
Resumen: La India. Un país del que no conocemos nada o casi nada.

Tierras a unos 16.000 kilómetros de distancia de nuestras pampas. Interminables fronteras nos separan, continentes, océanos...

Nos arrimaron, parcialmente, las novedades que recibimos de su vecino Bangladesh hermanado en el sufrimiento durante la final contra Francia en el mundial de fútbol de Qatar, y fraterno también en los festejos de la Copa. Intuimos resonancias de revoluciones anticolonialistas en tal desborde de fanatismo en las lejanías del Obelisco. Pero más allá de estas noticias conurbanas que se multiplicaron en canales de televisión y de YouTube, no sabemos mucho de la India. Ni de su geografía, ni de su política, ni de su sociedad multiétnica, multilingüe y multireligiosa, ni de su sistema de castas... Ni de su cine.

¿Cuántas películas indias vimos?, ¿Dos?, ¿Una?, ¿Ninguna?

Las primeras imágenes, desde la ignominia del lego, refieren a las que arrastramos de las páginas de "El libro de la selva" de Rudyard Kipling colección Robin Hood. O mejor, y seguramente, de la adaptación de Disney (Reitherman, 1967) con el mismo nombre, donde un niño huérfano es criado por una manada de lobos bajo la tutela de un oso y una pantera negra. Ya de más grandes, enjugando alguna lágrima –y nos quedamos con la versión del tigre, ¡siempre es la versión del tigre!–, nos transportamos a *Una aventura extraordinaria* (Lee, 2012). Colores tan vívidos que impregnaban el aire, palacios devorados por junglas infranqueables, un panteón politeísta que se develaba incomprendible a nuestros ojos occidentales nos fascinaban y despertaban curiosidad. Lo misterioso, lo insondable, lo espiritual se encontraba en la India según esas taquigrafías de apreciaciones más o menos extranjeras. Como el embeleso es persistente, en este texto vamos a recorrer algunas nociones acerca de la emergencia del cine indio deslucido por la crónica euro-norteamericana y cómo llega a convertirse en una de las centrales de la industria cinematográfica mundial. La cuestión del pastiche de géneros desde el surgimiento mismo del sonoro tendrá su apartado. El predominio de influencias ancestrales, presentes todavía en cuadros musicales integrados a la ficción, vestuarios majestuosos y decorados exóticos a medio camino entre el glamur y el kitsch. Los roles femeninos, bellezas morenas en sus hermosos saris, heroínas que interpretan personajes estereotipados ajustados a las representaciones de la sociedad patriarcal en la que se desenvuelven. Y finalmente, cómo juega la hipermedia a modo de construcción y acceso a las narrativas que logran su expansión en colaboración con los espectadores, y que a su vez, consiguen entretenerse en diálogo intertextual con aquellos relatos tradicionales.

Como telón de fondo *RRR* (Rajamouli, 2022) que atravesará cada línea, cada punto y aparte. Que nos deslumbra por increíble y sin duda la mejor película del año. Un film comple-

tamente exagerado, donde no existe la sutileza y todo es tan insolente y dramáticamente salvaje como se puede. Fenómeno de la evolución del cine indio con resultado en recaudaciones, que se convierte en exportación cultural y la puerta de entrada a la desconocida India.

Palabras clave: Cine indio - Hipermedia - Heroínas en sari - *RRR* (Rajamouli, 2022).

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 128-130]

⁽¹⁾ **María Sara Müller:** Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Docente asociado de la Universidad de Palermo de Taller de Creación III. Docente titular de la Universidad de Belgrano de la carrera Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. Docente del CENS 69. Directora del CENS 26 (secundario para adultos dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Introducción - Roudram Ranam Rudhiram [Furia, guerra, sangre]

El estilo de “cine Hindi”, considerado por algunos vulgar y *kitsch* a la vez que glamuroso por otros, abarca todos los aspectos de la diáspora cultural india. Esta totalidad de la que forma parte la cultura visual y a la que ésta a su vez nos acerca, es una parte integrante de la complejidad que comprende el estudio del cine de este país (Fernández, 2009, párr. 20).

Calor sofocante. Alerta naranja intenso.

Este verano, Buenos Aires rondó los cuarenta grados a la sombra, y la cercanía con el Río de la Plata –“Lo que mata es la humedad”, decía mi abuelo– aumentó la sensación térmica a temperatura inferno. La Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo reiteró generosamente su invitación –soy eterna agradecida– para participar de su investigación sobre Narrativa y Género iniciada conjuntamente con Columbia College de Chicago en 2018. El estandarte de estas publicaciones siempre es El Camino de la Heroína, donde se alojan asimismo las diversidades de género. Para este quinto volumen la temática implica las articulaciones existentes o posibles entre diferentes relatos, sus interacciones mediatizadas por las múltiples tecnologías y el impacto que nos provocan.

No sé si será el calor, pero lo único que se me ocurre es que estoy fascinada con *RRR* (Rajamouli, 2022), una película de Tollywood que parece sorprender a todos tanto como a mí según las publicaciones internacionales especializadas. La vi cinco veces en Netflix ya que

en Argentina no se estrenó en cines, y si se estrenara iría a verla cinco veces más. Llamo a mis amigos cinéfilos, les pregunto si la vieron y ante la negativa los empujo, rondando el acoso fastidioso, a encontrarse con ella.

Los premios cinematográficos importantes se dan en esta estación calurosa del hemisferio sur. Si bien *RRR* perdió el Globo de Oro en la categoría “Película extranjera de habla no inglesa” ante *Argentina, 1985* de Santiago Mitre –en esa premiación *RRR* ganó “Mejor canción original” con *Naatu Naatu* derrotando composiciones de Lady Gaga, Taylor Swift y Rihanna–, ya se reivindicó en los Critics Choice Awards. Seguramente para cuando este artículo esté terminado haya cosechado varios galardones más.

Naatu Naatu sacude la tierra literalmente, junto con las otras canciones de la banda original suena en mi casa todo el día y por eso sus homónimos serán los subtítulos que identifiquen los apartados de este escrito. Un escrito que intentará transportarnos a fronteras lejanas, tierras desconocidas, al cine popular de la India y al emergente, que justamente por no olvidar sus raíces halla allí el secreto de su éxito.

No me suele pasar estar tan enamorada de una película, suelen ser amores pasajeros “de verano”. Con *RRR* me siento parte de una audiencia enfervorizada que baila y canta en los cines, recita los diálogos de memoria y ovaciona cada aparición de los actores. Tal vez sea el efecto Bangladesh, hermanos en el sufrimiento durante la final contra Francia en el Mundial de fútbol de Qatar, y fraternos igualmente en los festejos de la Copa que incluyeron llantos y risas, vítores compartidos a “la Scaloneta”, banderas argentinas de 300 metros y un delirio contagioso que enorgullece. Intuyo resonancias de revoluciones anticolonialistas en tal desborde de fanatismo en las lejanías del Obelisco, conflictividad histórica con los ingleses, donde además se homenajea a David cuando vence a Goliat.

Una posible pregunta que podíamos hacernos a la hora de analizar un producto cultural como el cine indio es: ¿qué tipo y grado de conocimiento necesitamos saber para que sea posible acceder más allá de su significado iconográfico o puramente formal? Porque mientras que en Occidente la conexión del arte con el ritual perdió su preponderancia relativamente pronto, en Oriente nunca se ha perdido (Val Cubero, 2007, p. 311).

La cita anterior plantea una cuestión profunda antes de empezar este viaje: qué sabemos y qué no sabemos de la India. Y es que no conocemos mucho de la India. Ni de su geografía, ni de su política, ni de su sociedad multiétnica, multilingüe y multireligiosa, ni de su sistema de castas... Ni de su cine.

Traemos a cuestas algunas imágenes de la infancia, de por ejemplo “El libro de la selva” de Rudyard Kipling colección Robin Hood. O mejor, y seguramente, de la película adaptación de Disney (Reitherman, 1967) con el mismo nombre, donde un niño huérfano es criado por lobos bajo la tutela de un oso y una pantera negra. De más grandes, nos sedujo *Una aventura extraordinaria* (Life of Pi, Lee, 2012) –y nos quedamos con la versión del tigre, ¡siempre es la versión del tigre!–.

La invitación consiste en suspender “el ojo” extranjero y meternos de lleno en la forma india de contar historias, que claramente es distinta. Si bien el cine indio nace importado de occidente, rápidamente fue asimilado para formar parte de su arte. Se trata de una re-

presentación que mezcla música y ficción, tradición y modernidad, y nos permite entrar en el mundo visual (estético) de la cultura del país (Pérez Gómez, 2007). Todo ese bagaje valiosísimo fue relegado por la crónica euro-norteamericana, con chispazos de apariciones en el mapa cinematográfico mundial como del que estamos siendo testigos con *RRR*. La cuestión del pastiche de géneros desde el surgimiento mismo del sonoro continúa presente como antaño, tanto como el predominio de cuadros musicales, vestuarios brillantes, decorados exóticos.

Como *RRR* cuenta dos historias de amor a falta de una, nos servirán para hacer foco en los roles femeninos, infaltables en las publicaciones sobre El Camino de la Heroína. Una, la belleza morena en hermoso sari con su punto carmesí en la frente; la otra, la única blanca agradable de toda la película. Serán asistidas o martirizadas por el “dios destino” –como en todo melodrama– que puede presentarse sádico o como artífice de la felicidad. Dos protagonistas diferentes: la anclada en el *Ramayana* y el amor imposible. Ambas encorsetadas en las formas estereotipadas que regulan el comportamiento de las mujeres en la sociedad patriarcal en la que se desenvuelven.

También se nos presenta, atento a la convocatoria, el interrogante sobre las avenencias hipermediales, y qué pasa cuando el caso –como el de *RRR*– no ocupa el Universo Marvel reconocido por armar construcciones narrativas para sus espectadores con “gotitas” que van surgiendo entre varios relatos mediáticos (Pratten, 2015). Cómo juega la hipermedia a modo de construcción y acceso a las narrativas, que a la vez se entretene en diálogo intertextual con aquellas tradicionales.

No termino de darme cuenta qué me pasa con *RRR*. La emoción, el embrujo, la seducción.

Las presentaciones [de los personajes] son derechamente orgiásticas en su violencia, exceso e inverosimilitud, logrando establecer con el espectador una relación basada en la incredulidad ante lo que se ve –y ante la forma en que esto fue elaborado– con la promesa latente de que pronto aparecerá otra escena aún más sorprendente. Y así ocurre, una y otra vez. (Vilches, 2022, párr.6)

Me inclino por el aliciente de que Hollywood ya no tiene el patrimonio exclusivo de las películas costosas, espectaculares y entretenidas. La India lo ha superado con creces.

Fronteras - Komma uyyala [Nos hamacamos en la rama]

El cine popular indio se caracteriza por un desarrollo individualizado y unas formas que se distinguen del resto de cines nacionales. Este cine al igual que otras cinematografías refleja y es reflejado en la política, la economía, la sociedad y la cultura del país, de manera que este al igual que otros se convierte en una herramienta para comprender al país en cuestión (Pérez Gómez, 2007, p. 63).

La historia del cine mundial, durante largas décadas, estuvo sesgada a la parcialidad de la crónica euro-norteamericana desconociendo otros cines. Cinematografías valiosas como

la de la India, que desde muy temprano se hicieron poseedoras de un alto grado de desarrollo industrial y estético. Sin duda, convendría prestar más atención a estas películas, tanto como renovación del cine contemporáneo como para conocimiento de sus grandes tradiciones y así enriquecer nuestra incompleta visión.

RRR (Rajamouli, 2022) es una película moderna, repleta de efectos generados por CGI que, sin embargo, se “hamaca en la rama” de la tradición cinematográfica india. La pensamos como un cóctel, por demás disfrutable, que mezcla y agita los clásicos de acción de John Woo, un poco de *Jumanji* (Johnston, 1985), los quijotes martirizados de Mel Gibson, el final de *Bastardos sin Gloria* (Inglourious Basterds, Tarantino, 2009) –S.S. Rajamouli la menciona como inspiración directa– números musicales, melodrama y dos estrellas que por sí solas harían de la película un *blockbuster*. *RRR* puede ser el acceso para descubrir un cine que, en líneas generales, debió esperar hasta la culminación de los procesos descolonizadores y revolucionarios para que la crítica mundial arribara a su revelación.

Será la presentación de *Rashomon* (Kurosawa, 1950) en la Mostra de Venecia de 1951, la ventanita a un continente cinematográfico hasta entonces ignorado. Pero el hallazgo del poderoso cine indio no sería en Venecia sino en Cannes. “Una modestísima producción independiente Panther Panchali [La canción del camino] (Ray, 1955) deslumbraría a la crítica del Festival de Cannes en 1956” (Elena, 1999, p.16). Un año después, con *Aparajito* [El invicto] Satyajit Ray ganaría el León de Oro y se erigiría como visible exponente de una cinematografía.

El cinematógrafo había llegado a la India meses después de su primera aparición pública en el Salón Indien del Grand Café de París. Maurice Sestier de la casa Lumière fue quien –de camino a Australia– presentó la exhibición inaugural en el Watson’s Hotel de Bombay el 7 de julio de 1896 (Elena, 1999). Al poco tiempo, las primeras proyecciones ambulantes comienzan a darse en palacios, teatros y hoteles. Pero también las había en almacenes, ferias, y tantos otros lugares ocasionalmente convertidos en salas de exhibición. Así, el cine se irá instituyendo como forma popular de entretenimiento.

Estos proyectacionistas cumplían la función de acercar el cine a los pueblos, a todas aquellas zonas del interior del vasto país asiático: llegaban en un camión, ponían unos altavoces y proyectaban las películas al aire libre. Esta práctica se mantuvo de manera prolífica durante la primera parte del siglo en todos aquellos pueblos que se encontraban lejos de los grandes centros urbanos (Fernández, 2009, p. 2).

El extraordinario éxito de este nuevo medio animó a numerosos empresarios a abrir salas permanentes –con variada comodidad e infraestructura–. Si bien la propiedad estaba frecuentemente en manos occidentales, una de las excepciones en la geografía colonial se da en la India Británica donde son empresarios locales los dueños que monopolizan los cinemas. Es “Jamjetji Framji Madan, un parsi afincado en Calcuta quién abre en esa ciudad la primera sala permanente en 1907” (Elena, 1999, p. 52). Esta sala inicial despunta una cadena que lo hará el magnate indiscutido de la exhibición en la India: llegará a poseer 126 salas para 1931, un tercio de las existentes en el país (Elena, 1999).

Con su expansión en la exhibición comienzan a germinar las primeras tentativas de producción. Surgirán películas muy precozmente dando lugar a la emergencia de cines populares, claramente enraizados en formas de espectáculo autóctonas, particularmente teatrales y musicales. (Algo similar sucedió en Japón y China).

El primer largometraje indio fue realizado por Harischandra S. y su película *The Wrestlers* en 1899. [...] En la década de los años veinte, el número de películas rodadas y distribuidas se cuadruplicó. En 1920 se produjeron más de 18 películas, 40 películas en 1921 y 80 películas en 1925. En los años treinta la industria filmica india producía más de 200 películas al año (Val Cubero, 2007, p. 312).

La pujanza de la cinematografía india es inexplicable en el contexto de competencia desigual en relación a las importaciones. Las películas enviadas por Hollywood a sus mercados en Asia no eran primicias. Salvo por algunas orientadas al público de clase alta, las copias eran malas –de segunda o tercera mano– y su estado era muy deficiente, por lo tanto eran baratas.

En la India Británica una película norteamericana podía comprarse por tan solo 2.000 rupias en los años veinte, mientras que el coste medio de una producción de Bombay rondaba las 20.000 rupias. [...] Gravados además con el impuesto de la importación de celuloide, los filmes indios circulaban en un reducido número de copias (entre tres, que era lo común, y diez) y en absoluto se revelaban competitivos en un mercado saturado por los productos de Hollywood (Elena, 1999, p. 56).

Pero el milagro lo produjo el público que recibía más que entusiasta las producciones de Calcuta y Bombay.

La fenomenal acogida a los filmes mitológicos necesitó de intertítulos para los distintos idiomas regionales. Sin embargo, la danza y la música como medio de expresión permitieron romper barreras lingüísticas e incluso religiosas y acercar el cine a las poblaciones más diversas, buscando formas donde el espectador pudiera entender el contenido (Val Cubero, 2007; Fernández, 2009).

Asimismo, alrededor de 1913 comienzan a ver la luz las aportaciones de un grupo de cineastas con un fuerte compromiso nacionalista a pesar de la censura política establecida por los ingleses (Fernández, 2009). Es así que más temprano que tarde, los discursos de identidad nacional que abrazaban distintas regiones, culturas y religiones del país fueron asimilados por el cine (Dudrah, 2012).

A finales de la década del veinte la hegemonía de la producción de Calcuta y Bombay era indiscutible, mientras en el sur comenzaban otros rodajes de ficción. Se calcula que en la India se realizaron alrededor de 1300 títulos durante el período silente (Elena, 2009). Se requeriría de la llegada del sonido para alcanzar su máxima gloria, y lo que es más importante, para fraguar fórmulas y géneros regidos por sus propios principios alejados del habitual mimetismo hacia las producciones de Estados Unidos y Europa.

“La implantación del cine sonoro sobrevino, pues, en la India cuando la industria local se hallaba ya convenientemente articulada y el nivel de desarrollo artístico era reconocido por propios y extraños” (Elena, 1999, p. 77). El sonoro otorga al cine indio todo su esplendor artístico fuertemente arraigado en la tradición escénica y musical del teatro clásico -sea en su vertiente culta o popular-, y le permite terminar de configurarse como experiencia estética distinta y contrapuesta al modelo hollywoodense. Además, llevó a planificar una producción diversificada y dirigida a los espectadores hablantes de los principales idiomas del territorio: hindi, telugu, bengalí y tamil.

En cuanto a los géneros, en los inicios, el caso más expandido fue el de los films mitológicos y religiosos. Cuando la India se adaptó al cine sonoro, la popularidad de estas películas cedió ante el melodrama que, como contenedor, facilitó una fecunda hibridación de géneros.

El cine comercial indio nunca renunciaría al importante efecto diegético de sus números musicales que, más allá del alcance de sus letras o la introducción de cierto lirismo, operan como invitaciones a la recapitulación y la reflexión sobre la historia que está siendo contada, a modo de oportuna coda que ningún espectador indio vive realmente como una interrupción de la narración (Elena, 1999, p. 101).

Parece buena idea no olvidar que las narrativas indias, desde las más clásicas a las más modernas, están al servicio del lucimiento de sus actores y actrices. No es nuevo que incluso las recientes tendencias de producción vayan en favor de la explotación de su poderoso *star system*, donde las más flamantes incorporaciones a su sínfin de estrellas parecen capaces por sí solas de garantizar el éxito de una película, arrastrando a las salas a sus incondicionales seguidores como verdaderos íconos sociales. “Cualquier viajero occidental que haya ido a la India habrá visto el número de carteles publicitarios de estrellas de cine que cubren las paredes de las calles, su gran tamaño y su colorido no dejan indiferentes” (Val Cubero, 2007, p. 313).

Como todas las puestas en escena, las locaciones naturales, decorados y vestuario son componentes esenciales en la construcción de significado, en este caso en función del melodrama, y por lo tanto, a fin de externalizar sentimientos y emociones. El Estado se hace presente en comisarías y oficinas de funcionarios; el pueblo en calles y bazares; la familia en interiores domésticos. Para muchas coreografías en exteriores se apela a paisajes europeos con inversión de gran presupuesto. A diferencia de Hollywood, su uso escapa al verosímil, y particularmente en las secuencias cantadas hay frecuentes cortes donde la cámara deshace la sutura invisible del montaje (Pérez Gómez, 2007) aunque la audiencia es consciente de esto.

La ropa es vista como un medio para destacar cuestiones de casta, clase, región y religión y es representada a través de la diferenciación entre etnicidad (saris y velos) y occidentalización (vestidos, trajes y productos de diseñadores occidentales). [...] En cuanto al color, el verde, el rojo y el amarillo se emplean para ocasiones festivas (Solaz Frasset, s/f, párr. 68-69).

Si bien no puede dejar de mencionarse la influencia del cine soviético, el neorrealismo italiano y la nouvelle vague, los cineastas indios intentan borrar –cada vez que pueden– cualquier marca de realismo recurriendo a un insólito sentido de digresión narrativa, gusto por el pastiche de géneros con la intrusión de lo musical en la diégesis, angulaciones y planos amplios, movimientos de cámara espectaculares, y un no menos caprichoso uso del color, “todo ello coronado por un vertiginoso montaje ajeno a cualesquiera de las convenciones que a ese aspecto pudieran resultarnos familiares” (Elena, 1999, p. 39).

Con respecto al mercado interno actual, la industria india produce el 75% de los filmes de la zona del pacífico: 800 películas anuales solamente de Bollywood contra 200-300 de Hollywood. Se estima que por día alrededor de 20 millones de indios van al cine, esto se debe a su arraigo dentro de la cultura y a los bajos precios de las entradas.

Uno de los rasgos más sorprendentes del cine indio es, aún en la actualidad, la desmedida pasión que por él sienten los espectadores locales, prefiriéndolo decididamente a cualquier otra producción fílmica. Ni siquiera el todopoderoso cine norteamericano ha podido históricamente quebrar la hegemonía india en las pantallas del país. [...] Hollywood no parece haber conseguido imponerse en el subcontinente (Elena, 1999, p. 135).

Aunque todavía gran parte de su cinematografía no llega a occidente, felizmente va logrando asomarse de diferentes formas.

El nuevo cine indio - Naatu Naatu [Baila baila]

Las películas populares indias comparten una serie de características concretas que hacen que cautiven a un público muy diverso: son películas que suelen crear un mundo de fantasía, la interpretación de los personajes está sobreactuada, la danza marca momentos de intensidad emocional y la influencia del teatro regional del siglo XIX se observa en las letras y la música de las canciones. (Val Cubero, 2007, p. 312).

RRR (Rajamouli, 2022) no viene de Bollywood –una expresión peyorativa para referirse al cine de Bombay–. Viene del sur, de la región de Andhra Pradesh, de Tollywood. También existen Mollywood en la zona de Kerala que filma en malayalam y Kollywood con base en Kodambakkan dedicada al tamil, además de otras industrias periféricas como Ollywood, Jollywood, Chhollywood y Sandalwood que mencionamos para dimensionar la cantidad de estudios, capital invertido y personas que trabajan directa e indirectamente en la industria cinematográfica.

Bollywood ha sido eclipsado por Tollywood, que es parecido pero llevado a la máxima hipérbole. La acción es más espectacular, las coreografías de los números musicales son más complicadas y enérgicas, los efectos visuales son más grandilocuentes, los héroes son superhéroes y los villanos los más abyectos del mundo mundial.

El nombre de la película tiene diferentes versiones según los idiomas regionales, pero comúnmente se la llama “RRR”. Sin abreviatura es *Roudram Ranam Rudhiram* en telugu (su original); *Raththam Ranam Rowthiram* en tamil; *Roudra Rana Rudhira* en kannada; *Rudhiram Ranam Roudhram* en malayalam y todos se traducen más o menos como “Furia, guerra, sangre”. *Rise Roar Revolt* se usa para el hindi y el inglés: “Levántate, rugé, revélate”. Pero en el título se esconden las iniciales de los protagonistas: el actor Ram Charan que interpreta a Alluri Sitarama Raju, y Rama Rao Jr. que se pone en la piel de Komaram Bheem: dos revolucionarios que existieron en la realidad histórica pero que nunca se conocieron, aunque la película propone que sí y no solamente eso, sino que se convirtieron en los mejores amigos. Esta licencia es obra del guionista V. Vijayendra Prasad -padre del director-. Ram Charan y Rama Rao Jr. nunca antes habían rodado una película juntos porque ninguna producción podía costearlos. Uno, hijo de actores reconocidos; el otro, nieto de estrellas.

El mercado interno genera un Star System propio. Este se establece desde la década de los 20. Esto ha seguido hasta nuestros días. Este Star System se ha convertido en algo que pasa de padres a hijos. El cine indio es ante todo endogámico tanto los actores como los directores más reputados forman parte de clanes familiares (Pérez Gómez, 2007, p. 65).

El tercer protagonista –la R que falta– es para Srisaila Sri Rajamouli, que se permite un cameo en el musical final que enloquece a las audiencias indias. Así, el título lleva las iniciales de los tres: coestelares y director.

Antes de la aparición del cartel en pantalla se nos cuentan tres historias a modo de prólogo. La primera sección se dedica a mostrarnos cómo el gobernador británico y su esposa –que están magistralmente interpretados hasta la caricatura del sadismo por Ray Stevenson de *Punisher Zona de Guerra* (Punisher War Zone, Alexander, 2008) y compañero del nórdico Avenger en *Thor* (Branagh, 2011), y Alison Doody, la ambiciosa rubia nazi de *Indiana Jones: la última cruzada* (Indiana Jones and the Last Crusade, Spielberg, 1989)- raptan a una nenita llamada Malli de su aldea. La tribu vive en comunión con la naturaleza, los ingleses de cacería, porque hay que hacer hincapié en que son los malos de la película. Cuando la mamá de Malli quiere impedir que se la lleven, la golpean con una rama en la cabeza porque su vida no vale lo que una bala británica. Como espectadores nos tiene que quedar claro que, como personas horribles que son, estos personajes son crueles, brutales y súper racistas.

En la siguiente sección conocemos a Raju, policía al servicio de la Corona apostado en un destacamento en medio del desierto. La comisaría está siendo sitiada por una multitud furibunda –plano que nos recuerda mucho a *Resident Evil* (Anderson, 2002) o *Guerra mundial Z* (World War Z, Forster, 2013)-. Ante la orden de su superior, salta el alambrado y se enfrenta solo –con una cachiporra- contra 200 hombres. El fuego comienza a ser representativo de Raju.

Por último, el prólogo presenta a Bheem. En una escena anterior breve, un traductor explica a un subordinado del gobernador que la aldea de donde se llevaron a la nena es una aldea dócil, como ovejas. Pero tiene un pastor que protege al rebaño con su vida y va a

venir a buscar al cordero que falta –Malli–. Y ahí descubrimos a Bheem mientras se ofrece de carnada en medio de la jungla para atrapar a un lobo. Inesperadamente, un tigre cae en la trampa que no estaba preparada para tanto peso. A mano limpia enfrenta a la fiera, le ruge en la cara –o sea, Bheem al tigre–, y sin embargo lo contiene amablemente, le pide perdón por matarlo. A Bheem va a representarlo el agua. –Será la unión de estos elementos opuestos, agua y fuego, lo que los fortalecerá–. Los villanos y los héroes quedan identificados desde el inicio.

Y hace su aparición el destino, como en todo melodrama. Un puente comienza a incendiarse al paso de un tren y está por desmoronarse arriba de un pescador. Nuestros dos héroes, que hasta el momento no se conocen, con solo mirarse comprenden la complicada maniobra para salvarlo antes de que el puente se desplome. Por supuesto logran rescatarlo, lo que no esperábamos es la forma en la que lo hacen: montando caballo y motocicleta, volando como trapevistas y corriendo bajo el agua. Todo esto antes de la aparición del título de la película en pantalla a los cuarenta minutos aproximadamente.

Estas son las reglas del largometraje, estos son los parámetros desde los cuales se va a narrar... y mansamente nos entregamos.

No hay palabras para explicar la potencia cinematográfica y el exceso sin pudor de estos primeros momentos. Estos dos opuestos van camino a ser amigos y enemigos y cada vez que se encuentren será una escena más desafortunada que la anterior (García, 2022, párr. 3).

Raju y Bheem entablan una amistad –las relaciones fraternales constituyen una de las corrientes centrales de las narraciones épicas indias–, sin darse cuenta de que están en bandos opuestos: uno trabaja para la policía de Delhi; el otro está contra ellos. Esto se nos explicita durante el montaje de *Dosti*, nos lo deja transparente con ambos protagonistas separados por un enredo de alambres de púas y encuadres amplios –propios del cine asiático– mirando en la lejanía distintos horizontes. Si bien lo visual es clave, se suma la letra de la canción que acompaña la narración, la complementa, la construye, nos interpela como espectadores y nos interesa –por si acaso ya no lo estábamos– en el devenir de los acontecimientos. La letra de *Dosti* dice más o menos así:

La amistad entre el tigre y el cazador
Entre la cabeza y la guillotina
Entre el libre albedrío y el destino
Entre el volcán en erupción y la tormenta
Un giro inesperado del destino culminó en esta amistad
¿Quién sabe si no acabará en un baño de sangre?

Finalmente, y para concluir la sinopsis, los héroes descubren que están del mismo lado, que el objetivo común es la revolución y la liberación del pueblo colonizado. Luego de variadas explosiones –que incluyen flechas con granadas en la punta– consiguen vencer al malvado gobernador, que como villano principal muere al final de la película.

En la mitología, la de cualquier lugar del mundo, las historias siempre eran inverosímiles, insólitamente exageradas, desenfadadamente imposibles, pero sus ideas igual conectaban con el público y pasaban de generación en generación. En el cine, que es un invento mucho más reciente, ciertos códigos de lógica hicieron que esos excesos de limitaran un poco y se respetara los límites de lo plausible, aunque sea un poco. No en la India, amigos, no en el cine de Tollywood, no en RRR. [...] La libertad para narrar cualquier evento solo depende de la capacidad de ponerlo en la pantalla (García, 2022, párr. 4).

Con sus películas *La leyenda de Baahubali: El inicio* (2015) y *Baahubali: La conclusión* (2017), S.S. Rajamouli ya se había convertido en el director de cine más popular de la India. Pero *RRR* lo aleja –aunque no del todo– de sus anteriores de espadas y sandalias repletas de elementos fantásticos mitológicos, y lo mete en una epopeya histórica ambientada en 1920 en una India Británica. Toma algo de los sucesos ciertos sin exactitudes –los personajes interpretan personas reales, que lucharon en revoluciones reales, por motivos reales– y mantiene un enfoque mítico similar. Esto se exagera con el cambio de apariencia, ropa y armas de Raju hacia el final del largometraje, que nos traslada al reino de los dioses hindúes.

Sin duda *RRR* es su proyecto más ambicioso hasta el momento, con un presupuesto de 75 millones de dólares recuperados en la primera semana de exhibición –88 millones de dólares–. Seis meses después de su debut llevaba recaudados 154.817.663 dólares. Luego de su llegada a Netflix, casi instantáneamente pasó a *top ten* en 62 países, y alcanzó más de 47 millones de horas vistas en su primer mes. Los videos musicales del filme llevan más de 130 millones de reproducciones en YouTube. Con estos números, Rajamouli no necesita explicar por qué los héroes son súper fuertes y logran vencer las leyes de la física. Es como si nos dijera: “Son héroes legendarios y las cosas son así”.

RRR no se desvía de los ascendientes que han caracterizado al cine indio desde su surgimiento: historias épicas, teatro clásico y popular, compendios hollywoodenses, coreografías musicales integradas al relato. Al decir de Pérez Gómez (2007) y Val Cubero (2007) las influencias de la cinematografía india podrían categorizarse de la siguiente manera:

a. *Ramayana* y *Mahabharata*. Dos piezas épicas que son el corazón de la poesía, el teatro y la escultura india. Han influenciado esta cinematografía dándole una identidad única en cuanto a tema, personajes, conceptos religiosos y sociales, ideología y convenciones de comunicación. La estructura de las películas se construye en base a estas dos obras que, transmitidas de generación en generación, han dado lugar a muchas interpretaciones de la historia de Rama o Sita como arquetipos masculinos y femeninos. La organización narrativa del *Mahabharata* y del *Ramayana* posee también innumerables saltos del pasado al futuro y del futuro al presente, haciendo “que las historias no progresen de una manera lineal y que en la narración principal existan historias dentro de historias” (Val Cubero, 2007, p. 312).

b. El teatro clásico indio. El teatro sánscrito constituye una de las más ricas y sofisticadas formas de representación de la cultura india. La música y la gesticulación exagerada ayudan a crear características distintivas, y contiene una serie de personajes que han sido

trasladados al cine. Con su modo de combinar teatro, música y danza “alejó al cine del carácter realista del cine occidental” (Val Cubero, 2007, p. 312).

c. El teatro popular. Sus obras tienen como protagonistas a campesinos y aldeanos. De este tipo de teatro el cine también ha adoptado, entre otras cosas, el uso de la música y la danza, el humor, la estructura narrativa y el propósito de impactar en la sensibilidad del público.

d. El teatro Parsi del siglo XIX. De él el cine ha adquirido los dramas históricos. La mezcla de realismo y fantasía, música y diálogos, y sobre todo cierto toque de ingenuidad en su combinación con el melodrama.

e. Hollywood. Los cineastas indios se adueñaron de su glamur, inventiva y *star system*. Pero ante todo, lo que más han observado son los musicales norteamericanos.

f. MTV. Esta es la última influencia –la MTV llega a la India en los 80’s–. Su estilo de filmación se refleja en los cortes del montaje, las escenas de baile, los ángulos de cámara asociados al musical moderno.

La puesta en escena de las canciones, su forma, ocupa un lugar preponderante, pero siempre en relación con el aspecto narrativo. En este sentido, el número musical en pantalla siempre comporta una paradoja (y en ocasiones un problema) dentro de la verosimilitud a la que aspira cine, y por esa razón las maneras de gestionarlo narrativamente no están exentas de significados. El espacio auditivo y visual que ocupa la canción, su lugar dentro del tiempo filmico, puede incorporarse fluidamente dentro del discurso narrativo o bien puede suponer una pausa de espera (Dyer, 2002, p. 139).

Un buen ejemplo de este tipo de puesta en escena de musicales es la de *Naatu Naatu*. La secuencia anterior fortalece y da lugar al cuadro musical. Durante un evento social principesco, de cuento de hadas –filmado en el palacio Mariinskyi, Kiev, tan solo tres meses antes del inicio de la guerra con Rusia–, Bheem intenta entablar conversación con Jenny para así tener oportunidad de entrar a la residencia del gobernador y ver a Malli. Es emboscado por un inglés, que lo hace tropezar y volcar una bandeja con sus copas. Lo humilla, se jacta, dice que los indios no poseen habilidad para la danza. La bandeja no deja de girar por el suelo hasta que Raju la detiene de una patada, la utiliza como redoblante de batería iniciando el solo de percusión que introduce *Naatu Naatu*. Así comienza una furiosa batalla de baile contra el colonialismo. Nos presenta como espectadores el interés amoroso de Jenny por Bheem, y nos refuerza el vínculo entre los dos protagonistas masculinos. Nos recuerda que el valor de la amistad –eje principal de la película– es más importante que ganar o perder.

La escena se desarrolla como una minipelícula con ritmos dramáticos, arcos de personajes y tramas secundarias románticas, todo hasta llegar a una larga votación por la supremacía cultural. En un momento, el dúo baila enérgicamente hacia la cámara y su intenso poder estelar parece hacer retroceder todo el cuadro en respuesta. [...] Hay múltiples tomas en las que aceleran y ralentizan sus movimientos, transformando su físico en efectos especiales perfectos. La

pièce de résistance, sin embargo, es que con cada paso que dan Charan y Rama Rao Jr., lanzan tierra y polvo al aire, agregando una sensación de peso táctil a cada movimiento. Es como si la tierra temblara bajo sus pies (Redacción de El Federal, 2022, párr. 9).

La dimensión musical del cine indio lejos de ser un lastre como podríamos pensar los públicos occidentales, nada tiene de accesorio o superfluo en relación con el argumento. Cumple con el tradicional papel desempeñado en las diferentes formas de las artes escénicas: el teatro sánscrito o parsi, la jatra bengalí, el kathakali de Kerala, etc. (Elena, 2009). Los cuadros musicales funcionan como resumen, recapitulación, y nos devuelven a la propuesta principal.

Otra aparición de la música diegética que será definitiva, es cuando Bheem azotado públicamente –con un látigo cubierto de púas metálicas– no se arrodilla ante el enemigo. Será la canción que entona, *Komuram Bheemudo*, la que inspire la revuelta popular.

Las canciones, la música y la danza son parte de la historia que se nos está contando. Las canciones cumplen una serie de funciones importantes: generan emoción en el espectador, subrayan la importancia de los mensajes morales [...] Tanto la música como las canciones son utilizadas como herramientas de la narración (Pérez Gómez, 2007, p. 73).

Todo lo relatado no sería posible en una única película sin recurrir a un género contenedor que lo consienta. Por eso, y para concluir este apartado, algunas pautas con respecto al melodrama como género cinematográfico y su imposibilidad de clasificación unívoca, ya que invariablemente ha adquirido un carácter multiforme e intergenérico. Es decir, más que como género cinematográfico, podríamos referirnos a un tipo de narrativa englobadora de por ejemplo: épico, aventuras, acción, romance, etc. A estas fronteras de demarcación difusa sumemos otras que afectan la construcción propia del relato, como el contexto histórico y las fuentes culturales, sin dejar de mencionar que la propia etimología incluiría per se los musicales.

La intensidad fundamental del melodrama es provocar emoción en el espectador planteando “un mundo claramente bipolar, donde los personajes que encarnan el Bien, acosados por los malvados, se sumen en la desgracia, y deban luchar denodadamente para obtener la felicidad” (Mazziotti, 2006, p. 21). Los desenlaces implican el castigo a los culpables y el triunfo de los buenos. Como rasgos efectistas retóricos tenemos el exceso, la casualidad y el azar –que se utilizan de sobra–, junto al tránsito hacia la pérdida del verosímil con su consecuencia en la rapidez de la acción en el suceder de los acontecimientos.

Lo cursi, lo kitsch transitan por el melodrama en su tendencia hacia la desmesura narrativa, a la falta de verosimilitud, a la hipérbole expresiva y al abuso de las situaciones-cliché que derivan en el exceso sentimental y provoca el disfrute del que lo contempla, ya que el kitsch consigue transformar las “situaciones límite” de la existencia humana en conmovedores idilios y sustituir los dramas ominosos por agradable emotividad (Pérez Rubio, 2004, p. 98).

Con respecto a las estructuras temporales, el melodrama también se ayuda de *flashbacks* como remembranzas del pasado o elipsis abruptas –en *RRR* vemos la infancia de Raju y la muerte de su padre–. La sabia dosificación de información es una necesidad de la maquinaria melodramática.

Luego de lo dicho, el cine no puede seguir considerándose un arte occidental y menos todavía exclusividad de Hollywood (Gubern, 1986). A partir de esta muestra de enorme potencial, surge la pregunta: qué nos deparará en el futuro el nuevo cine indio.

Seetha y Jenny – Janani [Madre]

El análisis de las películas indias permite estudiar los estereotipos femeninos que aparecen en el cine [...]. En la sociedad india, el papel de la mujer está cargado de cualidades espirituales como de autosacrificio, devoción y religiosidad. Las mujeres deben ser obedientes hijas, sacrificadas madres y devotas esposas. Para comprender el papel femenino en la sociedad india tenemos que remontarnos al pasado (Val Cubero, 2007, p. 314).

La representación de la identidad femenina en el nuevo cine indio abarca la dualidad entre tradición y modernidad, y no está exenta de contradicciones para una sociedad patriarcal y las formas de conducta que la rigen. En la mayoría de las películas los estereotipos femeninos para hijas, madres, esposas están claramente definidos, aunque a partir de los años 60's gracias al impulso de varias directoras –pero no únicamente–, se empieza a mostrar “otro tipo de mujeres dispuestas a enfrentarse a las tradiciones y a las desigualdades, con el carisma suficiente para modificar el rol y el comportamiento que se espera de ellas” (Val Cubero, 2007, p. 316). Estas iniciativas serían antecedente del movimiento feminista indio, que en contraste con el americano o el inglés “pretendió señalar las diferencias no sólo entre hombres y mujeres, sino entre las propias mujeres de diferentes clases y religiones” (Val Cubero, 2007, p. 314).

Antes de cualquier esbozo de reflexión sobre los roles femeninos en *RRR* (Rajamouli, 2022) recomendamos fuertemente el documental *Period. End of sentence* (Zehtabchi, 2018) para comprender el contexto. En el mencionado ganador del Oscar se aborda el tabú sobre la menstruación en una población actual cercana a Delhi, la desinformación y estigmatización alrededor de una experiencia vital repleta de prejuicios –que no existen solamente en la India–. La “revolución” de un grupo de mujeres consiste en instalar una máquina que fabrica toallas higiénicas en pos de cambiar su vida social y económica. El acceso a este insumo que las occidentales compramos en farmacias y supermercados sin conflictos ni vergüenzas, para estas mujeres será un portal a una vida diferente, para muchas de ellas retomar estudios, materializar sus sueños profesionales. Podemos inferir lo que sucede en esos paisajes rurales con respecto al ejercicio de derechos en las decisiones sobre el propio cuerpo, uso de métodos anticonceptivos, preservativos para evitar ITS, controles ginecológicos, etc.

RRR nos presenta dos historias amorosas. La de Seetha y Raju que se conocen desde niños y están comprometidos, ella sabe el verdadero objetivo de su enamorado y lo apoya a sabiendas del peligro. Espera como Penélope su regreso, aún cuando la aldea la confronta: ¿se olvidó de ellos, de su promesa? “Mientras los héroes masculinos en su aventura suelen actuar para hacer valer los derechos familiares o de la casta, es más probable que la heroína desempeñe el papel de protectora y guardiana del statu quo” (Booth, 1995, p. 177). Seetha mantiene comunicación epistolar con Raju donde él confiesa sus logros y sus penas. Bheem en su escape la encuentra por “un giro del destino”. Ella admite que su prometido es un revolucionario con la misión de robar armas a los británicos, cuando estaba a punto de conseguirlo decidió salvar a su amigo, y por eso lo han capturado y están por ejecutarlo. Se cuentan innumerables “Sitas” en las películas indias.

El concepto de mujer como Sita, inmortalizada en el Ramayana, representa la esposa devota, sumisa y pasiva como mujer ideal. En la sociedad tradicional india, la vida de las mujeres seguía estrictas normas de comportamiento [...]. Según el Manusmriti una mujer no puede separarse de la autoridad del padre, esposo e hijos y debe estar alegre y ser eficiente en el hogar. Estas normas y códigos de conducta han tenido una fuerte implicación en la articulación del papel de las mujeres en el cine popular indio (Val Cubero, 2007, p. 314).

El otro romance es el de Jenny y Bheem. Él se enamora de ella a primera vista, como suele suceder en las películas indias, aunque es un amor imposible dadas las circunstancias. El idioma se suma como barrera. Ella es inglesa, una mujer independiente, valiente, comprensiva, solidaria, que se asombra ante la brutalidad de su tío el gobernador y su esposa. Será la que ofrezca los mapas y la explicación del interior del palacio para salvar a Raju y derrotar al Imperio. Por muchas de sus acciones: demostrar públicamente su aprecio por Bheem u ofrecer los datos precisos necesarios para la “revolución” es una figura trascendental para la trama, aunque relegada por ser extranjera. Los relatos que tienen como protagonistas mujeres heroicas son frecuentes en el cine indio.

The Bandit Queen (1995) del director Secar Kapur [...]. Otro caso singular es el de la actriz Mary Evans Wadia's quien interpretó, durante más de dos décadas, papeles considerados típicamente masculinos por el público occidental: como el Zorro en la película *Hunterwali* (1935) y Tarzán. Héroes femeninos que abogaban indirectamente por la independencia de las mujeres (Val Cubero, 2007, p. 316).

En *RRR* no hay escenas de besos –los hay en otras películas como *Rangasthalam* (Sukumar, 2018). El beso público es considerado algo occidental, ajeno a la cultura india.

Las mujeres en el cine indio son mostradas, al igual que en las cinematografías occidentales, como objeto de deseo de los hombres. Pero la manera en que se muestran deseables en las pantallas se somete a unas convenciones culturales

específicas. El hecho de que no aparezcan besos en la pantalla se debe a la regulación censora de la Central Board of Film Censors (Pérez Gómez, 2007, p. 80).

Sin embargo, la cinematografía india ha encontrado otras maneras de sugerir sexualidad donde el agua juega un papel importante: saris mojados ceñidos al cuerpo, mujeres bebiendo del río, o la pareja salpicándose en la orilla. Así el cine indio “ofrece al espectador una manera privilegiada de construir su sexualidad ya que es una fuente, en muchos casos la fuente principal de información sobre cómo los hombres y las mujeres deben comportarse en las relaciones sexuales” (Val Cubero, 2007, p. 315).

Las imágenes femeninas, como en otras cinematografías, reflejan, reproducen, distorsionan y falsean. Y como en otras cinematografías, existiría “un abismo entre las versiones idealizadas de ‘la mujer’ y las vidas e identidades que normalmente habitan las mujeres pese a reconocer que las identidades femeninas se han formado a partir de esta imaginaria” (Val Cubero, 2007, p. 314). El cine, como otros medios, no solamente aporta entretenimiento sino que se configura en agente de socialización en cuanto a la reproducción de estereotipos asociados al género. Los saris serán fuente de información privilegiada hacia una interpretación en este sentido.

El sari es un signo social que denota edad, estado civil y clase. En las películas indias vemos reflejados todos los significados culturales del sari: nostalgia, tradición, feminidad, nacionalismo y estatus social. En las películas antiguas que contrastaban a la heroína con la vampiresa, la heroína vestía invariablemente un sari como emblema de su castidad y bondad (Solaz Frasset, s/f, párr. 70).

Un comentario sobre el cuadro musical final con clara iconografía soviética que rescata la figura de heroínas reales, mujeres que lideraron la resistencia armada contra la Compañía Británica de las Indias Orientales desafiando al Imperio, símbolos del movimiento independentista.

Interesante homenaje, que bien podría aplicarse a otras tantas guerreras de nuestra América que enfrentaron al colonialismo como las Adelitas mexicanas, Bartolina Sisa –la valiente aymara–, o nuestra Juana Azurduy que organizó un cuerpo de caballería conocido como “Las Amazonas” para apoyar la ofensiva del ejército de Belgrano. Todas jugaron roles cruciales. Mujeres que se perdieron en el recuerdo de la historia. Su participación en los procesos revolucionarios quedó marginada por la crónica masculina.

Visibilizar su participación activa en los campos de batalla por la Independencia, acá, allá, en la India, donde sea, es fundamental para comprender qué cuestiones pendientes tenemos como sociedades. “Sus nombres brillan en las estrellas y están escritos en nuestros corazones” reza la letra de *Etthara jenda*.

Por último, mencionar a las directoras de cine indio preocupadas e interesadas por los problemas y las experiencias de las mujeres: Prema Karanth, Aparna Sen, Vijaya Mehta, Sai Paranjpye, Parvati Ghosh, Vijaya Nirmala, Suprabha Debi, Bhanumathi y Kalpana Lajmi, entre otras (Val Cubero, 2007). Así, las mujeres se han establecido -y continúan haciéndolo- como sujetos fílmicos.

Hipermedia - Dosti [Amistad]

Entendemos la hipermedia como una suerte de amistad colaborativa.

En este apartado trataremos de elucidar qué relación entre medios –y entre textos– se da en una película como *RRR* (Rajamouli, 2022). Cómo juega la hipermedia a modo de construcción y acceso a la narrativa que logra su expansión en colaboración con los espectadores, y que a su vez, consigue entretenerse en diálogo intertextual con aquellos relatos tradicionales.

Hablamos de hipermedia remontándonos a Jenkins (2003) que afirmaba que “hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales” (citado por Scolari, 2013, p. 23). En esta cita breve yace tácita una galaxia semántica de conceptos que, si bien no abordaremos individualmente, cabe referirse: cross-media, transmedia, plataformas múltiples, multimodalidad, intermedia, etc. Todos matices para observar fenómenos similares. “Grosso modo, cada uno de estos conceptos trata de nombrar una misma experiencia: una práctica de producción de sentido e interpretativa basada en historias que se expresan a través de una combinación de lenguajes, medios y plataformas” (Scolari, 2013, p. 25).

En su cualidad de acceso, comencemos por el merchandising que es meritorio de examen. “Los muñecos de plástico, los juegos de mesa o los disfraces eran productos invisibles” (Scolari, 2013, p. 261). Afortunadamente, una nueva visión llevó a que “algunos investigadores asumieran que ese Darth Vader de plástico era, además de una fuente de ingresos, una pieza textual que forma parte de un mundo narrativo” (Ibid.). En este sentido, *RRR* ya tiene en el mercado figuras de acción –algunas articuladas y otras no–, escudos, pecheras, arcos y flechas, caretas, trajes de fantasía para niños. Además, *RRR* cuenta con su banda sonora en CD y disponible online. Podemos sumar las transmisiones de televisión con extensas entrevistas como la acaecida en el popular *The Kapil Sharma Show*, y las puestas en escena teatrales en escenarios enormes de los eventos promocionales como la ceremonia realizada en diciembre 2021 en Bombay que incluyó fuegos artificiales, música en vivo de la película, las dos estrellas fueron llevadas al escenario por medio de “teleféricos” –el de Raju con forma de caballo de fuego, el de Bheem como una moto con olas–, ante miles de asistentes en un estadio repleto (tuvieron que preverse micros para transportar a la multitud desde Hyderabad). En el mientras tanto, se multiplican en YouTube los tutoriales para aprender a bailar *Naatu Naatu*. Es decir, en el caso de *RRR* podemos recuperar distintos medios y lenguajes como acceso al texto.

Preliminarmente, pensamos que la brecha que nos separa para considerar *RRR* dentro del plano hipermediático surge con respecto a la construcción narrativa del relato. La forma narrativa hipermediática “se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (Scolari, 2013, p. 24). Hablamos aquí de una estrategia que “desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes conformando una red de personajes y situaciones” (Scolari, 2013, p. 25 negritas nuestras). Sabemos de muchos casos hipermediales donde no importa la cuna mediática: el origen literario de Harry Potter o del Señor de los Anillos; el televisivo de Viaje a las Estrellas; el cinematográfico de Star Wars; los nacidos de cómics como Superman, Batman, The Walking Dead; gestados en

videojuegos como Resident Evil; en dibujos animados como Los Simpson; o en muñequitos articulados Transformers o bloques Lego. Según Jenkins (2003 citado por Scolari, 2013) cada medio hace lo mejor que sabe hacer: una historia puede ser introducida en un largometraje, expandirse en televisión, novelas y comics, y ese **mundo** puede ser explorado y vivido a través de un videojuego. Eso no quiere decir que haya que ver la película para jugar el juego, cada medio debe mantener su autonomía, su consumo independiente. Sabemos también que en todas las historias narradas suele haber “huecos”. Eventos que sucedieron antes o después de lo que cuenta el texto primero, incluso en otro lugar al mismo tiempo. Y ahí comienza a mellar la producción de contenidos intersticiales, donde algunos completan la historia y otros otorgan protagonismo a personajes secundarios que interactuaban con los principales y se independizan para convertirse en un derivado o *spin off*. Pero siempre aportan contenido, todas novedades que como espectadores necesitamos conocer –o gozamos en conocer– sobre el relato nuclear.

El cambio más significativo en las últimas décadas es que los espectadores cooperan activamente en el proceso de expansión de los relatos, ya sea escribiendo una adaptación, realizando dibujos, o filmando una parodia y publicándola en cualquier red social. Incluso la adaptación más lineal incluirá una mirada nueva, reflejos distintos, aromas diferentes... (Scolari, 2013). Son los fanáticos los más activos militantes de la narrativa que les apasiona, actores de un bioecosistema mediático. Esta nueva generación de espectadores pasa a producir contenidos, se apropia del mundo narrativo y lo extiende. Los grandes productores ya no ven a esta “especie” como piratas textuales, sino que comienzan a protegerlos brindándoles espacios para que puedan expresarse. Así los mundos narrativos, tanto semiótica como comercialmente, se mantienen gracias a la actividad de sus seguidores más fieles (Scolari, 2013).

Por el momento, ni Rajamouli ni su productora han mostrado gestos de expansión. Sin embargo, *RRR* encuentra en la labor evangelizadora de los fans divergentes posibilidades. El legendario diseñador de videojuegos japonés Hideo Kojima, conocido por su trabajo en la serie Metal Gear y Death Stranding calificó a *RRR* como «imprescindible». Kojima es respetado como uno de los mejores diseñadores de la industria por adoptar un enfoque cinematográfico en sus juegos y ya se comunicó con Rajamouli vía Twitter. Otros fanáticos, más ignotos proponen en redes sociales la franquicia *RRR-LEGO* con diseños muy logrados. Como en otras ocasiones, son los consumidores quienes asumen un rol activo en el proceso de expansión. Y en la India “hay más de 13000 salas de cine algunas de 1000 butacas. Tal cantidad de salas se debe a que allí el cine es una forma de entretenimiento masivo” (Pérez Gómez, 2007, p. 64), con lo cual podemos proyectar la cantidad y variedad de potenciales “productores” con su consecuente expansión del relato.

Pero también hay límites. No todo es hipermedia.

Producir hipermedia, aunque está de moda, no es una obligación. Seguirá habiendo excelentes proyectos y experiencias monomediáticas. Tampoco hay que agitar la bandera del cruce entre medios por un video en YouTube y un blog (Scolari, 2013). La primacía siempre es narrativa, si la narrativa es mala, por más que sumemos contenidos, medios y lenguajes, seguirá siendo mala.

Si bien todos los textos –con su variedad material y lingüística– terminan siendo acceso al universo narrativo no se convierten en expansión. Paradojalmente ya no podemos pensar

el acceso a una historia desde un único medio. Los desarrollos tecnológicos comunicacionales y cómo atraviesan nuestra cotidianidad hacen que encontrarnos con un determinado texto desde un monomedio sea prácticamente imposible. No hay manera.

Una capa más para esta discusión: el dialogo intertextual que se establece con los textos más tradicionales, poniendo en valor que su uso continuado explica la popularidad de las películas indias.

Swann (1990) señala la amalgama de material de muchas fuentes: Ramayana y Mahdbharata, historias de Rajput, Puranas y otras leyendas indias, cuentos árabes y persas, incidentes históricos y demás personajes. [...] Existen conexiones directas con la gran cantidad de historias épicas que existen en forma oral y escrita en toda la India (Booth, 1995, p. 172).

La tradición popular, conformada por textos clásicos de diversas procedencias, otorga el marco interpretativo, crea la identidad narrativa y el significado del relato. “Uno puede ver conexiones intertextuales similares entre la epopeya tradicional y el cine indio. El contenido épico en las películas indias suele formar un subtexto secundario o alusivo, donde la mayoría de las tramas narran abiertamente historias épicas” (Booth, 1995, p. 172). Más aún en el caso *RRR* donde se ficcionalizan héroes revolucionarios.

Y no dejemos de lado los “cuentos de hadas”.

Tanto en las películas indias como en los cuentos de hadas, los finales incluyen padres felices y orgullosos, la princesa o el príncipe ganan y los villanos terminan tristemente arrepentidos o sus cuerpos maltratados yacen sobre el paisaje. [También] es común tanto a las películas indias como en los cuentos de hadas, que se dé la simplificación excesiva de las situaciones y la eliminación de detalles. Los personajes típicos, el héroe y el villano, la heroína y su mejor amiga, el padre amoroso y la madrastra cruel, nunca son ambivalentes (Kakar, 1989 citado por Booth, 1995, p. 170).

Hay una frase interesante para referirse a que el lazo entre uno con su tradición/familia/herencia es inescindible: “La sangre no es agua”. Y el texto tampoco es agua, está anclado en la cultura. *RRR* trae a una pantalla 2022 los discursos de identidad nacional de distintas regiones de la India, descubre la complejidad en el tejido con los relatos tradicionales y los lleva al nuevo milenio.

Entretanto, en relación a lo inter-multi-trans-cross-hiper-media se sigue conformando un cuerpo teórico en busca de la solidez necesaria para terminar de acordar un conjunto de conceptos compartidos sobre los cuales continuar investigando.

Reflexiones finales - Etthara jenda [Levanta la bandera]

Aunque el paquete cinematográfico (título, escenario, estrellas, detalles de la trama, canciones, etc.) puede variar, el mensaje es familiar y, quizás, reconfortante en el mundo cada vez más estresante de la India contemporánea. Las películas indias se destacan por su contenido tradicional y convenciones narrativas dentro de un conjunto antiguo y profundamente arraigado de significados y valores culturales (Booth, 1995, p. 186).

RRR (Rajamouli, 2022) es una película franca, cuyo eje se edifica sobre el poder de la amistad con corte melodramático. El núcleo emocional es sólido y lo que está en juego siempre está claro: Bheem quiere salvar a Malli y devolverla a su aldea; Raju debe robar las armas para entregarlas al pueblo. El verdadero mal que se cierne sobre ellos es el colonialismo y el Imperio Británico. Además lo tiene todo, romance, comedia, acción, baile, música, en un contexto histórico-político definido. Entiende lo que Hollywood no ha entendido en años: la importancia de mantener un plano general, acción ralentizada y/o acelerada enfatizando las poses heroicas, capas de CGI con nitidez visual, el uso de pantallas verdes para crear efectos visuales inolvidables –y no solo para ahorrar presupuesto en decorados–, bailarines increíbles con grandiosas coreografías en un compendio original que divierta y sorprenda. Sin aspiraciones de *spin off* o de convertirse en franquicia, nos remonta a la época de oro del cine: una buena historia, dos estrellas y un director. El cine concebido como el entretenimiento por excelencia.

El éxito de la película hace que la sala de cine se convierta en una especie de karaoke comunal, una fiesta improvisada. Todos conocen las canciones y los diálogos, y los declaman al unísono con los personajes.

En el número musical final aparece S.S. Rajamouli que se ha permitido cantar y bailar en esta oda anticolonialista para recordarnos que todo fue una película.

Al ver el espectáculo total que es la película india *RRR*, cuesta no pensar en el estado del entretenimiento estadounidense y del agotamiento de ideas que se refleja sucesivamente en la sobreexplotación de franquicias compuestas por películas y series predecibles en su estética y en sus valores. Este espectáculo impenitente tiene y restaura una energía y cierta ingenuidad que alguna vez conocimos y que no sabíamos que extrañábamos. Probablemente, un fenómeno análogo al éxito sostenido de las teleseries turcas (Vilches, 2022, párr. 9).

Son tres horas y cinco minutos salvajes. Donde las escenas más o menos tranquilas parecen una siesta en comparación a los muchos momentos espectaculares pero son compensadas por un inusual buen gusto estético. La prudencia no está presente pero sí hay números musicales. Hartos de ver en streaming películas de la India que parecían domesticadas para ajustarse al gusto occidental, *RRR* es el antídoto perfecto. Un film épico lleno de aventura, acción, melodrama y música. Con los dos héroes bailando coreografías espectaculares y canciones emocionantes y movilizadoras (García, 2022, párr. 5).

La mejor parte de mirar *Spider-Man: No hay forma de volver a casa* eran todos los abucheos y gritos del público cada vez que aparecían actores conocidos. Pero el sonido de los fanáticos de Marvel equivale a un susurro cortés en comparación con las atronadoras respuestas de la sala a RRR (Redacción Diario El Federal, 2022, párr. 1).

En YouTube se pueden encontrar montones de videos del público lanzando papелitos o bailando en los pasillos y frente a la pantalla. Esta película imperdible genera una celebración constante, que además como regalo extra, nos abre la puerta a la desconocida India, sus valores, su cultura, su sociedad, su historia. Nos deja con ganas de ir corriendo a ver las producciones indias que nos perdimos durante tanto tiempo.

Cuando las cinematografías olvidadas, invisibilizadas por occidente, generan ese aplauso delirante es porque algo están haciendo muy bien.

Bibliografía

- Baena, A. (2014). *Radiografía del cine indio I: desde su nacimiento hasta la llegada del sonido*. ECOSDEASIA. Disponible en <http://revistacultural.ecosdeasia.com/radiografia-del-cine-indio-i-desde-su-nacimiento-hasta-la-llegada-del-sonido/#:~:text=La%20llegada%20del%20cine%20a,de%201896%20en%20Mumbia%2C%20Bombay> Fecha de consulta: 4/04/2023
- Booth, G. D. (1995). Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema. *Asian Folklore Studies*, 54(2), 169-190.
- Dudrah, R. (2012). *Bollywood travels. culture, diaspora and border crossings in popular hindi cinema*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song. The uses of song in film*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos*. Barcelona, Paidós.
- Fernández, J. M. (2009). De la reivindicación política al cine comercial de Bollywood/ From political claims to Bollywood commercial cinema. *Metakinema: Revista de cine e historia*, 4. Disponible en <http://www.metakinema.es/metakineman4s5a1.html> Fecha de consulta: 16/02/2023
- García, S. (2022). RRR. Leer cine. Disponible en <https://www.leercine.com.ar/rrr/> Fecha de consulta: 14/01/2023
- Gubern, R. (1986). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Mazziotti, N. (2007). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Ovileiro, C. (2022). *Manuela Pedraza, mujer de la independencia*. UNA Folklore. Disponible en https://folklore.una.edu.ar/noticias/manuela-pedraza-mujer-de-la-independencia_35683 Fecha de consulta: 19/02/2023
- Pérez Gómez, M.Á. (2007). El cine indio a través de Dilwale Dulhania Le Jayenge. *Frame*, 1(1), 63-85. Disponible en https://scholar.google.com/citations?view_op=view_cita

- tion&hl=es&user=ybkHz3AAAAAJ&citation_for_view=ybkHz3AAAAAJ:9yKSN-GC-B0IC Fecha de consulta:10/01/2023
- Pérez Rubio, P. (2002). *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós.
- Pratten, R. (2015). *Getting Started with Transmedia Storytelling a practical guide for beginners*. Londres, CreateSpace.
- Redacción Diario El Federal (2022). *La alegría incontrolable de la secuencia de baile «Naatu Naatu»* de RRR. Diario El Federal. Disponible en <https://diarioelfederal.com/la-alegria-incontrolable-de-la-secuencia-de-baile-naatu-naatu-de-rrr/> Fecha de consulta: 15/01/2023
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto.
- Solaz Frasquet, L. (S/F). *El cine indio: Bollywood y más allá*. Encadenados. Disponible en: https://www.encadenados.org/old/n48/048stone/eb_cineindio.htm Fecha de consulta: 19/02/2023
- Val Cubero, A. (2007). La representación femenina en el cine popular indio. *Dimensiones histórica, económica e industrial*, 1(9) 311-318.
- Vilches, J. P. (2022). *RRR la candela del futuro*. Interferencia. Disponible en <https://interferencia.cl/articulos/rrr-la-candela-del-futuro> Fecha de consulta: 19/02/2023
- Willems, P. (2022). *The Biggest Blockbuster You've Never Heard Of*. [Video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dPU2D5FtjBw> Fecha de consulta: 5/04/2023

Abstract: India. A country of which we know nothing or very little. Land about 16,000 kilometers away from our pampas. Endless borders separate us, continents, oceans...

The news we received from their brotherly neighbor, Bangladesh, partially brought us closer together in suffering during the final against France in the Qatar World Cup, and also in the celebrations of the Copa. We sense resonances of anticolonialist revolutions in such overflow of fanaticism in the distances of the Obelisco. But beyond these urban news which multiplied on television and YouTube channels, we don't know much about India. Neither their geography, nor their politics, nor their multiethnic, multilingual, and multireligious society, nor their caste system... Nor their cinema. How many Indian films have we seen? Two? One? None?

The first images, from the ignominy of childhood, refer to those we drag from the pages of Rudyard Kipling's "The Jungle Book" Robin Hood collection. Or better yet, and surely, from the Disney adaptation (Reitherman, 1967) with the same name, where an orphan boy is raised by a pack of wolves under the tutelage of a bear and a black panther. As adults, wiping away some tears - and we always stick with the tiger's version! - we are transported to *Life of Pi* (Lee, 2012). Vivid colors that permeated the air, palaces devoured by impenetrable jungles, a polytheistic pantheon that was incomprehensible to our Western eyes fascinated us and aroused curiosity. The mysterious, the unfathomable, the spiritual was found in India according to these shorthand approximations of more or less foreign appreciations.

As enchantment is persistent, in this text, we will go over some notions about the emergence of Indian cinema, tarnished by the Euro-NorthAmerican chronicle, and how it becomes one of the centers of the world film industry. The issue of genre pastiche from the very emergence of sound will have its section. The predominance of ancestral influences, still present, in musical sequences integrated into fiction, majestic costumes, and exotic sets halfway between glamour and kitsch. Female roles, beauties in their beautiful saris, heroines who play stereotyped characters adjusted to the representations of the patriarchal society in which they operate. And finally, how hypermedia plays a role in the construction and access to narratives that achieve their expansion in collaboration with viewers and, in turn, manage to weave themselves into intertextual dialogue with those traditional stories. As a backdrop, *RRR* (Rajamouli, 2022), which will cross every line and apart. That dazzles us as incredible and undoubtedly the best film of the year. A completely exaggerated movie, where there is no subtlety, and everything is as insolent and dramatically wild as it can be. A phenomenon of the evolution of Indian cinema with results in box office revenue, which becomes a cultural export and the gateway to the unknown India.

Keywords: Indian cinema - Hypermedia - Heroines in saris - *RRR* (Rajamouli, 2022).

Resumo: A Índia. Um país do qual nada ou quase nada sabemos.

Terras a cerca de 16.000 quilômetros de nossos pampas. Fronteiras infinitas nos separam, continentes, oceanos...

Aproximamo-nos em parte pelas notícias que recebemos de seu vizinho Bangladesh, irmanado no sofrimento na final contra a França no Mundial do Catar, e também fraterno nas comemorações da Copa. Intuímos ressonâncias de revoluções anticolonialistas em tal transbordamento de fanatismo nas distâncias do Obelisco. Mas, além dessas notícias suburbanas que se multiplicam nos canais de televisão e no YouTube, não sabemos muito sobre a Índia. Nem de sua geografia, nem de sua política, nem de sua sociedade multiétnica, multilíngua e multirreligiosa, nem de seu sistema de castas... Nem de seu cinema.

Quantos filmes indianos assistimos?, Dois?, A?, Nenhum?

As primeiras imagens, da ignomínia do *lego*, referem-se àquelas que extraímos das páginas da coleção Robin Hood “The Jungle Book” de Rudyard Kipling. Ou melhor, e seguramente, da adaptação da Disney (Reitherman, 1967) com o mesmo nome, onde um menino órfão é criado por uma matilha de lobos sob a tutela de um urso e uma pantera negra. Crescendo, enxugando algumas lágrimas -e ficamos com a versão tigre, é sempre a versão tigre!-, somos transportados para Uma Aventura Extraordinária (Lee, 2012). Cores tão vivas que permeavam o ar, palácios devorados por selvas intransponíveis, um panteão politeísta que se revelava incompreensível aos nossos olhos ocidentais, fascinava-nos e despertava curiosidade. O misterioso, o insondável, o espiritual encontrava-se na Índia segundo essas abreviaturas de apreciações mais ou menos estrangeiras.

Como o fascínio é persistente, neste texto vamos rever algumas noções sobre o surgimento do cinema indiano, maculado pela crônica euro-americana, e como ele veio a se tornar um dos centros da indústria cinematográfica mundial. A questão do pastiche de gêneros desde o próprio surgimento do som terá sua seção. A predominância de influências ancestrais, ainda presentes em pinturas musicais integradas na ficção, trajes majestosos e decorações

exóticas a meio caminho entre o glamour e o kitsch. Os papéis femininos, beldades de cabelos escuros em seus lindos saris, heroínas que interpretam personagens estereotipadas ajustadas às representações da sociedade patriarcal em que estão inseridas. E, finalmente, como a hipermedia funciona como forma de construir e acessar as narrativas que alcançam sua expansão em colaboração com os telespectadores, e que, por sua vez, conseguem se entrelaçar em um diálogo intertextual com essas histórias tradicionais.

Como pano de fundo RRR (Rajamouli, 2022) que vai cruzar cada linha, cada ponto e lado. Que nos deslumbra por ser incrível e sem dúvida o melhor filme do ano. Um filme completamente exagerado, onde não existe sutileza e tudo é tão insolente e dramaticamente selvagem quanto possível. Fenômeno da evolução do cinema indiano resultando em coleções, que se torna uma exportação cultural e a porta de entrada para a Índia desconhecida.

Palavras chave: Cinema indiano - Hipermedia - Heroínas de sari - RRR (Rajamouli, 2022).

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
