacer el amor y el cuerpo del muchacho está acostado boca abajo semidesnudo, a medio cubrir por la sábana. Ella está sentada en la cama en ropa interior y fuma un cigarrillo a la vez que se recrea en el cuerpo atlético y juvenil de su amante. El objeto del deseo en este caso es él, no la mujer, y ella adopta una postura propia de un cliché cultural que hemos visto en el cine hasta la saciedad: el hombre que fuma plácidamente en la cama contemplando el cuerpo desfallecido de su pareja a la que ha satisfecho sexualmente.

Es la mujer en este caso la que oculta la verdad en contra de lo habitual. A Rubén le miente diciéndole que a quien busca es a un primo al que tenía que darle un recado. Le confiesa que es madre, pero le dice que de una niña de cinco años, cuando Perla, la hija, es mayor de edad. Julia decide retrasar su regreso a casa cuando conoce a Rubén, pero será ella quien decida cómo y cuándo debe finalizar esa relación con el muchacho. Es ella la que toma la iniciativa y tiene el control de la situación hasta que decide marcharse sin despedirse ni dejar huella, lo que harán por cierto las protagonistas de otra película de Novaro que llevará ese título, *Sin dejar huella*. Vuelve a casa feliz, en compañía

de tantos recuerdos y rejuvenecida. Regresa totalmente cambiada y a partir de ese momento la relación con su hija será mucho mejor, sin el abismo generacional que había antes, porque Perla pasa a convertirse a los ojos de Julia en su hermana pequeña más que en su hija. Cuando retorna al salón de baile Colonia está deslumbrante, al igual que cuando lo hace al trabajo y sus compañeras comprueban lo bien que le ha ido. En el salón de baile despierta pasiones entre los hombres, que si antes la veían sólo como una danzonería ahora parecen verla como una mujer en su plenitud sexual. Es ella la que manda ahora y explota su sensualidad tras las lecciones aprendidas con sus amigas de Veracruz, que antes ocultaba pasando inadvertida y reservándose exclusivamente para su pareja de danzón y sólo en la pista. Ahora en cambio baila con todos y cuando reaparece Carmelo entre el público es él quien acude a ella, no al revés, invirtiéndose los papeles del comienzo de la película.

En otro apartado ya comentamos que el discurso audiovisual de María Novaro no es feminista en términos ortodoxos, y en *Danzón* así lo demuestra. Reivindica, eso sí, la identidad de la mujer y su dignidad frente al discurso androcéntrico del cine mexicano, para lo que subvierte muchos tópicos de esta cinematografía, desde la base de que un referente argumental de *Danzón* son las películas de cabareteras y sobre todo un título clave en la cinematografía de este país: *Salón México* (1948), de Emilio Fernández. Julia y sus amigas viven en una sociedad machista que las excluye y utiliza, aprovechándose de sus sentimientos y emociones, o abusando sexualmente de ellas. Es suficiente con recordar el maltrato que reciben las prostitutas de sus clientes, o las ilusiones que Silvia tiene con su pareja de baile, que le ha prometido separarse para casarse con ella, aunque cada vez que se lo dice lo hace con la desgana del que miente consciente de ello. En Veracruz, *La Colorada* sufre el maltrato de los hombres con los que se acuesta para poder sacar adelante a su bebé, mientras que doña Ti

se lamenta de que sus seis hijos varones, una vez criados, la abandonaran y se olvidaran de ella. Susy también sufre malos tratos y burlas por los hombres, pero el travesti, al igual que la prostituta, Silvia y doña Ti, son personajes que se arropan unos a otros, que se protegen de los hombres de forma solidaria. Cuando un cliente maltrata o intenta abusar de alguna prostituta, las demás compañeras salen en su defensa, y cuando Julia quiere encontrar a Carmelo, Susy y el resto de amigas que hace en Veracruz le ofrecen su colaboración desinteresada. La solidaridad femenina es mostrada en el film como un valor ligado a las mujeres, mientras que el egoísmo y la desconfianza resulta propio de los hombres, algo que volveremos a ver en *Sin dejar huella*.

Es muy importante en *Danzón* la construcción plástica y sonora de la película, con sus tonalidades, sus temas musicales y también los silencios, aunque éstos se producen en mucha menor medida que en *Lola*. Todo ello deja fluir los sentimientos y emociones del espectador. Julia viste al principio como si quisiera ocultar su sensualidad, de manera femenina pero recatada, como quieren ver los hombres a las mujeres “decentes”, hermosas aunque sin expresar en exceso su sexualidad para no ser confundidas con prostitutas, y lo hace en ese México gris y tristón al que nos estamos refiriendo. Al llegar a Veracruz se pasa de los paisajes grises de la capital a la luminosidad del puerto marítimo, y Julia empezará a vestirse con ropas de colores más alegres hasta que se enfunde ese traje rojo que hace girar la cabeza a todos los marineros del muelle. Al final, de regreso en el salón de baile Colonia, no vestirá ese mismo traje, sino uno negro, pero es como si lo hiciese con el del puerto porque su rostro irradia belleza y seducción tras haberse liberado y fortalecido su identidad femenina. El viaje al mar, como ocurría en *Lola* y sucederá en *Sin dejar huella*, se convierte en una experiencia liberadora y reconfortante para las protagonistas de las tres películas. Supone una fuga hacia delante de una mujer independiente

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Sin dejar huella

que tras romper la rutina y dedicarse un tiempo a sí misma se siente segura. La música le acompañará en ese periplo con las canciones que en cada momento de la historia evocan su estado de ánimo, aunque subvirtiéndolo muchas veces la mirada masculina y convirtiéndola en la de la mujer protagonista. Para cada escena hay un tema musical, que van desde danzones y cumbias hasta canciones románticas y boleros de Toña La Negra, que es a quien imita doña Ti, y cuyas letras expresan las emociones y estados de ánimo de las mujeres, aunque subvirtiéndolo, insistimos, el punto de vista, que pasa de ser masculino a femenino, donde ellos son el objeto del deseo y ellas las que dominan la situación y son dueñas de sus acciones y quienes desean. A través de esas letras Novaro quiso recordar la herencia cultural del cine mexicano clásico, que de manera tan determinante ha forjado la identidad nacional, pero lo hace rebelándose contra el discurso androcéntrico del melodrama que desde *Santa* (1931), de Antonio Moreno, estableció esa dicotomía entre la mujer prostituta arrabalera y la mujer santa, la madre abnegada. No olvidemos que *Santa*, primera producción sonora mexicana, fue el tema elegido por Novaro para el film colectivo *Enredando sombras* con el que se conmemoró el centenario del cine en Latinoamérica. Julia no es ni una prostituta ni una madre abnegada en los términos forjados por el imaginario colectivo del cine en México, es una mujer que encuentra la libertad de su identidad femenina en la posibilidad de decidir ella sobre su propia vida sin dejarse llevar por el “macho” ni regresar siempre a su redil como sucede con el baile del danzón.

La construcción visual y sonora de *Danzón* es tan perfecta que aparenta una sencillez que no se corresponde con la complejidad de la mirada que nos propone la realizadora. De forma lineal, narra los avatares cotidianos de la protagonista en una permanente interacción con las mujeres y los hombres que la rodean. Estos últimos aparecen en el relato, no obstante, como pasajes fugaces de Julia, que se revelarán como prescindibles para su felicidad: al principio Carmelo y al final Rubén. El danzonero es un hombre maduro y apuesto, misterioso, del que Julia querría saber más, y que no abre la boca en toda la película, expresándose sólo con el baile de manera que es el “macho” el que conduce a la mujer y ella parece aceptarlo así. Rubén es joven y no tiene ni idea de cómo se baila el danzón, siendo Julia la que lo dirige, la que lo guía, la que lo seduce con ese movimiento sensual de las caderas en la terraza de un bar; escena brillante en la que Novaro nos muestra con un plano secuencia la complejidad de sus movimientos de cámara, que en este caso se desplaza desde un plano general con los danzoneros en la pista de baile, a un rincón de la sala donde Julia aparta a su objeto de deseo, Rubén, quedando en primer término el trompetista, para mover ella sus caderas ante el joven enseñándole cómo se baila el danzón pero marcando el territorio: la que manda y decide es ella. El protagonismo recae absolutamente sobre las mujeres o los hombres afeminados como son los travestis Susy y Karla, que representan personajes positivos como ya vimos. Sobre los hombres aparece un aura de misterio que provoca desconfianza. Son personajes indefinidos, sobre todo Carmelo, que en apariencia es un caballero inmaculado con su traje blanco veracruzano, pero sobre el que surgen dudas en el espectador ya que éste carece de información sobre este individuo y ni la propia Julia conoce más allá de su relación en la pista de baile. Novaro rompe con la narración convencional del melodrama tal como lo conciben los hombres y construye un relato lleno de frescura y sensualidad, en el que la mujer deja de ser la

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair

acólita del protagonista masculino, para asumir las riendas de la historia y erigirse en estrella absoluta de la película, mientras que la figura del “macho” aparece ridiculizada la mayoría de las veces.

De los personajes femeninos acabaremos sabiendo mucho porque son los que hablan, los que nos cuentan sus vidas, sus frustraciones, sus fantasías y sus esperanzas, pero en cambio los masculinos acabarán siendo tan planos que después de ver la película tendremos la sensación de que no existen. La excepción son Susy y Karla, cuya condición femenina es aceptada en el escenario por los hombres que acuden a ver el espectáculo como una farsa, y que es negada a continuación fuera, en la calle, por la homofobia que domina las conductas machistas y que obliga a que “los machos sean machos y las hembras, hembras”. La realizadora evita mostrar a las mujeres como víctimas incapaces de defenderse en esa relación de dominio y sumisión que establece una sociedad machista. Cuando un cliente borracho golpea a una prostituta, la reacción de las compañeras es unánime y de apoyo a la mujer que está siendo maltratada. Acuden todas a defenderla y aunque la escena es dramática en su inicio, acaba por dar un giro humorístico cuando todas las mujeres acuden a pegar al maltratador y a humillarlo, porque no hay mayor humillación para un “macho” que las mujeres lo echen del lecho donde exhibe su potencia sexual.

Novaro afronta la película con una mirada intimista pero a la vez sutil, en la que los hombres son quienes miran al principio para pasar a convertirse en quienes son observados al final. La protagonista, al aceptar su rol de mujer sumisa y obediente en una sociedad machista, también lo siente así al principio cuando llega a Veracruz y se siente el objeto de todas las miradas. Julia es en este punto la mujer que ven los hombres y que es objeto de deseo, para convertirse después, cuando se libera de la dominación masculina y acude al puerto, en la mujer que mira a los hombres, que



Sin dejar huella

siente que la observan pero cuya situación controla ella siendo la que se fija en el joven marinero Rubén y quien elige en lugar de ser elegida. La primera vez que ella ve al muchacho, éste se halla remolcando un barco mercante con una pequeña embarcación para sacarlo de puerto. Se cruzan sus miradas, pero la realizadora hace énfasis en destacar el nombre de la embarcación: “Me ves y sufres”. Mayor declaración de machismo resulta imposible, pero es algo que figura en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana, en esa identidad cultural forjada a través del cine y de la música del siglo XX. El nombre del restaurante donde trabajaba de cocinero Carmelo y al que acude Julia en su busca también es muy sugerente, “La esperanza”, aunque Julia acabará por no postrarse ni ante uno ni ante otro, sencillamente los seducirá siendo dueña de sus actos y decidiendo elegir en lugar de que sean otros los que lo hagan.

Quien parece sufrir al verla con el traje rojo en el muelle es Rubén, no a la inversa, y la que marcará las reglas del juego será también ella, que en el puerto vive su fantasía. Novaro lo transmite de una forma muy linda a través del nombre de los barcos allí amarrados, que evocan títulos de canciones populares como *L'amour fou*, *Lágrimas negras*, *Puras ilusiones* o *Amor perdido*. La que marcará las reglas del juego a partir de ese momento será Julia. La primera vez que hacen el amor es en la embarcación de él, su casa, pero quien domina la situación es ella. El tratamiento de la escena es muy elocuente, ya que el sexo no se muestra como lo ven los hombres, de forma exhibicionista como lo hubiera hecho un realizador, sino como lo siente una

mujer con sensibilidad, desde la intimidad. La pareja sube a la embarcación y se pierde en el camarote. No vemos lo que sucede dentro pero lo sabemos por ese hermosísimo plano al que recurre la directora, en el que vemos las embarcaciones amarradas a puerto, todas bien formadas, balanceadas con suavidad por el agua.

Julia se libera de la dependencia masculina siendo ella la que toma la iniciativa y obliga a los hombres a que sean ellos los que vayan detrás, la vean y sufran, invirtiendo el significado del nombre del remolcador en el que vio por primera vez a Rubén. No hay mujeres de “usar y tirar” en *Danzón*, sino mujeres que eligen y deciden por sí mismas. Lo mismo que hace con Rubén hará con Carmelo cuando acude al malecón de Veracruz con Susy y arroja una botella al mar con un mensaje dentro dirigido a su compañero de baile. La botella flota a la deriva como si fuera el recuerdo de Julia el que lo hiciera, un tratamiento metafórico que encontramos en *Lola* en escenas como aquella en la que la protagonista bebe cerveza sentada a los pies del monumento dedicado a las madres, un film en el que Novaro explora en la soledad de una madre que es abandonada por su pareja, mientras que en *Danzón* aborda la solidaridad entre ellas para hacer frente a la relación de éstas con los hombres.

México sigue en pie

Frente al personaje reflexivo y capaz de evolucionar que es Julia en *Danzón*, el de la joven madre abandonada por su compañero en *Lola* es el de una mujer impulsiva, amargada por su situación personal y condenada a sobrevivir en un México cuya economía ha hecho quiebra, y cuyos paisajes urbanos todavía muestran las heridas del terremoto de 1985. El compromiso ideológico de Novaro en esta película aflora constantemente mediante un recurso que la cineasta emplea con asiduidad en sus trabajos: la inserción de planos con carteles y frases escritas en

camiones, muros o en todos aquellos lugares donde se puedan pintar, con mensajes breves de índole política o popular. Uno de los que empleó en *Lola* fue el de una campaña gubernamental cuyo lema era “México sigue en pie”, que estuvo de moda tras el terremoto y que en la película contrapone con imágenes de destrucción en esa ciudad herida que era el Distrito Federal, como rota por dentro está la protagonista. En otra escena, Novaro hizo pasar a la madre y su hija por delante de un cartel en el que se lee “Muera el PRI, fraude electoral”. Hacer algo así era todo un desafío a finales de los años 80 puesto que se jugaba su continuidad profesional, aunque la mayor dificultad a la que tuvo que hacer frente fue convencer a los productores de que la historia de una joven madre de clase media venida a menos y de su hija de cinco años, a las que el padre apenas presta atención y abandona para irse de gira musical, podía ser interesante.

El relato de *Lola* se inicia con un abandono, que es lo que marcará a la mujer. Lola (Leticia Huijara) y su hija de cinco años, Ana (Alejandra Vargas), aguardan en casa a que llegue el padre, Omar (Mauricio Rivera), pero éste les llama por teléfono para decirles que no va a poder acudir porque tiene otros compromisos. Es cantante del grupo musical Rockotitlán y está siempre de gira, desatendiendo sus deberes como padre y dejando a Lola que se haga cargo de la niña en solitario. Ella se gana la vida como vendedora ambulante, aunque procede de una familia acomodada como averiguaremos unas escenas después. Si dejó esa vida entendemos que fue por rebeldía y amor hacia Omar al no tener nada que los sujetase a un lugar antes de que naciera la niña, pero con la menor la situación cambió. Cuando acude el padre a casa, es para decirles que se va de gira a Los Ángeles y que estará ausente durante bastante tiempo. La mujer no acepta esa decisión, pero Omar se marcha y ella se queda nuevamente sola. Tras este nuevo abandono, la joven madre entra en una crisis profunda y la situación con la hija se vuelve insostenible, hasta el punto

de renunciar a su responsabilidad y dejarla al cuidado de la abuela.

La excusa para abandonar a Ana en casa de la abuela es que ésta tiene más posibilidades económicas para atenderla mejor, pero lo que está haciendo es huir de sus responsabilidades porque al quedarse sola se rompe por dentro como mujer, esposa y madre, y entra en una crisis de identidad. De regreso a la barriada popular donde reside, intenta sobrevivir como vendedora ambulante y empezar de nuevo, aunque no puede eludir el acoso policial porque carece de licencia de ventas. Se siente agobiada y busca en el alcohol y las relaciones sexuales pasajeras un camino para olvidar a Omar, igual que él ha hecho con ella, y su miserable y fallida vida, a la vez que intenta quitarse del pensamiento a la niña sin conseguirlo. Un día los amigos del barrio le proponen hacer una escapada a la playa. Es la posibilidad de huir, de escapar de la barriada obrera en la que se siente oprimida, confusa, y alienada por un mundo que no es el suyo pero en el que ha elegido vivir al rebelarse contra la condición de clase de su madre. El conflicto afectivo de Lola es triple: como pareja de un hombre que la abandona, como madre de una niña a la que abandona, y como hija de una madre contra la que se rebela para construir su propia identidad.

En la playa, lejos del Distrito Federal, siente que tampoco puede ser libre porque como mujer seguirá sufriendo la violencia de género por su condición de mujer. Si en la capital era la policía la que la acosaba, además de la pobreza –tendrá que robar y hasta prostituirse para sobrevivir–, en la playa, un espacio de liberación frente al espacio de confinamiento y reclusión que era el D.F., serán los amigos, la gente de confianza, los que abusen de ella y la marginen como mujer que es en una sociedad machista. Es uno de los amigos quien intenta forzarla para tener relaciones sexuales en la playa, cuando ella no quiere. Ante la insistencia se defenderá golpeándole con

una botella en la cabeza, alarmando a los demás por esta reacción. De regreso a la capital, Lola buscará a la niña y se la llevará consigo, no para volver a la barriada pobre donde vivía, sino para huir a la playa, esta vez juntas, en busca de un lugar que la protagonista identifica con la libertad y las ganas de volver a empezar, de construirse una nueva identidad alejada de los hombres y de la ciudad que le amargaron la vida. Lola en el DF es incapaz de encontrarse a sí misma en su deriva existencial, como nos muestran varias escenas en las que la protagonista parece estar ausente, como si de esa manera consiguiera evadirse del enclaustramiento que representa la barriada obrera donde vive.

La ópera prima de María Novaro nos presenta a una joven madre confundida y en crisis en un México roto. No es el prototipo de la madre abnegada que nos ha mostrado el cine mexicano, sino que es un personaje real, desorientado, inmaduro, que obra por impulsos y de forma inconsciente sin nadie que la ayude. El causante de esa crisis es el abandono de su compañero sentimental, pero también la sociedad machista en la que vive, que niega a las mujeres y a las madres un espacio para desarrollarse. Es terrible ese plano en movimiento que muestra a las trabajadoras afanándose en su trabajo de costureras en la fábrica de ropa, como si se tratara de una maquila. La escena contrasta con otra exterior en la que los hombres desarrollan su trabajo a cielo abierto, no menos alienante probablemente, pero sin la sensación de encierro físico que envuelve el trabajo femenino. El abandono familiar y la irresponsabilidad paterna es el primer tema que plantea *Lola* en una sociedad que no respeta a las mujeres y que desencadena en ellas conflictos de identidad. A Omar, el padre, le interesa más su carrera de cantante que la felicidad de Lola y de su hija. El vecino que se acuesta con ella cuando Omar está de gira tampoco asume compromiso alguno, sino que sólo busca su propia satisfacción sexual al ver a la mujer como un objeto de deseo, no como un

ser humano con sentimientos y dignidad. Cuando intenta violarla se comporta como un “macho” dominante que reclama su derecho por haberse acostado anteriormente con ella, sin respetar la voluntad de Lola y humillándola en público.

En medio de ese caos afectivo, Lola hace frente a su maternidad asumiendo el doble papel de madre y de padre, que acaba por superarle y le provoca tal angustia que renuncia a su responsabilidad con la niña al igual que hacen los hombres. El film plantea aquí el tema de la maternidad frustrada como consecuencia de la descomposición del núcleo familiar y del acoso que sufren las mujeres, un retrato muy habitual en México, no sólo entre las clases más desfavorecidas sino también en la clase media. Aunque Lola procede de una familia acomodada, cuando no soporta la presión de vivir sola con la “carga” de la niña, prefiere desprenderse de ella dejándosela a la abuela antes de ceder y regresar a sus orígenes sin poder desarrollarse como persona. Cuando huya a la playa en ese viaje de liberación, los recuerdos de la niña no dejarán de aflorar constantemente en ella.

Novaro domina el relato cinematográfico, pese a ser su ópera prima, y recurre a las imágenes en lugar de hacerlo a los diálogos para reflejar el estado de ánimo de la protagonista. Para incidir en el vacío y la soledad que asolan a Lola, hay una escena en la que ésta habla con otra persona en el parque donde acudía a jugar con su hija y el espectador siente igual que la protagonista la ausencia de la niña. Esa ausencia se expresa a través de la imagen que vemos en segundo plano del columpio balanceándose vacío movido por el viento. El chirrido que oímos trae al recuerdo una imagen anterior, la de la madre y la hija columpiándose en ese mismo lugar. Otra escena muy expresiva a la que ya hemos aludido anteriormente, y en la que el punto de vista ya no sólo es el de la protagonista sino también el del espectador que reprocha a Lola que haya abandonado a su

hija y sea una mala madre, se produce durante la escapada a la playa. En una de las paradas que hacen para descansar, la cámara muestra el plano de un monumento dedicado a las madres en un parque. El plano efectúa muy despacio un movimiento de cámara hacia abajo hasta encuadrar a Lola bebiendo de una botella de cerveza y recostada sobre la base del monumento. El montaje dentro del mismo cuadro que hace Novaro refuerza también el conflicto interior que padece la protagonista, atormentada por el recuerdo de la niña como comprobaremos más tarde.

Cuando llegan a la playa, Lola se siente libre y dice que no piensa regresar. Para ella ese viaje ha sido una huida hacia delante, pero hay un lastre en su conciencia que no le deja seguir con sus planes. Cuando intentan abusar de ella y se resiste, está como ausente y estalla en lágrimas impotente y angustiada por su situación personal. Los hombres, tanto el padre de Ana como su nuevo amante, la han condenado a ser una madre abnegada o un simple objeto sexual, y ella no acepta ninguno de esos dos papeles. Regresa a por la niña no tanto porque haya hecho una reflexión y un razonamiento lógico de cuál es su responsabilidad, sino por un impulso, al igual que hace en toda la película. Esa reacción impulsiva se produce en una escena que ha pasado a convertirse en antológica dentro del cine mexicano, cuando Lola ve en la playa a un viejo que se mete en el agua y se le cae el calzón. Esa escena que en apariencia no tenía nada que ver con el relato, y que incluso intentaron convencer a Novaro para que no la filmara porque quienes así pensaban aseguraban que no aportaba nada nuevo sino sólo dificultades ya que no había forma de conseguir a un actor dispuesto a rodarla, es en cambio fundamental porque parece remover en el imaginario colectivo de Lola y del público un pasaje de nuestra infancia que evoca un instante de felicidad; algo que nos dice que en la vida las emociones cuentan y que hay que aprender a reír y disfrutar de esos instantes fugaces.

Al regresar a México va en busca de su hija y vuelve a la playa. Escapa del destino sin escapatoria alguna que le tiende la ciudad. Quiere romper con esa vida y volver a empezar, sin la dependencia de un amor no correspondido, como es el de Omar, ni de un amor interesado, como es el de su amante ocasional. Aquí se plantea otro de los temas fundamentales de la película, el de la vulnerabilidad de la mujer por su dependencia masculina. El mar abierto es un espacio de liberación al que retorna con la hija para no volver la vista atrás y comenzar de nuevo. Novaro nos ofrece un final abierto y esperanzador en el que la mujer decide por su cuenta qué camino tomar, o al menos alejarse de aquello que la atormenta, sin someterse al deseo de ningún hombre y en compañía de su hija. La imagen final de la madre y la niña compartiendo los mismos juegos y con la complicidad que habíamos visto entre ellas al principio de la película, pero junto al mar, es la metáfora de ese nuevo amanecer lejos de los hombres, que se repetirá en sus siguientes trabajos hasta *Sin dejar huella*.

El personaje principal de *Lola* es una mujer en crisis que procede de una clase media empobrecida. Su madre conserva su situación de acuerdo con su estatus social, pero Lola al independizarse no puede alcanzar ese nivel de vida en un México roto y en crisis como ella. Asistimos por tanto a otro conflicto social paralelo al de índole materno-filial que mantienen las tres mujeres de esta saga familiar. La dificultad para salir adelante y las adversidades en un mundo dominado por los hombres provocan esa crisis existencial en Lola, que acude a un paisaje virgen y por construir, la playa a la que se escapa con Ana para forjarse una nueva vida. *Lola* no es un film de abundantes diálogos como decíamos, sino de escenas con largos silencios que interiorizan las emociones y sentimientos de los personajes, y que refuerzan la soledad de la protagonista con imágenes de corte expresionista que nos trasladan a una ciudad quebrada física y moralmente como lo está Lola.

El entorno urbano en que se desenvuelve Lola adquiere fisicidad en el relato a través de esos barrios no recuperados todavía, en el momento de rodarse la película, del devastador terremoto de 1985 que se cobró la vida de miles de personas en el Distrito Federal. El contexto social de la acción también nos sitúa en ese México en declive sumido en una crisis económica y política de un sistema corrupto que había empezado a desmoronarse en las elecciones de 1988 con la ajustada victoria del PRI, y cuya ineptitud se puso de manifiesto ante la comunidad internacional después del seísmo. Lola vive en esa sociedad, en un México real que es el paisaje urbano que aparece de fondo y que no está manipulado por la puesta en escena, sino que está filmado de manera documental aprovechando la realidad de la calle sin alterar y mostrándola tal cual. En ese escenario, Lola es una mujer confundida y desorientada, pero fuerte, una sobreviviente que acabará luchando por su futuro y el de su hija tras haberse sentido tentada de abandonarla para tener más posibilidades de salir adelante ella sola en medio de la crisis mexicana. Una actitud sobre la que dará marcha atrás y rectificará, sin convertirse por eso en una madre abnegada, regresando sobre sus pasos y asumiendo sus responsabilidades, algo que no harán los hombres como Omar. Tal vez sea posible hacer una lectura alegórica a partir de este planteamiento, según la cual el futuro de México que representaban las nuevas generaciones en aquellos años se estaba construyendo a partir del compromiso de lucha y supervivencia de las mujeres, frente a la irresponsabilidad de los hombres para afrontar el destino del país. Lola buscará fuera de la megalópolis del Distrito Federal construir un futuro para ella y su hija. En ese tratamiento visual de corte expresionista que Novaro confiere a su película se dejan traslucir las luces y sombras de un país que a finales de 1987 se había sumido en una profunda crisis económica a raíz del quiebre de la Bolsa Mexicana, que fue arrastrada por el crac de Wall Street del 19 de octubre de ese año. A



Hysterical Blindness

esa situación le siguió una terrible devaluación económica, el consiguiente disparo de la inflación de los productos básicos, el desempleo y el recorte de las prestaciones sociales. Es en medio de ese panorama en el que tiene que moverse Lola con su niña, y del que sale victoriosa gracias a la huida hacia delante que emprende.

Mujeres marginadas por cuestión de clase

Las protagonistas de *Hysterical Blindness*, la película de Mira Nair que se ambienta como *Lola* en los años 80, pero en Estados Unidos, también son mujeres de clase trabajadora que sufren el machismo de una sociedad norteamericana no menos androcéntrica que la mexicana. Las dos treintañeras del film, Debby Miller (Uma Thurman) y Beth (Juliette Lewis), padecen el desamor por su condición de género al igual que ocurrió con la madre de la primera, Virginia Miller (Gena Rowlands), a la que abandonó el marido cuando la hija era pequeña. La historia de Virginia se repite en el caso de la amiga de su hija, Beth, que es también madre soltera, mientras que la soledad que ha vivido desde que su esposo se fue con otra es algo que parece estar condenada a heredar Debby. Las dos amigas acuden de noche a un bar nocturno llamado Ollies a conocer chicos. Lo hacen desde siempre y nunca cambian de destino, a pesar de que siguen sin encontrar allí a su pareja deseada. Beth parece estar resignada a que siendo madre y con una niña de trece años nunca conseguirá que alguien se fije en ella más allá de poder pasar una noche

juntos y hacer el amor. En cambio, Debby sigue soñando con el hombre ideal, pese a que son ya muchos los que se han acostado con ella y sólo querían eso, pasar un rato sin adquirir mayores compromisos.

Debby sufre una crisis de ansiedad al inicio de la película que el doctor que la atiende diagnostica como una “ceguera histérica”. La palabra histérica define bastante bien a este personaje y a la amistad que mantiene con Beth, que al arreglarse para salir juntas por la noche lo hacen de manera muy llamativa para que los chicos se fijen en ellas. La directora recurre a un tratamiento visual que confunde al espectador porque persigue expresar la misma sensación de nerviosismo que padece ella interiormente. Una realización que se basa en planos cortos rodados con teleobjetivo y la cámara al hombro, lo que dota de inestabilidad a la imagen –metáfora visual de las alteraciones emocionales del personaje–, y un montaje fragmentario que acaba por marear al público y que termina dejándose llevar por los mismos sentimientos de confusión y nerviosismo que vive la protagonista. El Ollies es para estas mujeres norteamericanas lo mismo que el salón de baile Colonia era para la mexicana Julia en *Danzón*, y como ella son personas comunes y corrientes que viven sus fantasías y que se dejan llevar por los hombres. Es una sociedad más liberal la retratada en el New Jersey de los años 80, pero igual de machista, en la que los hombres son también los que deciden por ellos y por las mujeres con las que se acuestan.

A diferencia de lo que sucede en *Danzón*, la protagonista principal de *Hysterical Blindness* no seduce al hombre ni controla la relación sexual como hacía Julia en Veracruz, sino que es él quien se aprovecha de su desesperación para acostarse juntos una noche e ignorarla después. El nuevo muchacho al que conoce Debby en el Ollies se llama Rick (Justin Chambers) y piensa que es diferente a los otros, los que se acostaron con ella porque la creían una chica fácil,

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Hysterical Blindness

para casarse después con las muchachas de clase media. Debby, al igual que su amiga Beth, son marginadas como mujeres y por su condición de clase. Rick trabaja en la construcción y no le presta la más mínima atención a ella hasta que ésta sale del local después de haber discutido con su amiga. Al verla tan nerviosa le da ánimos y ella interpreta esas palabras de forma equivocada. “Ese chico es totalmente distinto”, le cuenta a Beth al día siguiente porque está convencida de que al darle ánimo “quería decirme algo bonito”. Debby construye una fantasía a partir de una realidad engañosa, su deseo y la ilusión de conocer a un chico para mantener una relación estable.

La siguiente vez que Debby y Rick se encuentran en el Ollies acaban en la casa de él haciendo el amor en el suelo. Cuando ella le pida que se acuesten en la cama, él no querrá, y sólo tras insistirle mucho aceptará, pero sin hacerle el más mínimo caso. Para ella es importante acostarse en la cama del muchacho porque cree que eso supone algo más que el sexo, una posible relación sentimental que tanto anhela. A la mañana siguiente Debby quiere hacerle el desayuno pero él tiene prisa, ha quedado con su cuñado para arreglar una barca y muy sutilmente la echa de casa. Para que ella no se ponga pesada acepta la invitación que le hace para cenar unos días después juntos en su casa, pero no acude la noche señalada. En ese tiempo, Debby se había hecho ilusiones y creía que había encontrado a un hombre que la quería, decente y que se acostaba con ella por amor. Cuando vuelva a encontrarlo una noche en el Ollies, le preguntará por qué no acudió a la cita y él no le dará una respuesta. Ella acepta en cambio volver a acostarse esa misma noche, lo que no sucederá ya que debido a la insistencia de ella Rick acabará golpeándola y tratándola de borracha y prostituta en el bar delante de todo el mundo.

Debby teme que le ocurra como a su madre, a la que el marido la abandonó por otra cuando ella era muy

pequeña. Era una niña y pasó varios días con la maleta preparada en su cuarto porque esperaba que su padre regresase a buscarla. La hija no quiere sufrir el mismo fracaso sentimental que su madre y cuando ésta conoce a un cliente en la cafetería donde trabaja y se enamora de él, ella siente celos y le advierte de que también la dejará. Cuando un día no aparece por la casa, la hija le recuerda que todos los hombres son iguales, pero se equivoca porque poco después los llama un hijo para comunicarles que su padre ha fallecido de un ataque cardíaco. La mala suerte parece cebarse con estas mujeres de clase trabajadora en una historia en la que Mira Nair incide mucho en las ilusiones frustradas de las tres protagonistas, y de la relación de sumisión que mantienen con los hombres. La vulnerabilidad de Debby reside en la relación de dependencia que quiere establecer con los hombres a los que conoce, aceptando ser una mujer objeto porque así cree que podrá conseguir una pareja estable. Los personajes masculinos de la película, con excepción del novio de la madre y de su hijo, son dibujados con trazos negativos. Ejercen el dominio del “macho” sobre las mujeres, ajenos a los sentimientos y emociones de ellas. Consideran a las mujeres de clase trabajadora simples objetos de satisfacción sexual, ni siquiera de deseo porque las ven como mujeres fáciles y sumisas.

La expresión de los deseos de mujeres como Debby y Beth, que son sencillas y humildes, son interpretados por los hombres desde su concepción machista como una sumisión a su masculinidad. Es algo pasajero para ellos, cuando ellas buscan emociones para realizarse como mujeres



Hysterical Blindness

y como personas. Aunque la mujer es capaz de seducir a través del sexo en otras películas de Nair como *Vanity Fair*, *Kama Sutra: a tale of love*, o *The Pérez Family*, siempre termina humillada, despreciada y sometida a la hegemonía masculina. Beth, al igual que Debby y la madre de ésta, sólo quiere tener una pareja con la que poder compartir su soledad, pero al ser madre le resulta totalmente imposible. Cuando está a punto de ligar con el camarero del Ollies, aunque sólo sea para pasar una noche juntos y hacer el amor sin compromisos después, la llaman por teléfono, primero la hija y después los padres, para recordarle sus deberes como madre. A Beth se le niega el derecho, como madre soltera, de disfrutar del sexo con libertad, más allá incluso de encontrar una pareja estable como anhela su amiga Debby. Son mujeres de clase trabajadora que sueñan todavía, a pesar de haber llegado a los 30 años, con el cuento de hadas de construir una familia feliz en medio de la soledad y las estrecheces económicas. Cuando surge esa oportunidad, como le ocurre a la madre de Debby en el otoño de su vida, las esperanzas se ven frustradas por la muerte repentina de él. Ella descubre entonces que hay que disfrutar de los pequeños momentos y compra los muebles que había deseado para el saloncito de la casa durante toda su vida, y cuyo dinero había ahorrado con esmero pero no quería gastarlo por si lo necesitaba para otra cosa algún día.

Hay en *Hysterical Blindness* un discurso femenino que incide en la fuerte dependencia de las mujeres hacia los hombres, y cómo los abusos que éstos cometen tienen relación con la clase social a la que pertenecen ellas. Es

decir, las mujeres humildes y de clase trabajadora son vistas a los ojos del “macho” como un objeto de satisfacción sexual, ni siquiera de deseo, mientras que las de clases más acomodadas son vistas probablemente como madres y “mujeres gestantes”. La dicotomía entre “mujer puta” y “mujer madre” desde la percepción machista se aprecia con claridad en la relación que mantenían los monarcas con las reinas y las cortesanas, sobre lo que indaga Nair en *Kama Sutra: a tale of love*. En *Hysterical Blindness*, las mujeres de clase trabajadora buscan refugio entre ellas a través de la solidaridad, y encuentran en la fugacidad de un momento de felicidad, como le ocurría a la protagonista de *Lola* en su escapada a la playa, esa válvula de escape y ese punto de inflexión para seguir viviendo y ser más fuertes cada día. En el film de Mira Nair, la exhibición que realiza la hija de Beth con el bastón para enseñar los progresos que ha hecho como majorette frente al portal de la casa de Debby cuando están tomando el sol, se convierte en una catarsis liberadora. Una liberación a la que se suma la señora Miller y que refuerza el tema musical de Cyndi Lauper *Girls just wanna have fun*, cuya letra es una invitación a ser felices viviendo sus propias vidas con alegría ajenas a todo lo demás. Este tema fue uno de los grandes éxitos musicales de los años 80, e *Hysterical Blindness* incluye otras muchas canciones de la época, en ocasiones con un tratamiento diegético cuando suenan en el Ollies y en otras como banda sonora de acompañamiento, como sucede al final de la película. Las letras de las canciones, como ocurría en *Danzón*, ilustran las emociones de los personajes femeninos, sus fantasías y deseos, con temas como *Tunnel of love*, de Bruce Springsteen; *Last night a dj saved my life*, de Mike Cleveland; *Take me home*, de Phil Collins; o *Message of love*, interpretado por The Pretenders.

Kama Sutra: a tale of love nos habla de esas relaciones de dominación a través del sexo mediante la historia de Maya (Indira Varma) y Tara (Sarita Choudhury), dos mujeres que son amigas de niñas, aunque de distinta casta, pero

que se convertirán en rivales cuando crezcan. La acción se sitúa en la India del periodo mogol del siglo XVI. Tara es hija de reyes y está llamada a convertirse en reina, mientras que Maya es su acompañante y sirvienta. Viste la ropa usada que le entrega Tara, pero cuando ésta se case con el Raj Sing (Naveen Andrews), Maya se vengará haciendo el amor en la noche nupcial con el monarca, entregándole así a la reina algo que ha usado ella antes. Expulsada de la corte, Maya vagabundea hasta que conoce al escultor real Jai Kumar (Ramon Tikaram), de quien se enamora, pero él es tan egoísta que la rechaza pasado un tiempo porque teme depender de ella y perder su inspiración como artista. Repudiada por el hombre al que ama, Maya se refugia en casa de Rasa Devi (Rekha), maestra de Kama Sutra que fue la cortesana favorita del anterior monarca. En la escuela de Rasa Devi, Maya aprende el arte de la seducción y cuando Jai Kumar acude a ella a pedirle perdón y que regrese con él, ya es tarde porque se ha convertido en la cortesana del Raj Sing. La rivalidad entre Maya y la reina Tara se convierte en un cruel juego de humillaciones en el que la mujer del rey tiene todas las de perder porque la cortesana ha seducido con su eros al Raj Sing, que sólo piensa en ella. En la corte, Maya descubre que la venganza no conduce a la felicidad, pero cuando quiera rectificar será demasiado tarde. El rey ejecuta al escultor, que ha vuelto a ser el amante de Maya y frecuenta sus aposentos en el palacio hasta que es descubierto. La pasión lleva a Jai Kumar y al Raj Sing a la muerte, mientras que las mujeres, Maya y Tara, se liberan de la dependencia masculina aunque marcadas para el resto de sus vidas.

El personaje de Maya en *Kama Sutra: a tale of love* es sorprendentemente moderno. Como los de los otros films que hemos analizado en páginas anteriores, se somete a los deseos y la dominación masculina hasta que es humillada. A partir de ese momento será ella la que se convierte en dueña y señora de sí misma, y seducir con su erotismo a los hombres. Maya convierte su cuerpo y el arte del amor

en un arma que acaba teniendo doble filo, a través de la cual buscará su identidad como mujer de clase baja que aspira a ascender socialmente, frente a los privilegios que posee Tara por pertenecer a la realeza. De la amistad de la infancia, ambas pasarán a la rivalidad cuando se hagan mujeres, y cuando se sientan prisioneras de la dominación masculina, volverán a ser solidarias entre ellas para intentar superar la humillación a la que son sometidas por los hombres. El error que cometen las dos es buscar el amor auténtico. Se lo advierte Rasa Devi a Maya cuando la ve enamorada de Jai Kumar a pesar de haberla despreciado él. “Si buscas el amor de verdad has elegido la tarea más difícil”, le dirá. Y cuando la muchacha reconozca que estaba dispuesta a entregarse por completo al escultor real, la maestra de Kama Sutra le alertará de que “el amor no significa rendirse ni perder la identidad, es una invitación a madurar. No busques líneas rectas Maya, porque la vida nunca es así”.

Quien busca líneas rectas es el personaje de Becky Sharp (Reese Witherspoon) en *Vanity Fair*. Es una mujer que ambiciona escalar posiciones en la clasista sociedad británica de principios del siglo XIX. Seduce a hombres y mujeres por igual para conseguirlo, pero su procedencia humilde se lo impedirá. Cuando crea que lo ha logrado descubrirá que todo ha sido un espejismo y que, al igual que las mujeres de clase trabajadora de *Hysterical Blindness* o la sirvienta convertida en cortesana de *Kama Sutra: a tale of love*, para la aristocracia sólo puede ser una “mujer prostituta”. *Vanity Fair* explora con habilidad en la sociedad clasista de la Inglaterra colonial, equiparable a las castas de la India, así como al papel invisible que representa la mujer en un mundo machista en el que es relegada a ser una consorte. Becky Sharp es una mujer moderna en esa sociedad que agoniza, y como tal es incomprendida y condenada al ostracismo. Será lejos de Gran Bretaña, en la India colonial, donde pueda hacer realidad su sueño gracias a Joseph Sedley, perteneciente a una clase media

Cine con identidad

María Novaro frente a Mira Nair



Vanity Fair

emergente, la de los comerciantes, más poderosa incluso que la nobleza debido a su poder económico en alza. Becky y su amiga Amelia Sedley (Romola Garai) padecerán como mujeres que tienen que depender de los hombres en una sociedad conservadora que les niega poder disfrutar de los mismos derechos que tienen ellos. Nadie pondrá objeciones a los maquiavélicos movimientos que hagan ellos para ascender socialmente o a sus aventuras amorosas, pero cuando lo intenten ellas pasarán a ser consideradas unas “trepas” o, en el peor de los casos, unas “mujeres prostitutas”.

El personaje de Becky Sharp posee una riqueza de matices que en la obra de William M. Thackeray están mucho más desarrollados que en la película. Es una mujer moderna que como Debby en *Hysterical Blindness*, Maya en *Kama Sutra: a tale of love*, o Dottie en *The Pérez Family* buscan otras alternativas a lo que les depara su pertenencia a la clase trabajadora, y emplean para ello sus armas de mujer en una sociedad en la que los hombres las ven como meros

objetos de satisfacción sexual. El atrevido espectáculo cargado de erotismo que organiza el marqués de Steyne (Gabriel Byrne) para el monarca es una prueba de ello, y en el que Becky se convierte en una “mujer objeto de deseo” que pierde su identidad. Ella tiene ambición y es presa de la vanidad, como queda de manifiesto a su llegada a Londres para vivir con Matilda Crawley (Eileen Atkins), que la aceptará como acompañante de cámara, pero no como sobrina cuando se case a escondidas con Rawdon Crawley (James Purefoy). Cuando se instale en la casa de estilo georgiano de la señora Crawley, ella sólo tendrá en el punto de mira la mansión que domina la calle, la del marqués de Steyne. Ese será su objetivo, no otro, y no dudará para ello en ocultar su identidad haciendo aparentar que su ascendencia es de clase noble venida a menos. En su lucha por conseguirlo tampoco se percatará de las cosas que ha conseguido hasta ese momento y que está perdiendo, como a su hijo y el respeto de su esposo. A pesar de todo, el personaje de Becky Sharp no resulta malvado a los ojos del espectador. Está tratado con simpatía, pese a sus debilidades por la ambición que tiene, a la vez que infunde respeto porque en definitiva es una mujer luchadora, una superviviente en medio de una sociedad dominada por los hombres.

Supervivientes en ese mundo machista son también las protagonistas de *Sin dejar huella* y *Monsoon Wedding*, de María Novaro y Mira Nair respectivamente, pero lo son en unas sociedades que han emprendido ya el irremediable camino hacia la igualdad de género. En ese contexto diferente que se abre con el nuevo milenio, la dominación masculina perdura, pero la mujer conquista espacios a la vez que descubre que su identidad no tiene por qué estar ligada ni depender del hombre. De esa nueva sociedad y de los lastres del pasado, así como de los problemas de convivencia y marginación en un mundo multicultural, y de la manera en que son abordados en la filmografía de las dos cineastas, será de lo que hablaremos a continuación.

Próxima página: *Vanity Fair*



Al final de *Sin dejar huella*, Mendizábal, el policía corrupto que persigue a una de las protagonistas, cae abatido por un disparo en la habitación de un hotel y al desangrarse hace un inmenso charco rojo en el suelo. Cuando acude un empleado a averiguar qué es lo que ha ocurrido después de escuchar el ruido de la detonación, al asesino, Saúl, no le preocupa tanto que los descubran como que Aurelia, que es su ex novia, se pase un rato conversando con el intruso hasta convencerle de que no pasó nada. “¿Conoces a ese cabrón o no?”, le pregunta celoso. Y cuando Aurelia termina de limpiar la sangre, mientras Saúl se ha llevado el cadáver para hacerlo desaparecer, comenta al bebé: “Qué suerte que tienes de ser hombre hijo, porque a nosotras siempre nos toca la limpiadera”.



Mira Nair

“Mi método es intuitivo, absolutamente emocional. Lo que me mueve es la ternura: si me enternece lo que estoy viendo cuando estamos instrumentando la escena, sé cómo mover la cámara”

María Novaro

“Creo realmente en la intuición y confío plenamente en ella para encontrar y construir mis historias”

Mira Nair



María Novaro

Dueñas de su propia vida

Con una escena así no cabe la menor duda de que el país en el que se desarrolla es México y que quien ha hecho la película es una mujer, María Novaro. Si la acción transcurre en un parque con una pareja en el interior de un coche en medio de la lluvia, con la policía merodeando fuera y acusándoles de escándalo público, y la mujer los deja tirados a todos bajo la tromba de agua yéndose con el vehículo, tampoco hay duda de que el país es la India y que también hay una realizadora detrás de la cámara. En este último caso se trata de la cineasta Mira Nair y el título de la película es *Monsoon Wedding*.

María Novaro y Mira Nair imprimen a sus películas toques que son inequívocamente femeninos. Difícilmente un realizador concebiría escenas como las anteriores, en las que una mujer deja plantados a su ex amante y a los dos policías que quieren detenerlos por escándalo público, o en el que otra mujer se queja de tener que limpiar la sangre del crimen que ha cometido su ex novio. Ofrecen miradas diferentes y muestran a mujeres fuertes y decididas, alejadas de los estereotipos forjados desde el androcentrismo cinematográfico que ha dominado el panorama audiovisual durante un siglo. Aurelia y Aditi, las protagonistas de *Sin dejar huella* y *Monsoon Wedding*, son mujeres dueñas de sí mismas que obran de acuerdo a sus principios, que tienen que someterse por supuesto a unas convenciones y a unas normas sociales, pero que eligen su destino de forma libre. Es llamativo que en el film mexicano la mujer lo haga escapando para iniciar una nueva vida y en el indio refugiándose en la tradición, tras aceptar un matrimonio concertado por los padres pero

que ella consiente libremente tras el desencanto que sufre con su amante, un hombre casado y egocéntrico que la ha estado utilizando y engañando. En este caso se subvierte la mirada masculina en la cinematografía india, puesto que el cliché habitual hubiera sido que el hombre que se casa fuese el que tuviese una amante y engañase a la novia, en lugar de ser ésta la que lo hace, además de no llegar virgen al matrimonio. Ambas películas representan a esa mujer que elige su destino y que lo intenta hacer libremente en unas sociedades donde queda todavía mucho por hacer para conseguir la igualdad de género, si bien las nuevas generaciones están rompiendo patrones y marcando nuevas pautas. Así ocurre con Ayesha, la muchacha de 17 años de *Monsoon Wedding* que es la que elige en la historia de deseo juvenil que entabla con Rahul, de 19 años, al que le sorprende encontrar a una muchacha de la India tan liberal después de haber pasado él los últimos cinco años de su vida en Australia y regresar esperando encontrarse un país profundamente tradicional y conservador. Las mujeres por tanto son las que deciden y eligen a los hombres en contra de lo que establecería una mirada masculina, que es suplantada en los films de Novaro y Nair por una mirada femenina. Un punto de vista, además, que denuncia y condena los abusos, como sucede en la película mexicana con los feminicidios de Ciudad Juárez y en la cinta india con la pedofilia.

Sin dejar huella y *Monsoon Wedding* encuentran en la distancia muchos puntos en común. Las dos son un canto a la exaltación de la vida, en la primera a través de ese periplo vital que emprenden las protagonistas, y en la segunda mediante la catarsis colectiva de la boda hindú que reúne a toda la familia bajo la purificante lluvia del monzón y que embriaga también a los personajes de Dubey y Alice, pertenecientes a otra posición social que emerge como una nueva clase media en la India. Comparten igualmente el tema de la solidaridad femenina, así como la fisicidad de esa naturaleza embriagadora que simboliza vida y que

en la película de Nair se expresa a través de las lluvias del monzón, y en la de Novaro mediante esas selvas del Yucatán vírgenes todavía de la ambición humana, pese al acecho constante que sufren, en contraste con el desierto de la frontera con Estados Unidos, símbolo de muerte, abusos y violencia de género, política y social. Si cabe, entre ambas encontraríamos también la coincidencia de que en las dos lo tradicional se convierte en un refugio, aunque con lecturas y consecuencias muy distintas. En *Sin dejar huella*, las protagonistas huyen al sur, al Yucatán, donde pervive todavía el México indígena con unos valores tradicionales, la solidaridad y el respeto entre las personas, y unos ritmos de vida más pausados y acordes con la naturaleza humana, en contra de esa competitividad insana que se nos quiere inculcar como necesaria desde la mentira y el engaño en las sociedades “desarrolladas”, y que lo único a lo que conduce es a nuestra destrucción como individuos, además de hacer cada día más insostenible medioambientalmente la vida en el planeta. Críticas que subyacen en el final de la película al mostrarnos los efectos de la globalización y de la corrupción política que le da la mano a la delincuencia organizada.

En *Monsoon Wedding*, lo tradicional, la celebración de la boda siguiendo el rito hindú, se convierte en un refugio de identidad y de reencuentro consigo mismo de los personajes frente al “ruido” y el “caos” de esas mismas sociedades avanzadas que quieren arrasarlo todo desde la tiranía de la economía de mercado en la que lo único que importa es el dinero y no las personas. Los Verma redescubrirán en esa reunión familiar los valores tradicionales y la importancia del respeto, la sinceridad y el cariño de sus miembros, frente a la hipocresía y las apariencias engañosas del mundo moderno. Aditi lo hará casándose con el novio que le han buscado sus padres pero decidiendo ella al final que eso es lo que quiere y haciéndolo por voluntad propia; Ria liberándose del dolor y la angustia que ha mantenido en silencio durante años

por los abusos sexuales de su tío; y los padres de la novia, Lalit y Pimmi, reencontrando la felicidad como pareja en un momento de crisis matrimonial en el que parecía importar más lo material que sentimental.

Vamos a irnos primero al México de María Novaro en *Sin dejar huella*. La película comienza en la frontera de Ciudad Juárez, donde vive Aurelia (Tiaré Scanda), una joven madre soltera que trabaja en una maquila y que tiene dos hijos, uno de ellos recién nacido. El padre de las criaturas la abandonó y ahora ella mantiene otra relación afectiva con un sicario del narcotráfico, Saúl (Martín Altomaro), mucho más joven que ella. De nuevo Novaro rompe los clichés de la masculinidad y muestra una pareja en la que ella es mayor que él. Con 19 años, Saúl es un muchacho inmaduro que no aporta estabilidad a la vida sentimental de Aurelia. Ella decide fugarse a Cancún, al otro extremo del país, llevándose consigo el dinero y la droga que guarda Saúl en su casa. La decisión es muy meditada, no impulsiva, y organiza el viaje de manera que dejará a su hijo mayor Juan en otra ciudad de Coahuila al cuidado de su hermana, mientras que ella viajará con su vehículo, una espaciosa Jeep Wagoneer, hasta Yucatán. Deja al niño un billete de avión para Cancún con una fecha cerrada y le dice que acudirá allí a por él para recibirlo con mariachis. Emprende sola el viaje con el bebé, Billy, hasta que conoce a otra mujer que dice llamarse Ana (Aitana Sánchez-Gijón) y que viaja también al Yucatán.

Ana es mexicana, pero se educó desde niña en España y no tiene acento lugareño. Sus únicos vínculos con México son una hermana con la que asegura que no se lleva bien, y un artesano indígena con el que se dedica a traficar con piezas falsas de arte precolombino maya. El policía que la persigue, Mendizábal (Jesús Ochoa), está obsesionado con darle caza. No le seduce tanto la idea de capturar a un criminal como de “coger”, en su doble acepción, a Ana en un juego que equivale al del gato y el ratón. Es

un agente corrupto que la quiere capturar con el cuerpo del delito en las manos, pero cuando la detiene cerca de la frontera con Estados Unidos no puede hacer nada porque ella demuestra que la figurita de Jaina que lleva consigo no es auténtica, sino una reproducción, cuando los federales creen que está pasando piezas auténticas que están protegidas y no pueden salir del país porque forman parte del patrimonio nacional. Ana es puesta en libertad, pero el policía ordena un seguimiento exhaustivo para dar con el paradero del artesano que falsifica las figuras mayas. Consigue dar esquinazo a los policías a la primera de cambio, en la central de autobuses –nuevamente la realizadora subvierte los papeles al mostrar a los hombres como unos ineptos y a las mujeres más inteligentes que ellos-, e inicia un viaje hacia el sur. En un restaurante de carretera coinciden, sin conocerse, Aurelia y Ana, que acabarán haciendo el viaje juntas en la Jeep Wagoneer porque ambas se necesitan aunque no lo reconozcan y desde el principio exista una gran tirantez y desconfianza mutua.

Aurelia y Ana se mienten o, simplemente, no dicen la verdad sobre el motivo de su viaje. La relación es tensa y apenas hay comunicación porque se caen mal. Es una sensación mutua. Para Ana, una mujer elegante y culta que ha estudiado en España, Aurelia es una mujer de clase trabajadora bruta e inculta, mientras que para ésta, la española es una “extranjera” refinada y tonta que se cree superior pero que no sirve para nada porque ni siquiera lleva dinero. En realidad, Ana evita utilizar su tarjeta de crédito para no ser localizada por quienes la siguen. Si se aguantan es porque ambas se necesitan para huir de lo mismo, de los hombres que las persiguen. Un día aparece tras ellas un coche rojo con vidrios polarizados que intenta interceptarles el camino primero y sacarlas de la carretera después. Ana sospecha que son los policías que van detrás de ella pero no dice nada, mientras que Aurelia cree que es Saúl, su ex novio, para recuperar el dinero de la droga

que le robó. Acaban burlándoles y dándose a la fuga, pero seguirán sin confesarse una a la otra los problemas que tienen ni sus temores. Cuando llegan a la península de Yucatán vuelve a aparecer tras ellas el mismo vehículo y Ana recurre a los conocimientos que tiene del terreno para darle esquinazo. Indica a Aurelia por dónde escapar y se adentran por caminos de tierra en la selva hasta que pierden de vista el coche. Siguen juntas en su huida porque las dos tienen miedo de quedarse solas y prefieren estar acompañadas sin revelar su identidad.

Para despistar al coche rojo que las sigue se quedan durante un tiempo en una hacienda de la selva, en donde los campesinos indígenas las acogen y les dan cobijo. Son descendientes de los mayas, cuya lengua conoce Ana y entre los que tiene amistades gracias a que habla su idioma. Allí pasarán unos días escondidas hasta que aparezca de nuevo el coche rojo, al que tienden una trampa. Durante ese tiempo pueden conversar y conocerse un poco más. Descubren que son muy parecidas y que las dos huyen de lo mismo, de los hombres, para construir su propio futuro en el que sean dueñas de su destino. Cuando aparece el coche que las persigue hacen que caiga en un cenote, sin calibrar que sus ocupantes no pueden escapar y mueren ahogados. Regresan de nuevo a la carretera con Aurelia angustiada porque cree que ha matado a Saúl, cuando en realidad en el vehículo quienes iban eran unos federales siguiéndole la pista a Ana por orden de Mendizábal, para quien esa misión es un capricho machista con el que sólo pretende “coger” a la mujer, en lugar de dedicarse a combatir el narcotráfico o resolver los feminicidios en la frontera.

Cuando llegan a Ticul se separan, aunque esa noche se alojan juntas en el mismo hotel. Durante la cena, Ana y Aurelia discuten porque se acusan mutuamente de haberse mentido. La que se ha educado en España ha curioseado en el equipaje de la mexicana y sospecha que

el dinero proviene del narcotráfico. A lo largo del viaje, la personalidad de Ana se ha ido definiendo como la de una mujer con conciencia social que respeta las culturas indígenas, porque cree que en su cosmovisión de la vida reside el equilibrio interior y el respeto hacia los demás y a la naturaleza. Incluso se confesará enamorada de un enmascarado que defiende a estas comunidades, sus derechos y su filosofía: el subcomandante Marcos del EZLN, para ella el único hombre que merece la pena. Aurelia en cambio le reprochará a Ana su egoísmo, que la ha empujado a la soledad porque ni su hermana la soporta, mientras que la otra le echa en cara que haya puesto en peligro la vida de su bebé. Está tan enojada Aurelia, que olvida en la silla del restaurante el neceser donde guarda el dinero, que agarra Ana y se va esa misma noche del hotel. Lo hace antes de que lleguen Saúl y Mendizábal, cada cual a la caza de su ratón. Saúl ha tenido que matar previamente al otro sicario que le acompañaba porque de ello dependía su vida, y cuando reencuentra a Aurelia también tiene que pegarle un tiro a Mendizábal sin tener idea de quién es. El muchacho se encarga de hacer desaparecer el cadáver llevándoselo en el vehículo de su ex novia, que se irá sola con su bebé al no regresar Saúl y sospechar que le ha robado el dinero porque no encuentra el neceser. Unas semanas más tarde, cuando Aurelia se ha instalado en Cancún y encontrado trabajo en un restaurante de la playa, llega su hijo Juan al aeropuerto y allí reaparece también Ana para devolverle el dinero que se llevó. Le explica que lo tomó prestado por necesidad con la idea de devolvérselo, y le aclara que no se llama Ana. De nuevo juntas, acaban convertidas en amigas para disfrutar de su libertad en Cancún dando rienda suelta a sus ilusiones y deseos de poder montar su propio negocio en una playa solitaria.

Por enésima vez, Novaro concluye el periplo vital y de autodescubrimiento de las protagonistas de sus películas en la orilla del mar, en las blancas playas de Cancún. Esa metáfora del mar como espacio de liberación femenina,

de búsqueda y de vuelta a empezar, se ha convertido en un rasgo distintivo de esta cineasta, como son los temas de la maternidad, la fuga y la búsqueda de la identidad. Aunque hay que incidir en que su cine no se construye sobre discursos feministas, otra vez nos encontramos en *Sin dejar huella* con un tratamiento simplista de los personajes masculinos. Los hombres que aparecen en la película son individuos bastante despreciables e inútiles a los que las mujeres burlan con facilidad. Sólo los indígenas que ayudan a las dos fugitivas y el artesano que falsifica las piezas precolombinas merecen un tratamiento digno.

Todo relato de viajes en busca de algo, como en los mitos de la antigüedad clásica, entraña un viaje interior de autodescubrimiento. Pero el relato clásico nos ha mostrado periplos de hombres, en los que eran ellos los que emprendían el viaje como héroes épicos en busca de su destino haciendo frente a cuantas adversidades se les presentan y superando las pruebas que se interponen en su camino. Novaro subvierte esta mirada, impuesta por una sociedad de hombres desde la cultura clásica helénica, y sustituye al héroe varón por unas mujeres que se convierten también en heroínas y dueñas de su propio destino tras efectuar ese viaje de liberación, descubrimiento y autoafirmación de su identidad femenina. A lo largo del periplo se irán haciendo cada vez más fuertes en medio de un paisaje hostil que va del traicionero desierto de Ciudad Juárez a las embriagadoras selvas del Yucatán. El mismo contraste que se produce entre ambos paisajes lo apreciamos entre las dos mujeres, que son en apariencia diametralmente opuestas, física y culturalmente. Ana posee una belleza serena y refinada, mientras que Aurelia es de una belleza carnal y salvaje, cada una acorde con su procedencia social y la educación que ha recibido. Son tan distintas que desconfían, pero ambas aprenden a convivir y a ayudarse para romper con la dependencia de los hombres. El tema de la solidaridad femenina ya lo habíamos encontrado en los films anteriores de Novaro

y vuelve a estar presente en estas dos mujeres que buscan lo mismo, un futuro libre de la opresión masculina. Los hombres, en cambio, son muy limitados en *Sin dejar huella*, insolidarios, brutos y egoístas que se matan entre ellos y que como gatos son incapaces de dar caza al ratón.

Nada tiene que ver esta película con otras *road movies* de temáticas aparentemente similares, como la norteamericana *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, con la que tanto se ha comparado. Los personajes de Novaro responden a una elaborada construcción, cuando no sucede lo mismo con los de Scott, que son estereotipados y superficiales. Se ha dicho, siempre desde una crítica hegemónicamente androcéntrica, que Aurelia y Ana son personajes inconclusos e indefinidos, lo que no es cierto porque esconden al espectador la misma información que se ocultan entre ellas. Por el contrario, son muy ricos en matices por su complejidad, y huyen hacia delante para sobrevivir, no para autodestruirse sometiéndose a una sociedad machista como hacen las protagonistas de *Thelma & Louise* con ese final que tiene la película norteamericana, que funcionará muy bien en términos cinematográficos y comerciales, pero hace que las mujeres se rindan ante la hegemonía masculina.

Aurelia y Ana son dos polos opuestos que chocan por su procedencia social, pero que se complementan para poder hacer frente a ese mundo adverso dominado por los hombres. Será la educada en el extranjero, Ana, la que muestre a Aurelia la belleza de su país más allá del infierno que representaba para ambas la ciudad fronteriza en donde comienzan el viaje. Será asimismo la que enseñe a Aurelia la riqueza de las comunidades indígenas, que se convertirán en refugio para ellas de la persecución masculina, y por las que Ana siente verdadera admiración. Aurelia descubrirá así sus raíces culturales en esos pueblos del sureste de México donde la vida con los indígenas es tranquila y apacible, donde el baño en un cenote maya les permite

un momento de paz interior para expresar sus deseos y fantasías como mujeres libres de la tiranía masculina. El mismo lugar, por cierto, en el que se liberarán de esos temores “machistas”, porque es donde acabará hundido el coche rojo que las seguía.

La mexicana descubrirá en el Yucatán, guiada de la mano de la hispanomexicana, la cosmovisión del mundo indígena y el equilibrio que guarda con la naturaleza, en contraste con la aridez del norte fronterizo con los Estados Unidos salpicado de cadáveres de mujeres en medio de la más absoluta impunidad. La joven madre aprende a valorar y respetar a los pueblos indígenas, que para ella antes eran unos absolutos desconocidos –personajes invisibles muchas veces como sucedía con el de Margarita Luna en *El jardín del Edén*, anterior largometraje de Novaro–, aparentemente tan distantes, inmersos en su cultura y sus tradiciones, pero cordiales y hospitalarios con quienes como Ana saben comprenderlos, respetarlos y ayudarles. Ana se comunica con los indígenas en su propio idioma y es cómplice de Heraclio Chuc (Silverio Palacios), el artesano tradicional que hace las falsificaciones precolombinas. Lo indígena es mostrado con respeto en este film, e incluso en cierta manera de forma idealizada. La trampa que Heraclio y Ana hacen con la venta de artesanías que hacen pasar como precolombinas no es sino una forma, por parte del indígena, de devolver la bofetada después de tantos siglos que han sufrido de explotación y expolio del patrimonio.

Novaro muestra a las comunidades indígenas como un pueblo solidario y en comunión con la naturaleza y las tradiciones de sus antepasados, a través de las cuales conservan su identidad frente al terrible avance de la modernidad y del falso “progreso” en aras a conseguir un mejor nivel de vida que destruye el medio ambiente y las identidades nacionales. Son representados como la antítesis del modelo de sociedad globalizada que penetra por el norte, por esas ciudades fronterizas de Tijuana y

Ciudad Juárez, que arrasan las identidades culturales del México precolonial. Al lado de Ana, Aurelia descubre ese México rural y tradicional tan distinto del que conocía. El viaje al sur se convierte de esta forma en un verdadero descubrimiento del Edén, a diferencia de lo que sucedía en el anterior film de Novaro, en el que la frontera norte era un territorio donde las identidades se difuminaban hasta borrarse, como le ocurría a esa indígena aculturizada en el lado norteamericano que al mirarse al espejo no se reconocía y temía algún día ver en la imagen reflejada a una persona blanca.

La presencia indígena es muy importante en *Sin dejar huella*, al igual que lo será en los dos cortometrajes que ha realizado posteriormente. En todos estos trabajos Novaro reivindica el respeto a estas comunidades y el reconocimiento en ellas de la identidad mexicana, además de lo aportado por la colonización guste o no admitirlo. El pueblo mexicano de hoy día es una fusión de ambas culturas, de la indígena y de la colonial, y esta última no puede negar a la otra como está sucediendo ni relegarla y excluirla hasta la marginación. En el cortometraje *La morena*, Novaro aboga por la belleza estética de las etnias indígenas frente a los estereotipos “colonizadores” arios, y en *Traducción simultánea* muestra la honestidad y el trabajo comunal de estas mismas comunidades como un modelo y un ejemplo a seguir por el conjunto de la sociedad mexicana.

Hay por tanto un compromiso explícito con los indígenas en el cine de Novaro, cuyas voces de denuncia se han escuchado con más fuerza desde el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas el 1 de enero de 1995. Casi tres lustros después, la situación de estas comunidades sigue siendo crítica, no sólo en el sur sino en todo el país, y particularmente en el Distrito Federal, foco de atracción de la emigración del campo a la ciudad que no deja de producirse en busca de mayores



posibilidades. En abril de 2008, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (CDHDF) denunció que el casi medio millón de indígenas que viven en la capital mexicana sufren discriminación racial y reveló situaciones alarmantes. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Discriminación hecha en 2005, un 43% de la población del país, prácticamente la mitad, era partidaria de organizarse para impedir que un grupo étnico se instalase cerca de su lugar de residencia. Según la CDHDF, tres de cada cuatro indígenas no cuentan con servicios de salud ni tienen agua corriente en sus casas. Y todo esto ocurre en un país en el que según los datos de 2006 del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, la población indígena se eleva a 9,5 millones de personas de un total de 103,5 millones de habitantes, lo que representa casi el diez por ciento. Un país, por otra parte, que debe a los indígenas su gran riqueza cultural, sobre todo la lingüística, ya que es el segundo del mundo que más lenguas habladas posee, un total de 62, sólo por detrás de la India que tiene 65 y que es la primera. Lenguas que por otra parte corren peligro de desaparecer, con lo que se perdería una importante seña de identidad mexicana.

Lo que más diferencia *Sin dejar huella* del resto de películas de Novaro es el paisaje al fondo que aparece. No se trata ya de un México urbano asfixiante, sino de un país abierto a los espacios naturales, majestuoso y embriagador. Un país que alberga todavía esperanzas de futuro en ese reencuentro con su identidad a través de la búsqueda de sus orígenes. Unos orígenes que se encuentran en el sur, donde el tiempo transcurre de otra manera y la vida cobra otro sentido y otras dimensiones, como experimentan las protagonistas al bañarse en el ancestral cenote maya en medio de la selva. Un México tradicional dispuesto a devorar en sus entrañas al México moderno que ha perdido sus valores –así ocurre cuando el cenote se traga el coche de los federales– y que sigue irrumpiendo de manera violenta en estos espacios, como hace Mendizábal cuando

acude a la aldea en busca de Heraclio. Un México que quiere alejarse del modelo norteamericano y que cuanto más lejos territorialmente se encuentra más posibilidades tiene de lograrlo. Es ilustrativo cómo cuando están en la frontera sólo suenan narcocorridos en la radio que exaltan las andanzas de estos delincuentes y criminales convertidos en héroes fronterizos al estilo norteamericano del *bad good boy*, mientras en televisión se suceden las noticias sobre los feminicidios. Conforme se alejan de la frontera y lleguen a la península del Yucatán, la música que sonará en la radio del Jeep Wagoneer será otra, dejando atrás los violentos narcocorridos para dar paso a ritmos y composiciones más tradicionales que invitan al goce de la vida. Y cuando aterrice Juan en el aeropuerto de Cancún, a la puerta no le estarán esperando los mariachis que le había prometido su madre, sino un grupo de música popular como así tiene que ser después de haberse liberado las mujeres del “macho” mexicano que tan bien representa la imagen del charro

La escena final transmite la liberación que experimentan las dos protagonistas, de nuevo juntas y con los dos hijos de Aurelia con ellas; hombres, por cierto. Pero se abren a ese nuevo México, en una playa virgen como si de una isla solitaria se tratara en la que poder construir un nuevo mundo. Son libres lejos de la tiranía masculina, acompañadas sólo por una fotografía del subcomandante Marcos a caballo y a tamaño natural, que es toda una declaración de principios e ideológica por parte de María Novaro, que expresa así su confianza en un futuro donde los valores humanos y la identidad cultural prevalezcan sobre la violencia de género, el racismo, la iniquidad de la corrupción y los abusos de poder, y la globalización. Y ese futuro, como en sus tres largometrajes anteriores, no depende de los hombres, sino que es construido por madres que luchan solas por su propia dignidad y la de sus hijos sin la ayuda masculina. Son mujeres que han dejado de ser sumisas, que resisten, que luchan y que se rebelan

contra la humillación de un modelo de convivencia machista para erigirse en adalides de un mundo distinto que se abre a los amaneceres de una playa vacía ante la inmensidad del océano, desde la que poder construir otra sociedad en la que ellas sean dueñas de sí mismas.

Tensiones entre tradición y modernidad

Los personajes femeninos de *Monsoon Wedding*, la exitosa comedia dramática de Mira Nair, no son menos independientes y modernos que los de *Sin dejar huella*. Como en la cinta mexicana, se rebelan contra la dominación masculina y serán ellas las que controlen la situación y se muestren a sí mismas en lugar de hacerlo a través de la mirada de ellos. Hablarán de todo, de ellas, del sexo, de los hombres, de las tradiciones, de los abusos que sufren, de la felicidad y de las frustraciones, y serán además las que decidan en todo momento. Se trata de una hermosa película coral en la que la música ofrece todo un recorrido sonoro emocional por la memoria colectiva del espectador cinematográfico de la India. Tanto es así que incluso la cineasta ha dicho que es su particular homenaje al cine de Bollywood sin ser una película de Bollywood, aunque la banda sonora recurre a un amplio repertorio que abarca desde la música tradicional punjabí y los temas cinematográficos más conocidos por el público, hasta otros temas con sonidos más modernos e influidos por los ritmos procedentes de Occidente. No en vano, *Monsoon Wedding* es una película que muestra el permanente choque entre tradición y modernidad, si bien los cambios no los introducen tanto los personajes que vienen de fuera sino los que viven en la India, siendo además mujeres las que lo hacen como sucede con Aditi y Ayesha, que eligen libremente en una sociedad todavía dominada por la hegemonía masculina.

Aditi y Ayesha representan a una nueva mujer en la India, la que no llega virgen al matrimonio y a la vez conserva las tradiciones, pero sin que éstas entren en conflicto con sus convicciones como mujeres modernas. Aditi (Vasundhara Das) ha sido prometida por sus padres con Hemant (Parvin Dabas), que es lo que se entiende por un buen partido: guapo, procedente de buena familia y con un futuro profesional envidiable en Estados Unidos como ingeniero informático. No en vano, el padre de Aditi comenta que los técnicos informáticos representan la mayor exportación de la India al extranjero, además de una permanente fuga de cerebros. Este fenómeno no deja de ser curioso porque a pesar de los altos porcentajes de analfabetismo que registra la India, es en cambio el país más preparado para la capacitación de profesionales en las nuevas tecnologías de la información. Las estadísticas indican que el 25 por ciento de los hombres y el 45 por ciento de las mujeres son analfabetos, mientras que al año salen de las universidades 120.000 graduados en ingeniería, que llegan al millón si sumamos los que estudian en las escuelas politécnicas. Y es que la India, un país profundamente tradicional, está a la cabeza en lo que a nuevas tecnologías se refiere y para ello basta con remitirse a las cifras: para el año 2010 se estima que las exportaciones de software de la India hacia el mundo superarán los 50.000 millones de dólares, y el 40 por ciento del medio millar de empresas más importantes del planeta disponen de oficinas de procesamiento en el país asiático. Por supuesto cabe pensar que los costes laborales son más baratos, pero como ha afirmado también Bill Gates, es que los indios poseen una especial virtud para el talento informático.

A pesar del buen partido que supone Hemant –algo que reconoce incluso Ria (Shefali Shetty), prima de Aditi y la rebelde de la familia que a sus 28 años sigue sin casarse–, la novia prefiere seguir con su amante, un presentador de televisión que hace un programa muy progresista que rompe esquemas en la tradicional sociedad india. Las

escenas del inicio de la película nos muestran al amante de Aditi moderando un debate televisivo en el que se habla sobre tradición y modernidad en la India contemporánea. La discusión se acalora entre los partidarios de la defensa a ultranza de las tradiciones, y quienes creen que el país puede y debe abrirse a influencias extranjeras sin que ello suponga arrasar con su cultura. Es un debate obligado en un mundo globalizado donde las barreras culturales caen por el empuje del mercado, y el periodista zanja la discusión invitando a pasar al estudio a una de las actrices de doblaje más famosas de la India para que haga una demostración. Se trata de una mujer de mediana edad vestida con un sari tradicional que cuando está delante del micrófono lanza unos gemidos como si estuviese doblando una película pornográfica. El personaje de Vikram (Sameer Arya), presentador del programa y amante de Aditi, queda perfectamente descrito en esta escena: es un hombre tan moderno en su imagen pública como conservador y machista en su vida privada. En su comportamiento con Aditi lo demuestra al igual que lo hace con la parodia de la supuesta actriz de doblaje de películas pornográficas, ya que la burla recae sobre una mujer en lugar de sobre un hombre. En su vida privada es amante de Aditi desde hace tiempo, pero sigue casado y se niega a romper su matrimonio en aras a las buenas costumbres y la tradición. Es un “macho” que abusa y niega la identidad femenina bajo la falsa apariencia de persona liberal que proyecta en su vida pública.

La próxima vez que se encuentren Vikram y Aditi será poco antes de la boda de ella, en la escena del aguacero que comentábamos al principio de este capítulo. Lluvea a raudales y ambos están dentro del vehículo de él en el parque. Una patrulla de policía se acerca y los acusa de exhibición inmoral y escándalo público cuando la ven a ella con las manos tatuadas y comprenden que es una novia a punto de casarse. En ese momento Vikram recibe una llamada telefónica de su mujer y se despreocupa de lo que

pueda pasarle a Aditi con los policías pese a las amenazas de llevarlos detenidos. El periodista sólo se importa a sí mismo y Aditi lo entiende ahora, que arranca el vehículo y se va del parque dejando plantados a su ex amante y a los policías. Cuando salga a pasear con Hemant para conocerse un poco más, le contará la verdad a la vez que será sincera con él y le dirá que ha roto definitivamente con Vikram. La reacción de Hemant es de enojo, como por otra parte es normal en una persona que está a punto de casarse y recibe esa noticia de la novia, pero no se comporta de manera egoísta como había hecho Vikram. Tras calmarse, le agradece que fuera sincera con él y considera que la relación entre ambos puede funcionar. Sobre si deberían casarse o no, deja que sea ella la que decida, con lo que demuestra ser una persona íntegra a diferencia del periodista que se hace pasar por un hombre moderno cuyo discurso progresista entra en conflicto con su machismo latente.

La boda se lleva a cabo y la ceremonia se convierte en una catarsis colectiva familiar en cuyos preparativos estallarán todo tipo de conflictos: los problemas económicos y las deudas con los parientes; las tensiones entre modernidad y tradición; los engaños y la pedofilia del tío Tej Puri (Rajat Kapoor), que abusó de Ria y ahora quiere hacerlo de la pequeña Aliya (Kemaya Kidwai); las penas y los recuerdos del pasado; la hipocresía en el seno familiar; y los conflictos generacionales. La ceremonia festiva arrincona todas esas tensiones bajo la música a ritmo de Bollywood y la lluvia purificadora, no sin antes que el padre de la novia, Lalit Verma (Nasseruddin Shah), decida echar de la casa a su cuñado Tej por lo que hizo a Ria y pretende hacer ahora con Aliya. Al principio no hace nada porque tiene deudas con él y la hermana incluso culpa a la sobrina, pero recapacita esa noche y lo expulsa al día siguiente, ante la sorpresa de la propia Ria que se había sentido indefensa y culpable pese a ser la víctima. Ria es un personaje fuerte y muy inteligente que se siente lastrada por esos abusos que

sufrió y que ha tenido que silenciar por miedo. El hecho de denunciarlos y de que la crean sin considerarla culpable a ella en lugar de a su tío, es un indicio también de que algo está cambiando en la sociedad india y que la mujer, discretamente, comienza a tener voz y a ser respetada. Es la intelectual de la familia y la ceremonia tradicional de la boda también supondrá a partir de ese momento una liberación para ella, además de servirle para conocer a un chico en la fiesta y ser ella quien lo elija como pareja con la mirada.

La que también elige a su pareja es la adolescente Ayesha (Neha Dubey), que a sus 17 años deja sorprendido a Rahul, otro de los familiares que asiste a la boda y que llevaba cinco años ausente de la India estudiando en la Universidad de Sidney en Australia. La mujer liberal que es Ayesha no se la podía imaginar Rahul en la India tradicional que dejó hace un lustro. Es una muchacha que conoce su cuerpo y su identidad femenina, que seduce y que elige. A la vez es tradicional y participa en la ceremonia bailando la coreografía de un número musical de Bollywood, porque este cine forma también parte de su identidad como la del resto de los invitados, que se dejan llevar por la alegría sin importar que esté diluviando y ajenos a las preocupaciones que momentos antes les aquejaban. Aditi, Ria y Ayesha son mujeres jóvenes y representan a esa nueva generación que será la encargada de construir una sociedad India moderna que, sin renunciar a sus tradiciones, reconozca la igualdad de género, así como la identidad femenina, frente a la hegemonía masculina y los abusos que se cometen en aras de salvaguardar ciertas costumbres y valores tradicionales machistas que humillan a la mujer.

Queda todavía muchísimo camino por delante en la India para que los derechos de las mujeres sean reconocidos. Por desgracia, en el país asiático los feticidios femeninos, al igual que los feminicidios en la frontera mexicana, están a la orden del día, y no se trata ya de una discusión de índole moral y religioso sobre el derecho al aborto libre, sino la

más degradante selección natural por cuestión de sexo. Una práctica que no se da tanto en la mujer rural como en la urbana, entre las clases medias, que son las que pueden elegir el sexo de sus descendientes abortando si averiguan que el feto es de una niña. Los expertos aseguran que estas prácticas se dan entre las mujeres más occidentalizadas y modernas en las ciudades, que acaban siendo también las más conservadoras porque prefieren tener hijos antes que hijas ya que social, e incluso económicamente, son mucho más rentables los varones: en una sociedad machista tienen más posibilidades de ascenso social y económico, mientras que las mujeres son las que tienen que dar la dote al casarse, a pesar de estar abolida legalmente desde 1961, lo que las convierte en inviables o costosas en términos materialistas. Las estadísticas confirman que estas prácticas están más asentadas en la India urbana y moderna que en la rural, porque es donde más feticidios femeninos se practican. El censo de 2001 en Delhi, ciudad y año en el que se desarrolla *Monsoon Wedding*, arrojaba la existencia de 870 mujeres por cada 1.000 hombres.

Junto a la historia de la familia Verma, el filme de Mira Nair nos cuenta también la de la pareja formada por P. K. Dubey (Vijay Raaz) y Alice (Tilotama Shome), que representan a esas otras clases sociales con un poder económico en alza que pueblan el Delhi moderno. La vida de los Verma, antes y durante la boda, es de vértigo, y de eso se contagia la cámara, que vuela y se mueve nerviosa por la vivienda de la novia con planos cortos y rodados sin trípode, con el tomavistas al hombro, para transmitir esa sensación de nerviosismo ante el acontecimiento familiar tan importante que es la ceremonia nupcial, así como para expresar los conflictos y tensiones que subyacen: la situación de Aditi con su amante, los abusos sexuales cometidos por el tío Tej con sus sobrinas, o la crisis marital que viven Lalit y Pimmi, los padres de la novia. Cuando la acción pasa a la historia de Dubey y Alice, la cámara se sosiega, se calma e incluso se vuelve poética. El amor

que surge entre ambos es puro y se desarrolla durante los pocos días que preceden a la ceremonia, mientras se hacen los preparativos. Él es el director de la empresa encargada de organizar la boda y ella la sirvienta de la familia Verma. A los ojos de uno y de otro son invisibles puesto que al principio ni se miran, mientras el espectador observa que comparten la curiosa afición de comerse las caléndulas, las flores tradicionales de las bodas hindúes con las que se decora todo. Luego surgen los gestos y las palabras amables, y eso hace que se fijen, se observen, se deseen y acaben queriéndose. Primero se cruzarán miradas furtivas y después vivirán ensoñaciones cada uno por su cuenta, pero el amor auténtico surgirá después de la lindísima escena en la que Alice, a escondidas, se prueba ante el espejo las joyas de la novia Aditi. Dubey la observa por la ventana y queda prendado. El día de la boda de Aditi y Hemant, Dubey se declarará a Alice y esa misma noche se unirán en matrimonio bajo la lluvia del monzón.

Esta pareja representa a otro grupo social emergente en la India, perteneciente a una clase media que quiere desvincularse del viejo sistema de castas que, aunque abolidas por la Constitución, siguen lastrando la vida social del país, por supuesto para salvaguardar el interés de los más privilegiados. Las grandes ciudades como Delhi son los sitios donde está aflorando esa clase media que ha convertido a la India en uno de los países emergentes del nuevo milenio con sus más de 1.000 millones de habitantes. Delhi es retratada en *Monsoon Wedding* como una urbe donde lo moderno y lo tradicional cohabitan, donde uno puede sentirse en Oriente pero también en Occidente, y que Nair desde esa mirada documental que siempre ha cultivado en su filmografía se dedica a mostrarnos en toda su vitalidad. Ciudades modernas que arrastran problemas antiguos, los de la miseria y la marginación, como los mostrados en *Salaam Bombay!* La propia cineasta ha definido *Monsoon Wedding* como “una *Salaam Bombay* de clase alta”.

Las mujeres de *Salaam Bombay!*, a diferencia de las de *Monsoon Wedding*, no pueden elegir por la marginación que sufren –al igual que sucedía en el documental *India Cabaret–*, y los niños, los principales protagonistas de la película, tampoco. Mira Nair nos habla en este film de los niños de la calle como una lacra que mientras no se corrija difícilmente permitirá que la India salga del Tercer Mundo, por más que crezca la clase media y la nación se convierta en una potencia tecnológica. El tema de la marginación, de la exclusión social y el racismo aparecen en toda la obra de Nair a distintos niveles. En *Salaam Bombay!*, los niños de la calle forman parte del paisaje urbano como algo normal, dada la aceptación social que esa realidad tiene porque su presencia ha pasado a integrar una “normalidad” que, aunque cuestionada desde todo tipo de organizaciones, está asimilada. En la ópera prima de Mira Nair asistimos al destino incierto de tres personajes femeninos a través de la mirada de un niño, Chaipau (Shafiq Syed), que es despojado violentamente de su inocencia cuando comete un crimen al sentirse acorralado y no poder escapar. El guión se articula así mediante una estructura circular y cerrada, como sucede en la mayoría de las películas que abordan el mismo problema de los niños de la calle: los protagonistas caen en la marginación e intentan huir de ella pero no pueden, volviendo siempre al mismo lugar de partida sin tener la posibilidad de escapar.

Las tres mujeres en torno a las que gira la película y la relación que con ellas mantiene Chaipau son Manju (Hansa Vithal), una niña de diez años hija de una prostituta; la madre de la niña, Rekha (Aneeta Kanwar); y la adolescente de 16 años que llevan al prostíbulo para vender su virginidad, Solasaal (Chandra Sharma), a la que el muchacho llamará por su edad, “Dieciséis”. El mundo de Chaipau se construye a partir de estas tres mujeres y de una cuarta que está ausente, su madre. Ésta lo castigó y lo expulsó de casa, y para poder volver tiene que ganar 500 rupias. Primero lo intenta trabajando en un circo

ambulante, pero la compañía circense lo abandona en un pueblo y Chaipau toma un tren para la ciudad de Bombay con el poco dinero que lleva consigo. Al llegar allí conocerá a otros niños de su edad que viven en las calles y se quedará con ellos. Alternará trabajos de todo tipo: recogerá trapos en la basura, desplumará pollos, hará de camarero en bodas, e incluso participará en algún robo. Pero el empleo fijo que tiene es llevar el té a los clientes de un puesto callejero en un barrio marginal cercano a la estación de tren donde hay varios prostíbulos. Allí conoce a Manju y a su madre prostituta, a la que explota el proxeneta Baba (Nana Petakar), que también se dedica a vender droga. Un día queda prendado de una adolescente de 16 años, Solasaal, que llevan al burdel. Es virgen y la *madame* quiere sacar un buen beneficio vendiéndola al mejor postor.

Chaipau, Manju y Solasaal son niños que deberían estar jugando y estudiando a esa edad, pero que viven marginados sobreviviendo en las calles o en los burdeles. Nair incide en el crudo y chillón contraste entre el colorido de muchos escenarios y de las lujosas ropas con que visten a la adolescente para vender su virginidad, y la miseria moral que envuelve esta realidad. Baba prostituye a Rekha, aunque siempre le está prometiendo que cambiarán de vida, y cuando quiere acostarse con ella echa a Manju de la habitación para que duerma a la intemperie. El proxeneta se interesa también por la muchacha de 16 años que ha llegado al burdel, a la que seduce con palabras bonitas como lo hizo en su día con la mamá de Manju y le hace creer que se la llevará de allí y la tratará como a una reina. Ninguna de las tres mujeres escapará de su destino: Solasaal será vendida a un hombre mayor y sometida a abusos sexuales; a Manju la encerrarán en un centro de acogida de menores; y Rekha huirá, pero sobre ella se cernirá un futuro incierto tras el asesinato de Baba.

El film es muy rico en personajes secundarios, sobre todo los niños de la calle y en particular Chillum, un joven que

trabaja para Baba y que se dedica a vender droga hasta que cae en desgracia. Cuando se queda sin trabajo y es marginado por el proxeneta, pide ayuda a Chaipau y al resto de niños que duermen en la calle porque se ha vuelto adicto a las drogas y necesita tomarlas; cae enfermo y muere abandonado como un perro. Los niños se encargan de hacerle un funeral e incinerar su cadáver en una de las secuencias más emotivas e impactantes del film, que aventura el destino que les aguarda a cada uno de ellos. Los muchachos se mueven de noche por las calles como apariciones espectrales, como le cuenta Chillum a Chaipau que hacen los niños muertos que se pasean por un puente de la ciudad. Pese a los esfuerzos que hace, Chaipau nunca consigue reunir las 500 rupias, y cuando cree tener el dinero se lo roban. Al intentar empezar de nuevo, lo detiene la policía al igual que a Manju cuando regresan de trabajar como camareros en una boda. Los agentes les roban el dinero y los meten en centros de acogida de menores donde hay muchachos que han enloquecido dentro. Nair denuncia así la incapacidad del sistema por solucionar el problema de los niños de la calle. La pequeña Manju deja de hablar al estar encerrada y retiran a la madre su custodia por ser una prostituta, mientras que Chaipau escapa del reformatorio saltando el muro.

De nuevo en libertad, Chaipau regresa a la calle donde vivía con los otros muchachos, que ahora obedecen las órdenes de un nuevo jefe que se llama también Chillum, luego la historia se repite. Agarra una camiseta y su trompo de madera y sale corriendo de allí porque adivina el destino que le aguarda. En las calles se celebra el Ganpati para conmemorar el nacimiento de Ganesh, dios de la sabiduría y deidad muy apreciada en la religión hindú porque elimina todos los obstáculos. Chaipau observa cómo se llevan a Solasaal y ve discutir a la madre de Manju con Baba, que ha sido el culpable de la muerte de su amigo Chillum. El niño apuñala al proxeneta y huye con Rekha, pero se pierden arrastrados por la multitud

con motivo del Ganpati. Solo y cabizbajo en una calle vacía, Chaipau enrolla la cuerda alrededor del trompo para jugar. Comienza a sollozar mientras la cámara en un lento movimiento se acerca hasta su rostro. Deja de llorar y no lanza el trompo, sino que se queda pensativo con la mirada perdida. Tras matar a un hombre ha sido despojado de su inocencia y se ha convertido en un adulto que tiene que sobrevivir.

Es terrible el final de *Salaam Bombay!* con ese primer plano del rostro de Chaipau con la mirada perdida que nos dice que no tiene escapatoria alguna. Durante todo el metraje, Nair presenta la acción desde cierta distancia, emulando al género documental, sin inmiscuirse en el relato y dejando a los protagonistas que interactúen en el mundo donde viven. En cambio, en este último plano la cámara se acerca, se aproxima para hacer sentir al espectador el estado emocional del personaje con esa mirada perdida de desesperanza de un menor al que se ha negado el derecho a ser niño. La realizadora recurre a esa poesía de la crueldad para mostrarnos las calles de Bombay sin filtros melodramáticos al igual que si se tratara de un documental, convirtiendo la estación de tren como lugar de tránsito en una metáfora de la existencia; un lugar de paso donde las vidas se esfuman con la misma velocidad que entran y salen los convoyes y desaparecen en el horizonte en cuestión de minutos.

Toda la puesta en escena del film evoca ese encierro de los protagonistas. Desde que llega Chaipau a Bombay padecerá ese enclaustramiento: entre el gentío de la estación de tren; cuando nada más salir a la calle un mendigo lo persigue y se ve rodeado de coches y gente yendo en todas direcciones; y en el reformatorio cuando es apresado. Lo mismo sucede con Solasaal, cuya escapada con Baba a hacerse una fotografía de estudio es sólo un espejismo para ella. Desde la ventana, la menor contempla el Bombay bullicioso como si estuviera en una prisión, y

las rejas del mirador refuerzan más todavía esa sensación. No hay escapatoria alguna y menos en un lugar como las calles, donde uno de los niños se queja de que le han robado porque “hasta de la basura te saquean la basura”. Sólo les queda el disfrutar de los pequeños instantes imitando a quienes tienen poder adquisitivo y llevan una vida acomodada. Lo hacen después de cometer un robo cuando contratan un carruaje de caballos para pasear por Bombay. “En la vida reírse es lo mejor que se puede hacer”, exclaman en ese momento efímero de felicidad, el mismo que les reportan las películas de Bollywood con números musicales que acuden a ver al cine, o los juegos inocentes de Manju hablando por teléfono con sus amigos imaginarios en la casa del cliente a la que acude su madre a prostituirse.

La marginación y la exclusión social es el mayor crimen de la humanidad y en cambio el que más tolerado ha sido por todos los gobiernos. Puede presentarse en forma de miseria como sucede en *Salaam Bombay!* o a través del racismo y la xenofobia, como ocurre en *Mississippi Masala* y en *11'09"01*. Los comportamientos racistas no entienden de fronteras ni mucho menos de la memoria histórica en estas dos películas. En *Mississippi Masala* primero son los emigrantes de la India asentados en Uganda los que tienen que huir de la población negra, y después son éstos los que lo tienen que hacer en los Estados Unidos perseguidos por aquéllos. En *11'09"01* son los musulmanes y cualquiera que no tenga el mismo color de piel que la población *wasp* los que tienen que sufrir las persecuciones y vejaciones racistas. Si además se es mujer se sufre una doble marginación: como minoría étnica y como mujer. A Kinnu (Sharmila Tagore) así le sucede en *Mississippi Masala* cuando los militares ugandeses la hacen bajar del camión y le encañonan con sus armas para que sienta que su vida no vale nada, que los dueños y los amos de su existencia son ellos cual demiurgos que crean o destruyen a su libre albedrío. A Talat Hamdani (Tanvi Azmi), la

madre del paquistaní desaparecido en el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York al acudir a socorrer a los heridos y cuya búsqueda reconstruye Nair en *11'09''01*, también la margina la sociedad norteamericana por ser mujer e inmigrante y tener un hijo cuyo apellido “extraño” lo convierte inmediatamente en terrorista sin serlo.

¿Justifica el dolor de la familia indougandesa su comportamiento posterior transformándose de víctimas en victimarios con la población afroamericana en *Mississippi Masala*? ¿Justifica el dolor de un Gobierno como el de los Estados Unidos pasar de ser víctima a victimario por la sed de venganza? Es la pregunta que se hará durante el resto de sus días Talat Hamdani, por más que las autoridades norteamericanas rectificasen un tiempo después y convirtieran a su hijo de terrorista en héroe como quien cambia de coche de un día para otro. Durante el funeral de Salman Hamdani en *11'09''01*, cubierto el ataúd por la bandera de las barras y estrellas, la madre pronuncia unas palabras que deberían hacernos reflexionar a todos: “En el Corán está escrito: ‘Alá, con su sabiduría decide a quién dar honores y a quién dar humillaciones’. ¡Qué honores te fueron reservados hoy! Quizá si tu nombre hubiese sido Jesús o David la historia habría sido diferente. Me dicen que esté orgullosa de haber tenido un hijo tan noble. Primero

te llamaron terrorista y ahora te llaman héroe. Sólo quisiste ayudar a seres humanos necesitados. Eres un héroe. Pero ahora pienso: ‘¿Qué significa esto?’. Si te hubiese dado a luz con los valores equivocados ¿estarías aún vivo? ¿Debo pagar por haber criado a un joven altruista y generoso? Has honrado a los Estados Unidos eligiéndolos como tu lugar de descanso. Hasta que volvamos a encontrarnos que Alá esté contigo”.

Mujeres que sufren marginación por su condición de género, clase social y hasta por ser madres. Mujeres que buscan su identidad y que luchan por la igualdad y los mismos derechos que los hombres. Mujeres que padecen el machismo tanto en el Norte como en el Sur, y que sufren por igual la violencia de género. Mujeres que anhelan ser dueñas de sí mismas, como lo son de su cine María Novaro y Mira Nair, dos realizadoras que desde México y la India, cada una con sus señas de identidad propias, nos han enseñado a ver con otra mirada el complejo mundo en el que vivimos. Eso es lo que nos muestran sus películas, a mujeres que aspiran a que el mundo no sea un lugar de hombres o de mujeres, sino de seres humanos con los mismos derechos, de igualdad, convivencia, tolerancia, respeto y justicia social.

Filmografía María Novaro

Lavaderos (1981)

Dirección: María Novaro. Cortometraje rodado en Súper 8 durante la etapa de estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Sobre las olas (1981)

Dirección: María Novaro. Cortometraje rodado en Súper 8 durante la etapa de estudiante del CUEC.

De encaje y azúcar (1981)

Dirección: María Novaro. Cortometraje rodado en Súper 8 durante la etapa de estudiante del CUEC.

Conmigo lo pasarás muy bien (1982)

Dirección: María Novaro. Cortometraje rodado en 16 mm durante la etapa de estudiante del CUEC.

Siete A.M. (1982)

Dirección: María Novaro. Producción: CUEC. Duración: 10 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía (B/N 16 mm): María Cristina Camus. Escenografía: Guadalupe Sánchez. Edición: María Novaro. Sonido: Silvia Otero. Intérpretes: Guadalupe Sánchez.

Querida Carmen (1983)

Dirección: María Novaro. Cortometraje rodado en Súper 8 durante la etapa de estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Una isla rodeada de agua (1985)

Dirección: María Novaro. Producción: CUEC UNAM. Duración: 28 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía (color 16 mm): María Cristina Camus. Escenografía: Guadalupe Sánchez. Edición: María Novaro. Sonido: Silvia Otero, Luis Schroeder. Intérpretes: Mara Chávez, Conchis Arroyo, Silvia Otero, Yolanda Ocampo y Salomé Reyes.

Pervertida (1985)

Dirección y guión: María Novaro. Cortometraje rodado en 16 mm.

Azul celeste (1987)

Dirección: María Novaro. Producción: Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM. Duración: 28 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía (color): Santiago Navarrete. Edición: Luis Manuel Rodríguez Bermúdez. Sonido: Claudia Argüello. Intérpretes: Gabriela Roel, Cheli Godínez, Carlos Chávez, Gerardo Martínez.

Lola (1989)

Dirección: María Novaro. Producción: Macondo Cine Vídeo S.A. de C.V., Televisión Española, Conacite Dos, Cooperativa José Revueltas. Duración: 92 minutos. Guión: Beatriz Novaro y María Novaro. Fotografía (color): Rodrigo García. Edición: Sigfrido Barjau. Sonido: Carlos Aguilar y Carlos Bolado. Música: Gabriel Romo. Intérpretes: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Martha Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, Javier Zaragoza y Cheli Godínez.

Danzón (1991)

Dirección: María Novaro. Producción: Macondo Cine Video S.A. de C.V., Instituto Mexicano de Cinematografía, Televisión Española, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, C.O. Tabasco Films S.A., Gobierno del Estado de Veracruz. Duración: 96 minutos. Guión: Beatriz y María Novaro. Fotografía (color): Rodrigo García. Edición: Nelson Rodríguez y María Novaro. Sonido: Nerio Barberis. Música: Danzonera Dimas de los Hermanos Pérez, Pepe Luis y su Orquesta Universitaria, Danzonera Alma de Sotavento, Manzanilla y el Son 4, Marimba la Voz de Chiapas. Intérpretes: María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Víctor Carpinteiro.

Otoñal (1992-1993)

Dirección: María Novaro. Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y DIDECINE. Duración: 6 minutos. Guión: Dharma Reyes, basado en una idea original de Quino. Fotografía (color): Lucía Holguín. Edición: Sigfrido Barjau. Sonido: Antonio Diego (diseño sonoro de Samuel Larson). Música: Adalberto Ayala Martínez. Intérpretes: María Rojo, Miguel Ángel Rodríguez, Delia Casanova, Alicia del Lago, Socorrito Mortera, Sofía Cabrera.

El jardín del Edén (1994)

Dirección: María Novaro. Producción: Macondo Cine Vídeo, Instituto Mexicano de Cinematografía, Verseau International, Universidad de Guadalajara y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; con la participación de Téléfilm Canadá, Sogic-Quebec, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura de Francia. Duración: 104 minutos. Guión: Beatriz Novaro y María Novaro. Fotografía (color): Eric A. Edwards. Edición: Sigfrido Barjau y María Novaro. Sonido: Yvon Benoit. Música: José Stephens. Intérpretes: Renée Coleman, Bruno Bichir, Gabriela Roel, Rosario Sagrav, Alan Ciangherotti, Ana Ofelia Murguía y Joseph Culp.

Cuando comenzamos a hablar (1998)

Dirección: María Novaro. Capítulo del largometraje colectivo *Enredando sombras*, realizado con motivo de los cien años del cine en América Latina y el Caribe. Producción: Producciones Amaranta, Tutor América-México, Filmoteca de la UNAM, IMCINE, Cinesi, ICAIC, FNCL. Duración del largometraje: 93 minutos.

Sin dejar huella (2000)

Dirección: María Novaro. Producción: Tabasco Films, Altavista Films y Tornasol Films, con la participación de TVE, Vía Digital S.A. y Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Instituto Mexicano de Cinematografía. Duración: 110 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía (color): Serguéi Saldívar Tanaka. Edición: Ángel Hernández Zoido. Sonido: Juan Borrell y Nerio Barberis. Supervisión musical: Lynn Fainshtein. Intérpretes: Tiaré Scanda, Aitana Sánchez-Gijón, Jesús Ochoa, Martín Altomaro, José Sefami, Juan Manuel Bernal, Silverio Palacios, Santiago Molina, Edmundo Sotelo, Roberto Ríos "Racki" y Gerardo Taracena.

La morena (2006)

Dirección: María Novaro. Producción: Tatiana Ortiz Monasterio y Valentina Ortiz Monasterio. Duración: 10 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía (color): Erika Licea. Edición: Sebastián Garza. Sonido: Gabriel Col. Música: "La morena", interpretada por Son de Madera. Intérpretes: Alitzel Díaz y César de Lara.

Traducción simultánea (2006)

Dirección: María Novaro. Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Duración: 1 minuto. Guión y montaje: María Novaro. Intérpretes: Damián Alcázar.

Las buenas yerbas (2007-2008) en postproducción

Dirección: María Novaro. Producción: Axolote Cine, ECHASA, IMCINE-FOPROCINE. Duración: 110 minutos. Guión: María Novaro. Fotografía: Gerardo Barroso. Edición: Sebastián Garza. Sonido: Pablo Tamez. Música: Santiago Chávez. Intérpretes: Ofelia Medina, Úrsula Pruneda, Ana Ofelia Murguía y Luisa Pardo.

Filmografía Mira Nair

Jama Masjid Street Journal (1979)

Dirección: Mira Nair. Producción independiente. Duración: 18 minutos. Rodada en 16 mm como trabajo de fin de estudios de un curso de documentales en Harvard.

So far from India (1982)

Dirección: Mira Nair. Producción independiente, con la participación de la Junta de Humanidades de Nueva York. Documental en color de 52 minutos rodado en 16 mm.

India Cabaret (1985)

Dirección: Mira Nair. Producción independiente. Documental en color de 58 minutos rodado en 16 mm y distribuido en televisión.

Children of a desired sex (1987)

Dirección: Mira Nair. Documental de 28 minutos rodado en 16 mm.

Salaam Bombay! (1988)

Dirección: Mira Nair. Producción: Mirabai Films Production, Cinecon, Film Four International NFDC-Doordarshan, Cadrage S.A., La S.E.P.T. Duración: 113 minutos. Guión: Sooni Taraporevala. Fotografía (color): Sandi Sissel. Edición: Barry Alexander Brown. Música: L. Subramaniam. Intérpretes: Shafiq Syed, Hansa Vithal, Chandra Sharma, Raghubir Yadav, Aneeta Kanwar, Nana Petakar y Raju Barnad. **Mississippi Masala** (1991)

Dirección: Mira Nair. Producción: SCS Films Inc., Odyssey, Cinecom International, Film Four International, Mirabai Films Production, Movie Works y Black River Productions. Duración: 118 minutos. Guión: Sooni Taraporevala. Fotografía (color): Ed Lachman. Edición:

Roberto Silvi. Sonido: Marko A. Costanzo. Música: L. Subramaniam. Intérpretes: Denzel Washington, Roshan Seth, Sarita Choudhury, Sharmila Tagore, Charles S. Dutton, Joe Seneca, Ranjit Chowdhry.

The Day The Mercedes Became A Hat (1993)

Dirección: Mira Nair. Producción: Brian Grazer para Imagine Films. Episodio de 10 minutos rodado en 35 mm para una serie televisiva internacional titulada *The Human Family*.

The Pérez Family (1995)

Dirección: Mira Nair. Producción: Samuel Goldwyn Company. Duración: 113 minutos. Guión: Robin Swicord. Fotografía (color): Stuart Dryburgh. Edición: Robert Estrin. Música: Alan Silvestri. Intérpretes: Alfred Molina, Marisa Tomei, Anjelica Huston, Chazz Palminteri, Trini Alvarado, Celia Cruz, Ranjit Chowdhry, Ángela Lanza y Diego Wallraff.

Kama Sutra: a tale of love (1997)

Dirección: Mira Nair. Producción: NDF International LTD, Pony Canyon Inc., y Pandora Films en asociación con Channel Four Films y Mirabai Films. Duración: 112 minutos. Guión: Helena Kriel y Mira Nair. Fotografía (color): Declan Quinn. Edición: Kristina Boden. Música: Shubha Mudgal, L. Subramaniam y Ustad Vilayath Khan. Intérpretes: Indira Varma, Sarita Choudhury, Ramon Tikaram, Naveen Andrews, Rekha, Khalid Tyabji y Arundhati Rao.

My own country (1998)

Dirección: Mira Nair. Producción: Showtime Presents y Main Title Pictures Production. Duración: 106 minutos. Guión: Jim Leonard Jr. y Sooni Taraporevala. Fotografía: Dion Beeb. Edición: Kristina Boden. Música: Jeff Danna. Intérpretes: Naveen Andrews, Glenne Headly, Hal Holbrook, Swoosie Kurtz, Marisa Tomei y Adam Tomei.

The Laughing Club of India (1999)

Dirección: Mira Nair. Cortometraje documental de 35 minutos rodado en 16 mm para la televisión.

Monsoon Wedding (2001)

Dirección: Mira Nair. Producción: IFC Productions, Mirabai Films y Keyfilms/Pandora Films/Paradise Films. Duración: 110 minutos. Guión: Sabrina Dhawan. Fotografía (color): Declan Quinn. Edición: Allyson C. Johnson. Música: Mychael Danna. Intérpretes: Naseeruddin Shah, Lillete Dubey, Shefali Shetty, Vasundhara Das, Parvin Dabas, Vijay Raaz, Tilotama Shome y Rajat Kapoor.

Hysterical Blindness (2002)

Dirección: Mira Nair. Producción: HBO Films y Karuna Dream/Blum Israel. Duración: 97 minutos. Guión: Laura Cahill, basado en su novela homónima. Fotografía (color): Declan Quinn. Edición: Kristina Boden. Música: Lesley Barber. Intérpretes: Uma Thurman, Gena Rowlands, Juliette Lewis, Justin Chambers y Ben Gazzara.

11'09"01 (2002)

Dirección: Mira Nair. La cineasta india dirige el episodio dedicado a la familia de Salman Hamdani en el film colectivo sobre el atentado contra las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York.

Vanity Fair (2004)

Dirección: Mira Nair. Producción: Focus Features, Tempesta Films y Granada Film Production. Duración: 144 minutos. Guión: Julian Fellowes, Matthew Faulk y Mark Skeet (basado en la novela homónima de William M. Thackeray). Fotografía (color): Declan Quinn. Edición: Allyson C. Johnson. Música: Mychael Danna. Intérpretes: Reese Witherspoon, Gabriel Byrne, Romola Garai, Rhys Ifans, Jonathan Rhys-Meyers, Bob Hoskins, Jim Broadbent, Angelica Mandy, Ruth Sheen y Lillete Dubey.

The namesake (2006)

Dirección: Mira Nair. Producción: Fox Searchlight Pictures, Cine Mosaic, Entertainment Farm, Mirabai Films y UTV Motion Pictures. Duración: 122 minutos. Guión: Sooni Taraporevala (basado en la novela de Jhumpa Lahiri). Fotografía (color): Frederick Elmes. Edición: Allyson C. Johnson. Música: Nitin Sawhney. Intérpretes: Kal Penn, Tabu, Irfan Khan, Jacinda Barrett y Zuleika Robinson.

Migration (2007)

Dirección: Mira Nair. Producción: Mirabai Films. Duración: 12 minutos. Guión: Zoya Akhtar. Fotografía (color): Jay Jay Odedra. Edición: Barry Alexander Brown. Música: Mychael Danna. Intérpretes: Shiney Ahuja, Satish Kaushik, Irfan Khan, Arjun Mathur, Sachin Naik y Sameera Reddy.

How Can It Be (2008) en producción

Dirección: Mira Nair. Capítulo dedicado a promover la igualdad de los sexos y la autonomía de las mujeres en el film colectivo 8, dirigido por ocho realizadores de diferentes nacionalidades sobre los Objetivos del Milenio. Producción: LDM Productions.

New York, I Love You (2008) en producción

Mira Nair dirige uno de los capítulos de este film colectivo con historias que tienen de trasfondo la ciudad de Nueva York. Producción: New York, I Love You, Benaroya Pictures, Cities of Love, Plum Pictures, Sherazade Film Development y Visitor Pictures.

Amelia (2008-2009) en producción

Dirección: Mira Nair. Producción: Avalon Pictures y Fox Searchlight Pictures. Guión: Ronald Bass. Fotografía: Stuart Dryburgh. Edición: Allyson C. Johnson. Sonido: Jason McFarling. Música: Linda Cohen. Intérpretes: Hilary Swank, Richard Gere, Virginia Madsen, Mia Wasikowska, Aaron Abrams, Marina Stone y Scott Anderson.

Shantaram (2009) en proyecto

Dirección: Mira Nair. Producción: Infinitum Nihil Production, Initial Entertainment Group (IEG), Plan B Entertainment y Warner Bros Pictures. Guión: Eric Roth, basado en la novela autobiográfica de Gregory David Roberts. Intérpretes (confirmados en mayo de 2008 durante la preproducción): Johnny Depp, Amitabh Bachchan, Irfan Khan y Konkona Sen Sharma.

Bibliografía y fuentes

- ANBARASAN, Ethirajan; OTCHET, Amy, “Mira Nair: la India en primer plano” (entrevista), en *El Correo de la Unesco*, París, noviembre de 1998.
- ARREDONDO, Isabel, *Palabra de mujer: historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, Iberoamericana, Madrid, 2001.
- DASGUPTA, Chidananda, “El cine indio (1945-1975)”, en *Historial general del cine. Europa y Asia (1945-1959) Vol. IX*, Cátedra, Madrid, 1996.
- ELENA, Alberto, “La industria del cine en Asia y Oriente Medio”, en *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930) Vol. V*, Cátedra, Madrid, 1997.
- ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “El otro camino del cine mexicano”, en *El País*, Madrid, 14 de marzo de 2008.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007.
- GÓMEZ, Lourdes, “Mira Nair adapta el clásico de William Thackeray *Vanity Fair*”, en *El País*, Madrid, 5 de noviembre de 2004.
- HAMNETT, Brian, *Historia de México*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.
- IRAZABAL, Concha, *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*, Cuadernos Inacabados, Madrid, 2002.
- KANTARIS, Geoffrey, “Lola/Lolo: género y violencia en películas de la Ciudad de México”, en *Guaragua* nº 18, verano de 2004.
- LOWENSTEIN, Stephen, “Mira Nair: *Salaam Bombay!*”, en *Mi primera película*, Alba, Barcelona, 2001.
- METCALF, Bárbara; METCALF, Thomas, *Historia de la India*, Cambridge University Press, Madrid, 2003.
- MALOOFF, Judy, “La mirada femenina y la creación de nuevos espacios: *Danzón de María Novaro*”, en *Grafemas. Boletín electrónico de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica (AILFH)*, agosto de 2004.
- MILLÁN, Francisco Javier, “Rostros de mujer con paisaje al fondo. La mirada femenina de María Novaro”, en *Cine y mujer en 2001*, Cine Maravillas y Ayuntamiento de Teruel, Teruel, 2001.
- MILLÁN, Francisco Javier, “Al norte de río Grande. Los hispanos de Estados Unidos en la pantalla”, en *Cabiria. Cuadernos Turolenses de Cine* nº 3, Teruel, 2006.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- MUIR, John Kenneth, *Mercy in her eyes: the films of Mira Nair*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2006.

- NAIR, Mira, "Guilty Pleasures", en *Film Comment*, vol. 38, nº 3, mayo/junio de 2002 (traducción de Alberto Elena).
- NOVARO, María, "Tan lejos de Dios", en *Academia. Revista del Cine Español* nº 10, abril de 1995.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (editor), *Le cinéma mexicain*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2003.
- RASHKIN, Elissa J. *Women filmmakers in Mexico: the country of which we dream*, University of Texas Press, Austin, 2001.
- SARTORI, Beatrice, "Quería una Tijuana vital y loca". La directora mexicana María Novaro estrena su tercera película, *El jardín del Edén*", En *Cinelandia (El Mundo)*, número 99, Madrid, 1 de julio de 1995.
- SCHUMANN, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires, 1987.
- TASKER, Yvonne (editor), *Fifty contemporary filmmakers*, Routledge, London / New York, 2002.
- TOLEDO, Teresa, *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux-Quinto Centenario-Cinemateca de Cuba, Madrid, 1990.
- TOLEDO, Teresa, *Directores de América Latina*, Festival de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 2000.
- VARMA, Pavan K. *La India en el siglo XXI*, Ariel, Barcelona, 2006.
- VASUDEV, Aruna; ELENA, Alberto, *El sueño de Bollywood. Cine contemporáneo de la India*, T&B Editores, Madrid, 2003.
- VILLASEÑOR, Arturo; HERMOSILLO, Jaime Humberto, *María Rojo*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1998.

En internet:

www.mirabaifilms.com

www.us.imdb.com

<http://axolotecine.com>

Índice

Trayectorias en paralelo	6
México y la India: dos cinematografías, dos identidades	10
Dos mujeres y un destino	31
En busca de la identidad	80
Ser mujer en un mundo de hombres	94
Dueñas de su propia vida	112
Filmografía	126
Bibliografía y fuentes	132



