

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

NACIÓN, MINORÍA Y DEPORTE: APROXIMACIONES CINEMATOGRÁFICAS

Tesis presentada por
MARÍA FERNANDA RAMÍREZ REYES
Para optar al grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD: *SUR DE ASIA*

DIRECTOR:
DR. Saurabh Dube

Ciudad de México, 2020

Índice

Agradecimientos	3
Resumen	4
Abstract	4
Introducción	5
Capítulo I. Los conceptos, el contexto, el deporte y el cine en la India	8
I.1 Los conceptos	8
I.2 El contexto económico y político	11
I.3 Los cambios en el deporte y la industria cinematográfica	14
Capítulo II. Las películas	25
II.1 <i>Lagaan</i>	27
II.2 <i>Iqbal</i>	43
II.3 <i>Chak De! India (CDI)</i>	57
Conclusiones	72
Filmografía	81
Bibliografía	83
Anexo	86

Agradecimientos

A mi familia por apoyarme durante todo este periodo de aprendizaje.

A Alejandra y Felipe, mis padres, quienes me ayudaron lo más que pudieron y siempre me han impulsado a seguir adelante.

A María, mi hermana.

A mis amigos por su solidaridad y cariño—incluso en los momentos más difíciles—además de transmitirme sus experiencias e intercambiar conmigo sus variados conocimientos.

A mi asesor el Dr. Saurabh Dube, por haber aceptado dirigir mi proyecto, orientarme de la mejor manera y guiarme no sólo durante la realización de esta tesis, sino también durante las múltiples clases donde compartió su enorme saber.

A mis profesores durante mi estancia en El Colegio de México, en especial a la Dra. Ishita Banjeree, la Dra. Uma Thukral y la Mtra. Natalia Wood por haber ampliado mi visión en tantos temas, compartido sus experiencias y haberme apoyado y orientado en distintos momentos de la maestría.

A El Colegio de México, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y la Fundación BBVA por su apoyo financiero y material, lo que me permitió concluir mis estudios y realizar una estancia de investigación en Goldsmiths College en Londres, Inglaterra.

Resumen

Este trabajo consiste en los análisis de tres películas del cine hindi de Mumbai, pertenecientes a la primera década del dos mil. Estos filmes destacan por la centralidad de los deportes tanto a nivel narrativo como temático. El análisis en esta tesis es una lectura cuidadosa y enfocada en los siguientes temas: la historia como elemento interpretativo y constitutivo de la comunidad y de los universos diegéticos; la manera en que se conforman dichas comunidades y cómo representan y lidian con las diferencias y grupos marginales dentro de las mismas, así como el deporte como un eje narrativo y un tercer espacio donde se proponen nuevos tipos de asociaciones. El trabajo se encuentra estructurado en dos capítulos. En el capítulo I se ofrece marco contextual, enfatizando los cambios políticos y económicos, así como la entrada del modelo neoliberal, la reforma a las comunicaciones y el ascenso del nacionalismo hindú al poder. En esta misma sección también resaltan los cambios ocurridos en los deportes y su importancia social, además de los cambios estructurales y estéticos del cine hindi de Mumbai durante este periodo. Dichos cambios se encuentran reflejados en las tres películas en distintas maneras, pero las tres abogan por una visión más incluyente de la comunidad imaginada. En la segunda parte se analizan las películas en tres secciones respectivamente.

Palabras clave: India, cine, comunidad, historia, análisis audiovisual

Abstract

This is an analysis on three Hindi films made in Mumbai in the early 2000's. These films give particular centrality to sports, both in a narrative and thematic way. The analysis of such films is done as a close reading and focusing on these themes: history as constitutive and interpretative of community and the cinematic universes; the way these communities are constituted and how they represent and treat difference and marginal groups within them, and sports as a narrative axis and a third space where new ways of association are analysed. This thesis is structured in two chapters. The first chapter consists of an explanation of the context, with an emphasis on political and economical changes, such as the implementation of the neoliberal model, the telecommunications reform, and the rise of the Hindu right. This same section also highlights the changes of the sports industry and its growing importance, as well as the structural and aesthetic changes that underwent the film industry during this period. Such changes are reflected in these three films in different ways, although all of them advocate for a more inclusive imaginative community. The second chapter focuses on the analysis of the films in three sections respectively.

Key Words: India, cinema, community, history, audio-visual analysis

Introducción

*No puedo ver u oír el nombre de los estados,
sólo puedo escuchar el nombre de un país:
India. Este equipo necesita únicamente
jugadoras que primero jueguen para India,
después para sus compañeras y, si les queda
algo de vida, para ellas mismas*
(*Chak De! India*, 2007)

Este diálogo es una de las varias instancias en que esta película coloca en primer plano las distintas tensiones entre múltiples identidades y la subsunción de estas a la identidad más importante en el actual modelo político y contexto internacional: la identidad nacional. Si bien la presencia del nacionalismo en el cine no es algo exclusivo de India—véase el cine estadounidense—, distintos autores¹ suelen mencionar la centralidad de este en las producciones del cine hindi de Mumbai, también conocido como “Bollywood”. La importancia y presencia de la idea de lo nacional también exhibe las tensiones y contradicciones con identidades como la regional, estatal, lingüística, de casta y religiosa. Esto a su vez también da lugar a nuevos imaginarios, donde se confrontan y negocian dichas tensiones, aunque no siempre de manera satisfactoria y realista. Sin embargo, la misma presencia y discusión de estos conflictos—también asociados con otras problemáticas—da lugar a la reflexión y visibilidad de posibilidades surgidas entre artistas, académicos y, aún más importante, los espectadores.

¹ Viridi (2003), Joshi (2015), Chatterjee (2015), Ahmed (2015).

² Bose (2009), Lichter y Bandyopadhyay (2008), Samir (2016), Mitra (2020)

En este trabajo se analiza la manera en que, a través de tres producciones cinematográficas, se construyen discursos múltiples, plurales y contradictorios de comunidades y la nación, considerando la diversidad y diferencia de sus distintos miembros y subgrupos. Las tres películas escogidas—*Lagaan* (2001), *Iqbal* (2005) y *Chak De! India* (2007)—fueron realizadas en la década de los dos mil. Si bien las tres tienen al deporte como un tema central de sus argumentos y fueron realizadas durante el mismo periodo, refieren a contextos distintos y utilizan los deportes—cricket y hockey—de manera muy diferente. El surgimiento de este tipo de producciones también es representativo de un cambio que ocurría en el contexto indio y global. De acuerdo con distintos autores², hay dos transformaciones importantes en los ámbitos políticos y económicos que informan e influyen los cambios estéticos y técnicos en estas cintas: el proceso de liberalización económica y el ascenso político de la derecha hindú. Es interesante considerar la manera en que estos textos filmicos responden a dichas transformaciones, al mismo tiempo que los determinan. Como todo producto cultural, están llenos de contradicciones y son propositivos en más de un sentido, aunque también es necesario considerar que las tres películas ofrecen al espectador la satisfacción del viaje del héroe y la superación de las circunstancias para cumplir su meta.

Aunque existen distintas posibilidades de análisis y éstas deben considerarse en términos generales, este trabajo se enfoca en la manera en que las películas articulan su sentido de historia y de comunidad a través del deporte. Trata de basarse, en la medida de lo posible, en una lectura

² Bose (2009), Lichter y Bandyopadhyay (2008), Samir (2016), Mitra (2020)

cuidadosa de las películas. Para ello se toma como referencia un tipo de lectura realizada en la crítica literaria, la cual consiste en un análisis detallado de los elementos presentes en el pasaje o texto y se consideran dos aspectos: la manera en que el texto se construye sí mismo palabra por palabra y la manera en que los detalles de la estructura contribuyen al significado del texto en su totalidad³. En este caso, al tratarse de cine, se consideran elementos tales como montaje, diálogo, ángulos de cámara, música, secuencias, etc. Asimismo, se considera lo dicho en otros artículos aunque no siempre nuestras interpretaciones coinciden.

Este trabajo se encuentra organizado en dos capítulos. En el primer capítulo se desarrollan los conceptos relevantes para el análisis, una descripción del contexto económico, político y social de India en este periodo; se menciona la transformación tanto del estatus de los deportes—en particular el cricket—como de la industria cinematográfica—en aspectos estructurales y estéticos—, y se introducen las películas con sus respectivas tramas. El segundo capítulo está dedicado a las películas con su respectivo análisis. Ello no quiere decir que los otros filmes no sean mencionados, pues coinciden en elementos temáticos y discursivos. La explicación sobre cada película se encuentra organizada en orden cronológico, de acuerdo al estreno de la película.

³ http://individual.utoronto.ca/h_forsythe/Close%20Reading.html

Capítulo I. Los conceptos, el contexto, el deporte y el cine en la India

En este primer capítulo se exponen los conceptos que permiten realizar un análisis de la temática, además, se revisa el contexto económico y político del periodo en el cual se estrenan las películas y los cambios en el deporte y la industria cinematográfica.

I.1 Los conceptos

En primer lugar es necesario definir los conceptos a explorar en los tres filmes, a fin de observar la manera en que son interpretados y construidos en cada uno. Esto también se debe a la importancia de estos en el universo extradiegético, es decir todo aquello externo al universo del texto fílmico (diegético). Dichos conceptos son: historia, comunidad, nación y deporte. Para ello se toma como referencia su uso y definición en distintos textos académicos.

- Historia: Este es quizás uno de los conceptos más relevantes, en particular para *Lagaan* e *Iqbal*, ya que un aspecto importante de las tramas es la presencia espectral del pasado, ya sea de manera colectiva o en los viajes individuales de los personajes. Arjun Appadurai propone una definición de historia útil para este análisis, ya que las ideas propuestas en *Modernity at Large* (1996) se encuentran relacionadas con el contexto de los años noventa, el cual coincide con la liberalización económica. Appadurai provee un concepto para “historia”—la cual considera la historia de larga duración, independientemente de cuánto se sepa sobre ella, el cual contrasta con el de “genealogía”, así:

La historia te lleva hacia fuera, a unir patrones de cambio en universos de interacción cada vez más grandes; la genealogía te lleva hacia adentro, hacia las disposiciones culturales y estilos que pueden ser incrustado tanto en las instituciones locales y en la historia de la localidad⁴ (1996, p. 74).

Ambos conceptos pueden encontrarse en cada filme, ya sea a través de cambios ocurridos dentro de los universos diegéticos o la percepción y referencia de estos al universo extradiegético. Un ejemplo interesante de ello es *Lagaan* pues como señala Mannathukkaren (2007): “el nacionalismo del cricket en la película únicamente puede entenderse al ponerlo en relación con la presente coyuntura socio-histórica, en donde las fuerzas del capital y el nacionalismo son hegemónicas”⁵ (2007, p.1200).

- Comunidad: Este concepto suele asociarse con el de nacionalismo pues, como señala Benedict Anderson (1983), se trata de una comunidad imaginada. Aun así, es necesario hacer una distinción entre estos términos ya que ambos son relevantes para el análisis de las películas. Craig Calhoun (1997) menciona que, si bien el nacionalismo es un fenómeno moderno, este toma como base identidades étnicas, así como relaciones de parentesco y redes comunitarias locales (1997, p.29). Otra característica importante es que dichos colectivos son reproducidos a través de redes de relaciones sociales y categorías de individuos similares (p.29). Calhoun también apunta que todas estas formas de asociación, a pesar de ser diferentes, pueden sobreponerse

⁴ History leads you outward, to link patterns of changes to increasingly larger universes of interaction; genealogy leads you inward, toward cultural dispositions and styles that might be stubbornly embedded both in local institutions and in the history of the local habitus.

⁵ The cricket nationalism of the film can only be understood by locating it in relation to the present socio-historic conjuncture wherein forces of capital and nationalism are hegemonic.

las unas a las otras en diferentes situaciones, dando lugar a tensiones o una mayor asociación entre estas.

- Nación: Por otra parte la nación es un tipo de comunidad surgida en relación directa con un tipo de modelo político-económico. Calhoun señala que el surgimiento del nacionalismo está relacionado con el surgimiento de los estados modernos europeos, lo cual significó en un primer momento una reestructuración administrativa, territorial y gubernamental (1997, p.66), también menciona que fue la existencia de conflictos entre los distintos estados lo que contribuyó a la integración de las distintas comunidades y promover la creación de una identidad nacional (p.67). En este contexto, la presencia de distintas comunidades da lugar a que existan tensiones entre las mismas, en parte por su estatus numérico y político variado. La pluralidad y las circunstancias surgidas entre estas identidades se exploran en *Lagaan* y mucho más a fondo en *Chak De! India* (a partir de este momento *CDI*), donde tanto el protagonista como las jugadoras deben negociar sus distintas identidades en el espacio público de los deportes profesionales.
- Deporte: Si bien este concepto es menos polivalente que los anteriores, es necesario ofrecer una definición pues, como señala McComb, se trata de un término muy utilizado aunque se tenga una noción vaga del mismo. De acuerdo con este autor, el deporte consiste en una combinación de destreza física, reglas y competencia. También menciona que la distinción de este con el juego y el ejercicio es la intensidad y dedicación del entrenamiento, así como su profesionalización y posible comercialización (2004, p.1-2). Si bien este

último aspecto ha estado presente desde la segunda mitad del siglo XX, es a partir de la década de los ochenta—con el boom de la televisión— que se explota cada vez más el aspecto comercial tanto de los deportes como de los jugadores, usándolos para promocionar productos de distinta índole (Jha, 2019, p.624). Aunado a esto, en un apartado subsecuente se describe la situación de los deportes en India, en particular el cricket y el hockey.

I.2 El contexto económico y político

A finales de los años ochenta y principio de los noventa se consolidó el proceso de liberalización económica (Rajagopal, 2004, p.17), aunque los primeros pasos ocurrieron durante el llamado periodo de Emergencia.⁶ La transformación del modelo económico ocurre durante la administración de Rajiv Gandhi (1984-1989) y V.P. Narasimha Rao (1991-1996), y se consolida con Atal Bihari Vajpayee (1998-2004) (Bose, 2009, p.24). Este cambio consistió en: un relajamiento de los controles gubernamentales para la participación de capital privado tanto nacional como extranjero, una disminución de los impuestos, y la expansión y crecimiento de una nueva clase media. Si bien el estado interviene de manera menos directa en el desarrollo de políticas económicas, sigue siendo necesario un gobierno fuerte para mantener una disciplina de mercado, así como defender los intereses de quienes lo dominan, incluso en contra de la mayoría de la población (2009, p.18). Aunado a este proceso de crecimiento también se encuentra la constante explotación y

⁶ Se le conoce como estado de Emergencia al periodo entre junio de 1975 y enero de 1977, cuando la primera ministra Indira Gandhi declaró un estado de emergencia en todo el país, debido a la “prevalencia de disturbios internos”. Durante este periodo se suspendieron los derechos individuales, se censuró a la prensa y encarcelaron opositores políticos. También se violaron numerosos derechos humanos, incluyendo una campaña masiva de esterilización forzada. Ramachandra Guha. *India after Gandhi*. Pan Macmillan, 2011.

despojo propio de este modelo, como lo demuestra el artículo de Hensman (2014), al analizar el modelo de desarrollo en Gujarat durante la administración de Narendra Modi⁷. Esta combinación entre el mercado, los medios y la violencia del neoliberalismo ha dado lugar a espacios ambivalentes donde surgen nuevos imaginarios políticos y sociales.

Por otro lado, esta apertura del mercado y circulación de capital transformó la industria de los medios—tanto en su abaratamiento como en su alcance—, trastocando de manera fundamental la manera de relacionarnos. Así, se puede observar un nuevo manejo de la información que atiende a motivos cada vez más económicos en conjunción con una agenda política específica. Gupta (2005) hace un estudio sobre el manejo de la información durante las elecciones de 2004, en el que se favorecía a la coalición National Democratic Alliance (NDA), dirigida por el Bharatiya Janata Party (BJP). El despliegue informativo tenía un mayor interés por el espectáculo que por el proceso en sí. Otro aspecto interesante de la prensa es el espacio dedicado al contenido deportivo, el cual también ha aumentado considerablemente. English (2013) hace un estudio de *The Times of India* y *The Hindu* y los deportes a los cuáles dedican mayor espacio, tanto en su contenido impreso como en línea. Si bien el cricket representa un porcentaje considerable, la cantidad resultó menor de la esperada (2013, p.362), compartiendo espacio importante con el fútbol y el hockey. En relación con las películas, este manejo de los medios y su carácter tendencioso se hace evidente en la introducción de *CDI*, donde el protagonista es sujeto a un linchamiento mediático tanto en la prensa como la televisión.

⁷ Otros autores que también discuten el proceso de liberalización en India son: Menon y Nigam (2007); Corbridge, Harriss y Jeffrey (2013), y Crabtree (2018)

Otro aspecto importante es la relación entre el resurgimiento del nacionalismo hindú y el proceso de liberalización, pues se trata de la convergencia entre la ideología política de las nuevas élites con los intereses electorales de un gobierno y clases beneficiarias asediadas (Rajagopal, p.17). Rajagopal señala que el debilitamiento de la hegemonía del partido del Congreso permitió la apropiación del escenario político por parte de los nacionalistas hindúes, quienes por décadas habían cultivado y desarrollado una visión de unificación hindú:

Se combinó la incapacidad del capitalismo laissez-faire para cumplir sus promesas, el abandono de los elementos progresivos del estado a favor de sus funciones más autoritarias, y esto acentuó la crisis de legitimidad. El nacionalismo religioso emergió como una respuesta poderosa, tanto como una protesta difusa contra la injusticia social y, al mismo tiempo, como un intento para controlar o dar forma a esta propuesta de una ortodoxia conservadora⁸ (2004, p. 18).

Este vacío de poder y crisis de legitimidad fue aprovechado por el BJP— el brazo político del Rashtriya Swayamsevak Sangh (RSS)⁹—, quien se asumió como el heredero político del Congreso y el impulsor de las reformas económicas (2004, p.19). Destaca que aunado a este proceso se impulsó un programa religioso-cultural: *hindutva* (“hinduness”/lo hindú). Un aspecto

⁸ The inability of laissez-faire capitalism to deliver on its promises, and the shedding of the state's progressive aspect in favour of its more authoritarian functions, combined to accentuate a crisis of legitimation. Religious nationalism emerged as a potential answer, as both a diffuse protests against injustice and simultaneously an attempt to shape or harness this protest to a new conservative orthodoxy.

⁹ El Rashtriya Swayamsevak Sangh es una organización paramilitar nacionalista hindú de derecha fundada en 1925. Es considerada la organización padre del partido gobernante en India el BJP. También es la organización matriz de un gran número de organizaciones conocidas como Sangh Parivar. Su presencia se encuentra en todas las áreas de la vida en India. Se trata de la organización de voluntarios y organización no gubernamental (ONG) más grande del mundo. James M. Lutz y Brenda J. Lutz. *Global Terrorism*. Taylor & Francis, 2008.

importante de esta ideología es su interpretación del estado nacional como secular y la nación como sinónimo de la mayoría hindú (2004, p.20); así, las minorías religiosas se perciben como antinacionales y por lo tanto sujetas a vigilancia constante—en particular la minoría musulmana, considerada el enemigo interno (p.22).

Este último aspecto del programa ideológico de grupos como el RSS, y el BJP ha adquirido gran relevancia tanto en el contexto indio como en el global, pues ha habido un incremento de la islamofobia a partir de los ataques del 11 de septiembre de 2001. Este rechazo hacia la comunidad musulmana deriva no sólo en violencia dirigida a los miembros de la comunidad, sino que también se omite y estereotipa en el ámbito artístico. Islam (2007) y Khatun (2019) señalan que el tratamiento de la comunidad como ajena y amenazante para la nación también ha tenido consecuencias en su representación cinematográfica. Khatun señala que durante los últimos años se ha visto una reducción en el número de personajes musulmanes en el cine, y que la mayoría de estos han sido reducidos a tres tipos principales: el terrorista, el patriota y el agente del “jihad del amor” (2019, p.6). La autora también menciona que si bien no busca de manera explícita movilizar a la nación, sí ayuda a que las audiencias asocien ciertas conductas y valores con determinadas comunidades. En *CDI*, el protagonista encaja con la figura del patriota, quien debe probar a todos su lealtad por el país, debido a un malentendido.

I.3 Los cambios en el deporte y la industria cinematográfica

El proceso de liberalización afectó a todas las industrias y actividades económicas y también generó nuevos fenómenos culturales. La industria del

cricket—aunque otros deportes como el fútbol y el hockey también se han beneficiado (Rowe y Gilmour, 2009)—se transformó de manera considerable en los últimos 20 años, debido tanto al éxito de la selección nacional como su subsecuente comercialización sin precedentes. Por otra parte, la industria cinematográfica también pasó por un proceso de cambios importantes. Las películas analizadas reflejan dichas transformaciones tanto en su proceso de producción como de estructura.

Es importante considerar el papel de los deportes, su profesionalización y su función dentro de los estados-nación modernos. En el caso indio, según distintos autores,¹⁰ hay elementos característicos en su percepción de los deportes. De acuerdo con Bhatia (1982), durante mucho tiempo la actividad deportiva no tuvo gran importancia para gran parte de la población, con la excepción del cricket y el hockey, los cuales sólo recibían atención durante justas internacionales (1982, p.89). Sin embargo, esta actitud comenzó a cambiar durante las décadas de los ochenta y noventa, pues el acceso a los medios de comunicación y la cultura del espectáculo que esta conlleva, incrementaron el interés de la población por el deporte, en particular el cricket (Jha, 2019, 624).

Tres elementos transformaron dichas percepciones en las últimas tres décadas. En primer lugar, el proceso de liberalización económica, aunado al desarrollo tecnológico, permitió la entrada de las grandes corporaciones a nuevos mercados. En la mayoría de los casos esta entrada se dio a través de la televisión satelital (2019, p.624). En el caso indio, estos cambios de los deportes ocurren a finales de la década de los noventa y principio del 2000. El

¹⁰ Butalia (1982), Puri (1982), Majumdar (2006).

segundo cambio fue la transformación de los eventos deportivos en un espectáculo comercial de tiempo completo. De nueva cuenta, la televisión fue de gran importancia para este proceso:

La televisión se volvió un medio revolucionario para los deportes. Debido a sus limitaciones temporales en programación y publicidad, los deportes debieron ser circunscriptos con reglas que determinaran con rapidez un ganador y la conclusión del juego. Los equipos universitarios y profesionales desbandaron sus programas, tradiciones y reglas, a fin de encajar en los horarios televisivos. A cambio, la televisión les aportó una gran cantidad de dinero¹¹ (McComb, 2004, p.109).

Así, distintos deportes de consumo mundial se vieron en la necesidad de cambiar a fin de ajustarse a los formatos de tiempo de la televisión. Esto se debió a los beneficios económicos que reportan las transmisiones de los juegos.

El tercer cambio importante fue la transformación del estatus de los deportistas y aquellos en los medios de comunicación, así como la percepción del cricket más allá del campo de juego:

Los nuevos canales en particular fueron responsables en introducir en India varios de los desarrollos tecnológicos en el periodismo deportivo televisivo. Esto incluía el cambio de enfoque, fuera del “campo” o lo que solía ser el “fondo”: los jugadores, las personalidades del medio, así como los mismos medios. En otras palabras, la telenovela del cricket—la cual se había vuelto aparente en su formato impreso a principio de los

¹¹ Television became a revolutionizing medium for sports. Since it was time-bound in its scheduling and advertising, sports had to be circumscribed with quick tie-breaking rules to determine a winner and endplay. Colleges and professional teams scrambled their schedules, traditions, and rules in order to fit into television time slots. In return, television provided an enormous amount of money

ochenta—fue adaptada para una audiencia televisiva, la cual era “nacional” en más de un sentido de la palabra, la cual se volvió mucho más influyente en el proceso¹² (Sen en Wagg, 2004, p.102).

Si bien la televisión entró a India durante la década de los sesenta, la audiencia se expandió de manera considerable durante la década de los ochenta (Jha, 2019, p.26), no sólo en términos de clase sino también en género y geográficamente, incluyendo mujeres y poblaciones de localidades semiurbanas. Este nuevo interés se debió en gran medida al desempeño de la selección nacional, su significado simbólico, así como los resultados de los cambios económicos y políticos de la nación independiente:

El cambio comenzó a principio de los ochenta, pero no fue del todo repentino. El trabajo ideológico y económico fue desarrollado durante los setenta. Por un lado, la llamada “Era de Gavaskar” reflejaba y reforzaba un nuevo énfasis en el triunfalismo—eso es, una situación en que las victorias indias eran esperadas con una mezcla de seguridad y ansiedad¹³ (2019, p.100).

Si bien la importancia y expansión gradual del cricket se puede rastrear al periodo colonial (Guha, 1997), el cambio más importante durante las tres últimas décadas ha sido su comercialización que se extendió no sólo al deporte en sí, sino también a todos los involucrados en el complejo deporte-medios

¹² The new channels in particular were responsible for introducing in India various technical developments in the journalism of televised sport. These included the shifting of focus away from the “field” to what used to be the “background”: the players, as media personalities, and the media themselves, including the journalists. In other words, the soap opera of cricket that became evident in the print medium in the early 1980s was adapted for a television audience that was “national” in more than one sense of the word, and made many times more influential in the process.

¹³ The change came in the early 1980s, but it was not entirely sudden. The ideological and economic groundwork was laid in the 1970s. On the one hand, what has been described as the “Gavaskar era” reflected and reinforced a new emphasis on triumphalism—that is, a situation in which Indian victories came to be awaited with a mixture of confidence and anxiety.

(Jha, 2019, p.624). Esta alianza entre los medios y el deporte, aunado a los constantes triunfos de la selección tuvo como consecuencia que durante los partidos sean comunes las reacciones violentas (Sen, 2004, p.100). Ello se debe en parte a que, a través del deporte, la población canaliza sentimientos relacionados con los aciertos y fracasos de la nación, así como su estatus e importancia en el escenario internacional. Si bien es cierto que la sublimación de estos sentimientos no es exclusiva del cricket y de India, Sen señala que en este caso estos han adquirido una gran dimensión:

Tales reacciones exageradas no eran simple muestra del entusiasmo por el cricket o la excitabilidad de los nativos. Reflejan una etapa particular del desarrollo del estado-nación indio—en el que ciertas expectativas habían sido frustradas y otras logradas de manera imperfecta. En ningún otro país, ni siquiera Pakistán, la selección nacional de cricket debe cargar con el estatus de una súper potencia fraudulenta.¹⁴ (2004, p.101-102).

Dichas reacciones y expectativas se deben a la convergencia de distintos afectos tales como: la frustración de expectativas y promesas hechas para la nación independiente y que, a pesar de ello, puedan probar su superioridad en el ámbito del cricket. Así, en las últimas dos décadas el cricket indio se ha vuelto uno de los espectáculos más importante en términos económicos—debido a los números de audiencia y ratings. Dicha comercialización también ha generado que se fomente un interés constante a través de los equipos locales de las grandes ciudades gracias a la Indian

¹⁴ Such overreactions are not simply evidence of enthusiasm for cricket, or of the excitability of natives. They reflect a particular stage in the development of the Indian nation-state, at which certain expectations had been badly frustrated and others imperfectly achieved. In no other country, not even Pakistan, has the national cricket team had to carry the burden of a fraudulent superpower status.

Premier League (IPL), la cual fue creada en 2008. Esto no ha disminuido su importancia como vehículo de aspiraciones de orgullo nacionalista, no sólo dentro del país sino también con la diáspora (2004, p.104), pues se trata de un país con un número considerable de migrantes. Al contrario, gracias a la revolución de las telecomunicaciones estos últimos pueden participar de manera más activa en esta industria, tanto como espectadores y en términos económicos.

La industria cinematográfica también sufrió transformaciones considerables tanto en su funcionamiento como en aspectos estéticos. A través de su estudio, *Ideology of the Hindi Film* (1998), Madhava Prasad describe los aspectos económicos, políticos y estéticos que caracterizaron el funcionamiento de la industria de Mumbai durante las cuatro décadas posteriores a la independencia. Resaltan varios aspectos, entre ellos la inestabilidad económica de la misma, pues se trata de una industria que trabaja bajo un marco capitalista sin poseer dicha estructura (Prasad, 1998, p.29). Esto, sumado al poco apoyo recibido por parte del Estado—quien tenía su propia agenda pedagógica para la industria (p.121)—tuvo como consecuencia la preeminencia de un tipo de estructura narrativa. Así, predominó el género conocido como “social”, cuyo carácter reflejaba la manera en que estaba organizada la industria, en un modelo de producción heterogéneo. En este modelo, el todo es ensamblado por partes producidas de manera separada por especialistas, en lugar de estar centrada en la transformación de una materia prima, manufacturado de manera serial u orgánica (1998, p.32). Así, los distintos elementos que conforman una película—guion, diálogos, música, coreografía, etcétera—son producidos de manera separada por especialistas,

innovando y refinándose de manera aislada, sin tener en mente la transformación del producto terminado en su totalidad. Ello también implicaba que la estructura de la narrativa tampoco debía variar mucho (p.44).

Aunado a esto, Prasad señala que una de las razones de la preeminencia del género social—cuyas características incluyen: ser un romance, estar ambientadas en el periodo contemporáneo y promover valores frecuentemente asociados con la estructura social tradicional (1998, p.55)—se debe a su habilidad de cooptar los cambios ocurridos en la sociedad y reflejarlos en cambios sutiles y graduales, tanto en el género, como la industria en su totalidad. El autor señala que la primera transformación importante de este formato se dio durante la década de los setenta, el cual coincide con un periodo de gran descontento entre la población, debido en parte a las promesas fallidas durante las primeras décadas de independencia (p.132). Así hay un cuestionamiento y confrontación con el Estado por parte de las figuras marginadas y relegadas por el mismo. Sin embargo, a través de distintas estrategias narrativas estos desafíos son absorbidos o neutralizados, reafirmando la autoridad última del Estado en la solución de dichos conflictos (1998, p.136).

Este periodo también vio el surgimiento de dos fenómenos importantes: en primer lugar, la centralidad de la figura de la estrella de cine, ejemplificado en el fenómeno de Amitabh Bachchan. Este actor es asociado con un cierto tipo de películas, así como los valores y problemáticas ilustradas en ellos, dando lugar a la figura del joven resentido y desamparado por la sociedad y el Estado (“angry young man”). Autores como Sunny Singh (2010) señalan que la

movilización de dicha persona¹⁵ es reflejo de ciertos valores y expectativas que caracterizan su *zeitgeist* (p.216). La autora reafirma el cambio de dichos valores al contrastar el texto fílmico de Bachchan con el de Shahrukh Khan y el proceso de liberalización (2010, p.218).

El segundo cambio, fue una mayor diversificación en los distintos géneros y tendencias fílmicas de este periodo, con la expansión del cine enfocado en la clase media, así como el cine experimental promocionado por los organismos fílmicos del estado (Prasad, 1998, p.135-137). Aunado a esto, Elison, Novetzke y Rotman (2016) señalan que es en la obra de Manmohan Desai y la película *Amar, Akbar, Anthony* (1977) donde aparecen numerosos elementos que definirán el género *masala* en décadas posteriores. Este género se caracteriza por ser un contenido heterogéneo, conformado por una mezcla de distintos géneros que combina música, comedia, melodrama y una lección moral (2016, p.2). Aunado a esto, debe añadirse la presencia frecuente de un reparto multiestelar, el tropo de perdido y encontrado, así como la renovación del género social y su tratamiento de temáticas contemporáneas; la mayor parte de estos elementos continúan hasta hoy día en las producciones más populares (2016, p.10).

Dos de estos aspectos persistirán en la nueva redefinición de los géneros y la estructura narrativa en la década de los noventa y dos mil: la presencia de las estrellas más populares del momento y el comentario social contemporáneo.

Los noventa vieron una transformación importante de la industria tanto en términos estructurales como estéticos. Destaca el reconocimiento como

¹⁵ Entiéndase “persona” como “máscara”, en su significado original proveniente del etrusco (*phersu*). Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?persona>

industria por parte del Estado durante el primer mandato del BJP en el periodo 1998-2002 (Bose, 2009, p.23). Ello significó un mayor financiamiento y apoyo por parte del gobierno, así como la entrada de capital y estudios extranjeros. Una razón importante fue la necesidad de limpiar la industria de la circulación de dinero proveniente del mercado negro y de grupos criminales (p.24). Sin embargo, una característica importante de dicha institucionalización es la facilidad del Estado para intervenir y controlar el proceso creativo e ideológico de las distintas producciones. Bose señala que esta fue una de las pautas dictadas por el gobierno para su reconocimiento (2009, p.27). Esto se hizo con la finalidad de utilizar el cine, al igual que la televisión, como un medio de acceso y masificación de su mensaje. La influencia de miembros y grupos políticos pro-hindú, tales como Bal Thackeray y su organización el Shiv Sena,¹⁶ ilustran la fuerza penetrante de estos entre los distintos miembros de la industria como actores, productores, etc. (p.29). Bose señala que, si bien esta tendencia intervencionista ha dado lugar a producciones con un mensaje más pro-hindú—entre las que se encuentra películas como *Hey Ram* (2000)—, esto sigue sin ser la norma. Ello se debe en parte a los impulsos económicos, los cuales implican llegar a la mayor cantidad de audiencias posibles. En el caso indio esto es aún más evidente debido a las numerosas segmentaciones en términos regionales, lingüísticos, religiosos y de clase; debido a ello las producciones deben ser los más incluyentes posible.

Asociado a estos cambios económicos, la transformación estética de la industria se debió al surgimiento de nuevas audiencias—en particular aquellas en los países occidentales. Así, las grandes producciones, en general aquellas

¹⁶ El Shiv Sena es una organización nacionalista hindú y pro Marathi fundada en 1966 por Bal Thackeray en el estado de Maharashtra. Se encuentra aliada con el BJP. Vaibhav Purandare. *Bal Thackeray and the Rise of Shiv Sena*. Roli Books, 2014.

del género *masala*, buscan alcanzar a las audiencias nacionales, a la diáspora y, a partir de esta década, a una audiencia no india. Rachel Dwyer (2002) señala que, si bien el cine de los noventa se distingue por la popularidad de los romances musicales, a finales de esta década se observa una diversificación genérica, temática y estética (2002, p.177). Esto dio origen a tendencias que perdurarían en la década subsecuente, particularmente en las películas analizadas en este trabajo. Así, la autora ilustra el surgimiento de estas nuevas preferencias a través del éxito de *Lagaan*, la cual ha sido apreciada entre distintos tipos de audiencia y cuya popularidad aún perdura hasta hoy día. Si bien la presencia de distintos elementos en las películas o el uso de determinadas fórmulas no asegura el triunfo de las mismas, Dwyer señala cómo *Lagaan* recurre a elementos que no eran populares en ese momento, tales como: ser un melodrama histórico, el protagonismo del campesinado indio, así como el carácter poco glamoroso y “realista” de la producción (p.182). Al mismo tiempo, otro aspecto importante es el cambio en el modo de producción. A diferencia del modo anterior de ensamblaje heterogéneo, la producción de *Lagaan* se realizó en un solo rodaje y con el guion como el elemento central y unificador de la misma, similar al modelo de Hollywood (2002, p.183).

El protagonismo de personajes marginales o subalternos y la presencia de una estética más realista son elementos distintivos de las tres películas a analizar, aunque aparecen de manera distinta en cada una. Además de ello, es de particular importancia que los deportes sirvan como elemento unificador y vehículo para explorar las distintas conformaciones de comunidad en cada una de ellas. Si bien los deportes han sido representados en el cine a lo largo de

las décadas, es a partir del éxito de estas tres películas que se populariza y se establece como un elemento central en ciertas narrativas. Considerada la función de la televisión, como y se mencionó. Se puede decir incluso que se está consolidando como un nuevo género. Esto se observa con la popularidad de producciones hechas subsecuentemente, no sólo en el cine de Bollywood sino también a nivel regional. Así, destacan películas como *Kai Po Che!* (2013), *Mary Kom* (2014), *M.S. Dhoni* (2016) y *Dangal* (2016). Finalmente cabe señalar que en todas estas películas existe una preocupación por el triunfo del individuo y la comunidad en justas deportivas, particularmente a nivel nacional e internacional. Así, los deportes se constituyen como un tercer espacio distinto del Estado y la sociedad civil donde se refleja la diversidad y contradicciones de la nación, pero enfocado en celebrar los triunfos de la misma, más allá del Estado y la sociedad.

Capítulo II. Las películas

En este capítulo se explica el resultado del análisis de las películas. A continuación se ofrece una breve sinopsis de cada uno de los filmes.

Lagaan (“impuesto”) [estrenada el 15 de junio de 2001] narra la historia de un grupo de campesinos de India central a finales del siglo XIX. El gobernante (*raja*) de esa zona se ve obligado por los británicos a cobrar doble impuesto. Debido a la sequía, los campesinos protestan. A causa de su maldad y su arrogancia, el capitán Andrew Russell apuesta en un partido de cricket el cobro del *lagaan* por tres años consecutivos. Bhuvan, el héroe, acepta el desafío. Elizabeth, la hermana de Russell les enseña el juego y los prepara para el partido. De manera gradual se incorporan al equipo otros hombres de su aldea, incluso de fuera. Los campesinos ganan el partido, no se paga el impuesto y los británicos se retiran de esa zona. Aunado a esto se desarrolla un triángulo amoroso entre Elizabeth, Bhuvan y Gauri, una amiga de su infancia.

Iqbal [estrenada el 26 de agosto de 2005], narra el camino de un chico sordomudo, cuyo sueño es convertirse un jugador profesional de cricket. La historia se desarrolla en una pequeña ciudad en el sur de la India. Su relación con el cricket comienza desde su nacimiento y lo acompaña toda su vida. A la edad de 18 debe escoger entre jugar profesionalmente o dedicarse a la cosecha familiar. Esta decisión divide también a su familia. Él entrena por un tiempo en la academia local; sin embargo, debido a los intereses de Guruji, el entrenador, es rechazado en favor de un jugador de mejor posición socioeconómica. Así, se ve obligado a buscar un mentor, el cual encuentra en Mohit, un ex jugador caído en desgracia y alcohólico. Gradualmente Mohit

acepta y también convence al padre de Iqbal para que lo deje jugar. Iqbal se incorpora a un equipo estatal. A partir de su entrada la suerte del equipo cambia y él empieza a ser reconocido. Iqbal es chantajeado para dejar perder a su equipo a cambio de un lugar en la selección nacional. Iqbal no cumple dicho trato y la película concluye con el reconocimiento de Kapil Dev y su entrada al equipo nacional.

Chak De! India [estrenada el 10 de agosto de 2007] narra la caída en desgracia y posterior redención del capitán del equipo nacional de hockey sobre césped, Kabir Khan. La historia inicia con un error suyo que lleva a la derrota de India ante la selección de Pakistán en la copa del mundo. Debido a un malentendido con los medios, se inicia una persecución mediática en su contra. Como consecuencia de esto, Kabir abandona su carrera y el lugar donde vive. Años después la selección femenina de hockey busca un entrenador en vísperas de la copa del mundo. Kabir se ofrece como la única opción para dirigir el equipo. A pesar del desinterés de la junta directiva, terminan por aceptarlo. Aunado a su viaje de redención, debe enfrentarse a las jugadoras del equipo, quienes también tienen conflictos entre ellas. Después de resolver estas diferencias, obtienen el reconocimiento de la junta y van al torneo en Australia. Avanzan de manera gradual, llegando a la final y ganando la copa. Kabir recupera su honor y regresa a su localidad, mientras se observan los epílogos de algunas jugadoras.

Debido a la distribución y existencia de espacios irregulares de exhibición es muy difícil tener números exactos del dinero recaudado a nivel nacional. Al final de este trabajo se presentan tablas de los números recolectados por www.boxofficeindia.com, tanto a nivel nacional como

internacional. Dichas cifras se encuentran en rupias y dólares americanos. A pesar de las variaciones existentes entre las distintas bases de datos, las tres películas son consideradas un éxito rotundo en taquilla, particularmente *Lagaan* y *Chak De! India*. Para ello también deben considerarse las reseñas hechas sobre las mismas, no sólo en periódicos o sitios de internet indios, pues también se han hecho reseñas sobre las mismas en el Reino Unido, Estados Unidos, etc.

II.1 *Lagaan*

De las tres películas, esta ha sido la más exitosa en términos económicos y también es la más rica en elementos a analizar. Destaca que esta reafirme y redefine de manera simultánea distintos elementos estéticos e ideológicos del cine de Mumbai. La película consiste en un pastiche, conformado por distintos elementos que, en un primer momento, son reminiscentes del modelo heterogéneo de producción, a pesar de ser la primera película comercial producida en el modelo de Hollywood (Dwyer, 2002, p.183). Si bien una parte de los actores involucrados no estaba muy segura del éxito de la empresa debido a lo riesgoso de ciertos elementos, tales como un protagonista campesino, la preeminencia de una estética más realista, el uso de un dialecto hindi distinto al de Mumbai, la presencia de diálogos y canciones en inglés, y el aspecto poco glamoroso de los personajes.

Autores como Dwyer y Dayal señalan que fue la presencia de dichos elementos lo que la distingue de las demás producciones de ese año, en particular *Kabhi Khushi/Kabhi Gham* (2001) (2002, p.177), y aseguró su éxito en taquilla y en la memoria colectiva en los años subsecuentes, con artículos

ocasionales donde aún la celebran (<https://www.slashfilm.com/lagaan-revisited/>)¹⁷.

Lagaan fue la primera película en quince años donde los campesinos son figuras centrales (Deshpande, 2003, p. 243). Algunos autores, tales como Chakraborty (2004) y Lichter y Bandhyopadhyay (2008), consideran positiva la visibilidad de esta sección de la población, aún si es sólo como un modo de identificación directo con las masas (Chakraborty, 2004, p.553). Sin embargo, Mannathukkaren (2007) considera que la representación de estos tiene como finalidad la promoción de un nacionalismo burgués, el cual no está interesado en incluir al subalterno o reconocer su agencia (2007, p.1204). Si bien la lectura de este autor es bastante crítica, tanto de la película como de las lecturas hechas sobre ella, es innegable que el protagonismo del campesinado permite explorar otros modos de entender y construir la historia, lo cual es una preocupación importante para la película, así de acuerdo con Dayal (2016):

Lagaan pone en primer plano la reconstrucción de lo nacional. La nación aparece en su forma traumática, “real”, como una fantasía liberadora, representando las fisuras y contradicciones que produjeron una nación idealizada a partir del horror de la Partición de 1947. La imaginación cinematográfica de la nación-que-nunca-fue revela una ansiedad por la viabilidad de su principio fundador, secularismo socialista incluyente, al mismo tiempo que confirma la observación de Jacqueline Rose, en la

¹⁷ Las reseñas de la película fueron en general positivas, destacando los elementos de pluralidad, así como sus cualidades artísticas, ofreciendo un espectáculo entretenido y emocionante. Es interesante señalar que esta fue una de las primeras películas que reseñadas fuera de los medios indios. Entre las distintas reseñas se encuentra la de The Guardian (<https://www.theguardian.com/film/2001/jun/22/culture/reviews>), The New York Times (<https://www.nytimes.com/2002/05/08/movies/film-review-the-cricketing-of-an-indian-village.html>), y en el sitio del crítico estadounidense Roger Ebert (<https://www.rogerebert.com/reviews/lagaan-once-upon-a-time-in-india-2002>). También cabe mencionar que algunos de los comentarios la etiquetan como un producto “híbrido” entre Bollywood y Hollywood y ello explica en parte su atractivo a audiencias no indias.

cual la fantasía “tiene un rol central y constitutivo en el mundo moderno de estados y naciones”¹⁸ (2016, p.120).

Es a través de esta fantasía histórica que la película confronta y niega los espectros que persiguen al estado indio moderno en ese contexto, en particular su trayectoria histórica llena de fracasos. Para ello construye una historia alternativa—tanto de la nación como del juego de cricket—que al mismo tiempo se afirma como una fantasía utópica, pues el subtítulo de la película es “Erase una vez en India”. Si bien se podrían leer estas omisiones como un afán de enfocarse en el aspecto de entretenimiento de la película, estas resaltan las aspiraciones y problemáticas del contexto en que se realiza la película. Aunque el análisis de Dayal se enfoca en las fisuras del subconsciente de los personajes—en particular Bhuvan—como contradicciones ideológicas de dicho proyecto, es esta característica la que le da a la película la posibilidad de interpretaciones múltiples, tanto del universo diegético como fuera de él. Así, se consideran varias de las observaciones hechas por este autor pero en una lectura cerrada, enfocada en los elementos presentes en la puesta en escena.

Desde los créditos y la escena inicial se hace explícita la relación de la película con la historia y su interpretación. En los créditos se muestran distintos objetos y obras artísticas, pertenecientes y alusivas al periodo colonial inglés. La primera escena abre con un mapa que ilustra el Raj británico en su cúspide y una voz en off—perteneciente a Amitabh Bachchan—presentando la historia

¹⁸ *Lagaan* foregrounds the reconstructedness of the national. The nation appears in its "Real", traumatic form, as an abreactive fantasy, enacting the splits and contradictions that produced the idealized nation out of the horror of Partition in 1947. The cinematically imagined national-that-never-was reveals an anxiety about the viability of its founding principle, inclusive secular socialism, and simultaneously confirms Jacqueline Rose's observation that fantasy "plays a central, constitutive role in the modern world of states and nations."

de los campesinos de Champaneer y su “batalla” contra los ingleses. (00:01:05-00:03:04). Desde el principio se hace un contraste visual entre la historia oficial—a través del uso de mapas y objetos propios de la época—, con la historia popular—encarnada por las hazañas del equipo de Bhuvan y la aldea. Cabe destacar que, aún si no se alude de manera explícita a personajes históricos específicos, se resalta la importancia de la confrontación entre campesinos y altos oficiales del Raj británico. Esto se hace a través del fade out al final de la película y la voz en off mencionando que esta historia no fue mencionada en las “páginas de la historia” (03:41:20-03:42:00). Así, la película ilustra cómo diversos sucesos son incorporados o no dentro de las historias oficiales. Este juego y reinterpretación con la historia demuestra que los discursos históricos son contruidos y los eventos que estos lo conforman son seleccionados cuidadosamente. Al mismo tiempo señala cómo la fantasía puede enriquecer nuestro entendimiento de la historia y las múltiples interpretaciones surgidas a partir de ambos elementos.

Otro aspecto importante es la representación de las relaciones entre los colonizadores y los colonizados. Si bien en general se distinguen por la desigualdad de poder, también se demuestra que ambas partes buscan obtener la mayor cantidad de beneficios el uno del otro. Esto es evidente en la relación entre Lakha y el capitán Russell, o la relación de este último con el raja, quien suele pedirle favores. La película visibiliza la relación de codependencia económica y política entre estos últimos y los principados; a cambio de protección, el raja provee a los británicos con una parte de la producción agrícola de las aldeas. Si bien todas estas relaciones pueden ser inestables, es interesante la manera en que Bhuvan, un campesino, cuestiona

su relación con los otros dos grupos. Él menciona que la demanda del impuesto no solo es injusta, sino que también existe la posibilidad de una rebelión armada contra la autoridad tanto del raja como del gobierno colonial (00:32:50-00:33:30). Si bien al final decide confrontar a los ingleses de una manera pacífica, se apunta a una posibilidad, aunque remota e inconsecuente, de otros métodos de rebelión y resistencia.



Imagen 1: El pueblo esperando la lluvia. Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0169102/mediaindex?ref=tt_mv_close el 8 de octubre de 2019

Un aspecto importante es la situación ambivalente de las relaciones en la aldea. La aldea funciona como una alegoría de la nación, representada por las masas y las diferencias dentro de las mismas. Aunque Chakraborty señala que esta no es idílica, pues existen varios conflictos dentro de ella, e incluso con otras aldeas (556), la ausencia de conflictos comunales podrían interpretarse como una posibilidad futura en el pasado (Dayal, 2016, pp.144). Esto también resalta que los motivos de conflictos serios entre los miembros de la aldea se deban a su impacto en el tejido social o su bienestar, ya sea en la inclusión de un dalit en el equipo, la traición de uno de sus miembros o la posibilidad de pagar triple lagaan, llevándolos a la hambruna. Fuera de estos momentos, los conflictos y rivalidades entre los aldeanos son representados de

manera cómica y juguetona, confirmando la coexistencia pacífica de sus miembros.

Mannathukkaren critica de manera importante el uso del pasado colonial y la representación de las relaciones con los colonizadores y entre la población nativa. Él señala que un reflejo del nacionalismo burgués propuesto por la película es el uso de binarios. La trama opone directamente a los colonizados con los “otros” colonizadores, ignorando la complicidad de las clases nativas acomodadas, como los príncipes y terratenientes (2007, p.1204). De ese modo elimina las diferencias estructurales y de clase que existían entre los distintos sub-grupos, simplificando todo a una oposición contra los ingleses. También menciona que la invisibilización de dichas diferencias es característico del discurso de las élites actuales, a fin de reafirmar su legitimidad, la cual se puede ver amenazada por distintas identidades que pueden amenazar la identidad nacional (p.1205). Al mismo tiempo, esta reducción unifica no sólo a los personajes en el universo diegético sino también a las audiencias en India, debido a la experiencia común del colonialismo. Por otra parte, esta reinterpretación de los hechos también obedece a intereses económicos pues, antes que nada, el cine es primero una empresa económica y después artística.

La desigualdad y las diferencias resaltadas por las personalidades de los distintos miembros del equipo también sirven para aumentar la tensión y el drama de la trama, especialmente en momentos importantes. Se hace un contraste interesante en la representación y función de la diferencia a través de dos personajes: Ismail y Kachra, respectivamente un musulmán y un dalit. En primer lugar, Ismail pertenece a la única familia musulmana de la aldea. Utiliza

marcadores culturales—como ropa, uso de ciertas expresiones, incluso un momento en que realiza *namaz*—que lo distinguen de los demás, sin llegar a contrastar demasiado. Por otra parte, en los números musicales “Chale Chalo” (00:25:04-00:30:30) y “Radha Kaise Na Jale” (01:32:00-01:37:00), se les ve entre la multitud de la aldea durante el festival en una toma frontal, con toda la familia en conjunto (01:34:30). Estas diferencias se marcan en las escenas donde se realiza alguna actividad religiosa; así, cuando se bendicen a los jugadores, se realiza una toma barrida horizontal, donde se observa y contrasta a las distintas familias realizando dicho ritual (02:18:10). Su identidad religiosa no es un impedimento para participar en las actividades colectivas de la aldea, aún si es sólo como espectadores, como en su aparición en la fiesta al dios Krishna, patrón de la aldea.



Imagen 2: Tipu en un momento clave del juego. Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0169102/mediaindex?ref=tt_mv_close el 8 de octubre de 2019

Sin embargo, en otros momentos Ismail es cuestionado en su participación en el equipo. Cuando este considera que la causa de Bhuvan es justa y quiere unirse al equipo, Lakha—rival y antagonista de Bhuvan—le advierte que jamás se lo permitirán (01:13:50-01:14:56). Esto puede leerse de dos maneras simultáneas. Autores como Chakraborty y Dayal argumentan que

en esta escena hay un rechazo a Ismail por ser musulmán, también puede inferirse que es por su cercanía con Lakha o debido a su rivalidad con Bhuvan como compañeros de juego. El otro momento importante de Ismail ocurre en las fases finales del partido. Para ese momento, los ingleses tienen una gran diferencia de carreras y la mayoría de los jugadores de la aldea están heridos. Pese a ser uno de los lastimados, Ismail hace el esfuerzo de jugar, pues es uno de los pocos buenos bateadores y su participación es fundamental para alcanzar a los ingleses (03:15:37-03:30:08). Esto puede leerse como una alegoría de una activa participación política entre las dos comunidades durante la lucha nacional, a pesar de las carencias de la comunidad musulmana. A pesar de las diferencias, Ismail no representa una figura amenazante y subversiva dentro del imaginario de la comunidad; sin embargo, sí es necesario señalar esta diferencia. De acuerdo con Mitra, este tipo de representación busca resaltar las diferencias entre un grupo y el resto de la comunidad, aunque no se encuentren politizadas dentro del universo diegético. Tampoco resultan problemáticas, ya que son narradas desde el punto de vista por default del cine de Mumbai: a través de un protagonista masculino hindú y perteneciente a las castas superiores. Este último aspecto se reafirma a través de su asociación directa con el dios Krishna, al cual Bhuvan encarna de manera explícita durante el festival. Más aún, Ismail encarna un rol característico como ayudante y amigo fiel del protagonista, teniendo un rol secundario pero importante (Mitra, 2020, p. 9).

A diferencia de los otros jugadores—incluyendo a Ismail y a Deva Singh, un forastero—la unión de Kachra al equipo causa molestia entre los jugadores y el resto de la aldea debido a su estatus de intocabilidad (02:06:00-02:09:00).

Su situación refleja la existencia de jerarquías dentro de las mismas comunidades marginadas y explotadas. Un aspecto importante de esta secuencia es que, si bien los que protestan son los jugadores hindúes, los otros miembros “minoritarios”—Ismail, Deva, y Elizabeth—no protestan por este acto pero permanecen callados.

De nueva cuenta es Bhuvan quien desafía las convenciones—inútiles y perjudiciales desde su punto de vista—dada la urgencia de la situación. Esto de nuevo refuerza la perspectiva y necesidad de sanción de un miembro de la comunidad mayoritaria, especialmente cuando este es una representación del dios. A través de dichas tomas y escenas la película critica de manera abierta la existencia de la intocabilidad y lo dañina que puede resultar para las relaciones entre los distintos miembros y la mejora de la comunidad en general.



Imagen 3: Kachra en los momentos finales del partido Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0169102/mediaindex?ref=tt_mv_close el 8 de octubre de 2019

Kachra es un personaje que representa el escalón social más bajo, tanto en la comunidad de la aldea como en el régimen colonial. Además de su estatus como *dalit*, tiene una discapacidad en su mano que lo hace, en apariencia, no apto para jugar. Sin embargo, él también representa la instancia más importante de la fuerza en la diversidad pues es gracias a este

“impedimento” que pueden hacer frente a los ingleses. Un aspecto importante es su aparente falta de agencia. Si bien es incorporado al equipo—y por ende a la comunidad—en ningún momento se le pregunta si él quiere formar parte de ello. Puede interpretarse como una incorporación forzada de distintos grupos a la comunidad, con o sin su consentimiento. Cabe señalar que dicha inclusión está condicionada por una necesidad instrumental y—aunque la película hace una crítica al sistema de castas—no se observa un cambio en la organización social de la aldea después de esto.

Si bien se puede argumentar que no es posible otro tipo de representación, Sirivayan Anand critica esta por su carácter “tan patético al punto en que no se sabe si Kachra es consciente de porqué se está jugando¹⁹” (Anand en Mannathukkaren, 2007, p.1206). Aunado a esto, la crítica también puede tomar como referente la historia de Palwankar Baloo, el primer jugador dalit de cricket, quien jugó para el equipo “Hindú” en los pentagonales de Bombay (Guha, 1997, p.178).

Al igual que con Ismail, Kachra es el único representante de su comunidad, pero, en contraste con aquel, Kachra se encuentra completamente solo. Hay algunas diferencias notorias entre ambos. A pesar de su singularidad, Ismail forma parte de una familia, reforzando la idea de una comunidad minoritaria dentro de la nación. Otro aspecto importante es que él y su familia están incorporados a la cotidianidad de la aldea. Aunque destacan sus diferencias de formas sutiles, se encuentran integrados a la comunidad de la aldea. En contraste, Kachra se encuentra completamente solo y nunca aparece o se menciona a otros miembros de su comunidad (02:04:10). Su

¹⁹ “It is not clear whether this Dalit, portrayed so pathetically, is even aware of why the game is being played”.

particularidad y marginalidad se refuerza visualmente, pues su primera aparición es en un lugar inhóspito y se encuentra agachado. Este contraste resalta las diferentes situaciones de los subgrupos dentro de la comunidad y la manera en que la narrativa trata de incorporar a todos dentro de la misma, aunque no de una manera completamente satisfactoria. Es interesante señalar la manera en que Ismail y Kachra son incorporados y diferenciados del resto de sus compañeros de equipo, aunque no de una manera hostil. También resalta la manera en que estos personajes son contruidos y desarrollados en sus roles, tanto en el equipo como en la comunidad. La única excepción a esto son los personajes de Guran y Bhaga, quienes destacan por sus personalidades excéntricas, aunque inofensivas. También se distinguen de otras maneras: Guran por su ocupación como adivino y Bhaga por su mutismo. Aunque esto no es motivo de conflicto sí tiene una intención cómica y esto mismo subraya la marginalidad de los mismos. A pesar de la aparente “imperfección” de algunas de las caracterizaciones, el equipo—como una alegoría de la comunidad nacional—es ilustrada como un todo heterogéneo, con sus distintas fisuras y conflictos ocasionales.

Deva Singh, al igual que Ismail, utiliza marcadores identitarios²⁰, los suyos incluso más evidentes pues en su introducción destacan tanto su *dastaar*, como su *kara*, así como un *kirpan* miniatura en su cuello; también da la impresión de un personaje grande, fuerte e intimidante, gracias a una panorámica vertical (01:48:02-01:48:12). No sólo eso, a diferencia de los aldeanos, él sí sabe jugar cricket, aprendiéndolo en el ejército (01:50:05). Se interesa por el equipo a partir del desafío de Bhuva a los ingleses, sea este

²⁰ Todos los elementos mencionados corresponden a las 5 Ks en el sikhismo; son símbolos adoptados por los miembros de la comunidad o khalsa: <https://www.bbc.co.uk/religion/religions/sikhism/customs/fiveks.shtml>

violento o no (01:49:15-01:49:35). En este sentido es como este último, pues considera recurrir a la violencia para resistir. Es interesante que las expectativas sobre este personaje son desechas, aunque de manera gradual. Al inicio del juego, Bhuvan y él batean, acumulando muchos puntos; sin embargo, poco después comete un error y es expulsado. La mala racha del equipo continua por tres cuartas partes del partido, hasta que Bhuvan, Ismail y Kachra son los únicos que siguen bateando. También cabe mencionar que se trata, junto con Elizabeth, de los únicos miembros del equipo que no pertenecen a la comunidad de la aldea.

El otro personaje a analizar es Elizabeth. Es importante señalar que en la película solo hay tres personajes femeninos que contribuyen de algún modo al desarrollo de la trama; de estas, solo dos tienen nombre: Elizabeth y Gauri. También destaca que, mientras Gauri y la madre de Bhuvan están en roles más estereotípicos como la amiga-esposa y madre abnegada respectivamente, Elizabeth es una figura anómala ya que su personaje es bastante independiente en el universo diegético y su agencia no se encuentra tan condicionada por los personajes masculinos, aunque reacciona ante las acciones de estos últimos. Así, por iniciativa e interés propio se vuelve la entrenadora del equipo de Bhuvan (01:00:35), y del mismo modo, confronta a su hermano mayor (01:41:25-01:41:45). De acuerdo con Dayal, ella funciona como una figura mediadora tanto en la relación entre Bhuvan y Russell, como Bhuvan y Gauri (2015, p.145).



Imagen 4: El vínculo entre Elizabeth y Bhuvan se profundiza Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0169102/mediaindex?ref=tt_mv_close el 8 de octubre de 2019

Aunque los triángulos amorosos son comunes en este tipo de narrativas, hay ciertas características que destacan en esta película. En primer lugar, se trata de un romance interracial. Debido al contexto del universo diegético, el interés de Elizabeth por Bhuvan es una transgresión explícita contra dichas premisas. Así, dicha relación no puede consumarse en la realidad, aunque sí en la fantasía, como las secuencias de canciones y baile. Si bien el triángulo amoroso tiene una resolución evidente, se observa cierta ambigüedad en los sentimientos de Bhuvan a lo largo de esta sub trama. El momento más importante ocurre durante una secuencia de “O Re Chori”, donde no es claro quien imagina, tanto la secuencia donde Elizabeth, vestida como mujer india y vive con Bhuvan en la aldea, representando la imagen de la satisfacción conyugal y la aculturación de la mujer extranjera dentro del tejido social (01:57:56-01:58:15); por otro lado, en esa misma canción hay una secuencia donde Bhuvan y Elizabeth se encuentran bailando un vals en el cuartel de los colonizadores. Bhuvan incluso se encuentra vistiendo un uniforme militar, aunque conservando sus arracadas (01:59:10-01:59:40).

Del mismo modo el deseo de Bhuvan por ambas mujeres es ambiguo pues en esa misma secuencia los cuerpos de Gauri y Elizabeth se sobreponen y mezclan el uno con el otro, aunque, como señala Dayal, Bhuvan nunca fantasea sobre Gauri, únicamente con Elizabeth. Es importante señalar que dicho triángulo se compara de manera directa con el mito de Radha y Krishna. Si bien Gauri desea ser Radha, dicho rol corresponde a Elizabeth, debido al carácter transgresor de la relación entre ella y Bhuvan. Esta superposición de fantasías resalta tanto el carácter ambiguo y mezclado de los deseos encarnados por los habitantes de este universo diegético. Al mismo tiempo esta ambigüedad y confusión de los intereses amorosos resulta en un final abierto para dicha relación.

Lagaan, a diferencia de las otras dos películas, se involucra con la historia de manera doble: como la reinterpretación de un espectro en el presente y aludiendo al presente a partir del pasado. En el caso de esta película, la nación, como entidad soberana políticamente, no existe dado que la película está ambientada durante el periodo colonial. Aun así, el equipo de los aldeanos juega un rol similar al de un equipo nacional en una justa deportiva contemporánea. La narrativa usa casi tres cuartas partes de su duración en conformar al equipo, centrando la idea de comunidad y cómo se construye. La formación del equipo se sustenta de dos maneras: por un lado, se narra la afiliación individual de cada personaje/jugador. Se observa cómo Bhuvan recluta a Goli, Bhura, Lakha, etc. Por otro lado, esta afiliación también se puede leer de manera colectiva, al incorporar personajes que pertenecen a un grupo “distinto” al de la mayoría, tales como Ismail, Deva Singh y Kachra. Esta

última lectura cómo la manera en que distintas comunidades se unen a fin de luchar contra un enemigo en común.

Aunado a esto, destaca el carácter ambiguo del método de “lucha”, pues utilizan una herramienta traída por el colonizador, la cual funciona como instrumento de organización y arma para el colonizado. Si bien los personajes hacen un uso instrumental del juego—a diferencia de los británicos quienes lo practican con placer—la atención al detalle y la duración del partido implican que la audiencia está invitada a disfrutar del mismo, después de que este pasó por un proceso de incorporación a la cultura local (Dayal, 2016, pp. 150).



Imagen 5: Introducción de Deva Singh Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0169102/mediaindex?ref_=tt_mv_close el 8 de octubre de 2019

Es necesario considerar las maneras en que la película ilustra la idea de comunidad con los británicos y con las otras aldeas del reino. Al igual que la aldea, se puede interpretar que el cuartel militar es un símil de dicha nación. Durante los créditos se alternan entre objetos de la realeza india característicos del periodo y retratos y mapas ingleses (00:00:00-00:04:25). La imagen inicial es un mapa del raj y una moneda girando—mostrando la cara de la reina

Victoria (00:01:30)—, reforzando la idea del dominio inglés sobre India. Del mismo modo, la decoración de los cuarteles refuerza esta idea al usar cuadros, mapas y banderas de manera recurrente y en momentos claves de la película, como cuando se discute el destino de la aldea y el de Russell (01:22:17-01:26:40). Si bien la película muestra al equipo inglés de manera antipática, a los mandos superiores los presenta como figuras justas, quienes reconocen las habilidades del equipo indio repetidas veces (03:15:24). También destaca que el equipo se encuentre conformado por miembros de los rangos inferiores, implicando un complejo de inferioridad dentro de la estructura administrativa colonial.

Por otra parte, Russell y Elizabeth son personajes importantes y destaca la manera en que se distinguen de sus connacionales. Ambos, por distintos motivos, se involucran más de lo necesario con la población nativa: Russell por su arrogancia y sentido de desafío (00:39:55). Si bien una razón de este es su rivalidad con Bhuvan, es el desdén de este último por el cricket lo que lo lleva a actuar. A Russell le indigna que Bhuvan lo compare con el gilli-ganda, un juego nativo para niños. Su deseo por humillarlo es tan grande que arriesga su propia posición por ello. Por su lado, Elizabeth es diferente por su sentido de justicia y atracción por Bhuvan (01:02:06). Si bien no critica el sistema colonial, su interés en que ambos equipos se encuentren en igualdad de condiciones implica cierta imparcialidad (01:04:01). Esto la lleva a enfrentarse abiertamente con su hermano. También es importante que por estas acciones ambos hermanos sean castigados por la narrativa, ya que ninguno obtiene un final satisfactorio. Por otra parte, tanto las aldeas como el reino se pueden leer

como extensiones de la aldea de Bhuvan, reforzando la idea de ser semejante a India.

Es a través de estos elementos que se ilustra la idea de comunidad en esta película. Para ello es necesario revisar la manera en que algunos de los personajes simbolizan un tipo de diferencia, tanto a nivel narrativo como para el universo extradiegético. Los detalles presentes en la construcción de todos estos personajes ofrecen la posibilidad de distintas lecturas. El rol narrativo de estos personajes—particularmente en el partido de cricket—también está sujeto a esa lectura. Sus contribuciones durante el juego pueden leerse como los roles que han jugado dentro de la historia extradiegética y suprimida por la fantasía de la narrativa. Al igual que la historia oficial del estado, la historia en *Lagaan* también se caracteriza por sus omisiones, ya sea la expresión de deseo por el colonizador, la ausencia de conflictos comunales, así como una apropiación subalterna del juego de cricket. La indigenización del “juego imperial por antonomasia” (Guha, 1997; Wagg, 2004; Majumdar, 2006), también puede leerse como una reafirmación del contexto extradiegético, en el que India es la potencia en este deporte. Estas fantasías también representan el lugar de contestación entre la realidad extradiegética y la utopía de la película, subrayando el fracaso de ambas para ofrecer una solución satisfactoria a las aspiraciones y problemas de la sociedad india en el contexto en que se produce.

II.2 *Iqbal*

Esta película narra el viaje de un muchacho sordomudo en el siglo XXI para cumplir su sueño de volverse un jugador profesional de cricket y jugar para la selección nacional. A diferencia de las otras dos películas, *Iqbal* es un

filme sobre el cual no se encuentran textos que la analicen de manera exclusiva, si acaso se le menciona como parte de este nuevo tipo de películas (Raghavendra, 2012, p. 21). La única excepción a ello es *Khatun* (2019), quien menciona a *Iqbal* como otro ejemplo donde el personaje musulmán cumple el rol del patriota (2019, p.4). Su lectura de ello se basa en una toma ocurrida al final de la película, donde un aficionado en el estadio tienen un cartel que dice “Si Zaheer puede, Irfan puede, Iqbal también” (02:02:45). Si bien hay una carga simbólica importante en dicha imagen, se piensa que no es suficiente para considerar a *Iqbal* como un musulmán patriota que debe demostrar su lealtad a la nación, como sí ocurre con Kabir Khan en *CDI*. Más aún, esta película, a diferencia de las otras dos, no problematiza la existencia de las distintas comunidades dentro de la nación, así como las relaciones entre estas. Su propuesta es más sutil y por ello inclusiva de una manera más creíble para el universo diegético.

Respecto a su recepción, si bien no es una película tan famosa como las otras dos—en parte por no tener como protagonista a una súper estrella, aunque Naseeruddin Shah sí es un actor reconocido—, su desempeño en taquilla fue bastante bueno; a pesar de ser una película que no contiene elementos del género *masala*—como secuencias de canciones y baile o una subtrama amorosa. En este sentido se distingue de las otras dos por su carácter menos espectacular y por ser una película más realista, tanto en términos de producción como de trama. Las reseñas hechas por Sharda Ugra en el sitio de *India Today* y Deepti Patwardhan en *Rediff* resaltan la simpleza de la trama, las actuaciones, y el realismo con el que se trata el funcionamiento de la industria del cricket a nivel local y estatal. También mencionan que no es

una película espectacular, pero no por ello menos efectiva en la proyección de los afectos de los personajes. Los comentarios de los usuarios también fueron positivos y resaltaron casi los mismos elementos.²¹

Un elemento importante de esta película es el tratamiento de su protagonista, tanto en el universo diegético como en relación con los protagonistas de los otros filmes, pues se trata de un héroe con dos características que lo vuelven marginal: pertenece a una minoría religiosa y es una persona con discapacidad. Así, la superación de dichas adversidades es aún más admirable y positivo, pues da visibilidad a un grupo cuya aparición no es tan frecuente en pantalla y además lo hace en un modo que se encuentra normalizado en el universo diegético. Así, esta diferencia no es reconocida como un obstáculo imposible por los otros personajes e Iqbal cumple su objetivo, aparentemente a pesar de ella. Esta representación también podría interpretarse el tratamiento de esta diferencia desde los valores neoliberales, caracterizados por el individualismo y la presuposición de que todo es posible si uno pone suficiente empeño en cumplir sus objetivos (Singh, 2010, p.218).



²¹Véase: <https://www.indiatoday.in/magazine/your-week/story/20050829-film-review-of-iqbal-directed-by-nagesh-kukunoor-2005-787211-2005-08-29>
<https://www.rediff.com/movies/2005/aug/26iqbal.htm>

Imagen 6: Iqbal en su entrenamiento con Mohit Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0453729/mediaviewer/rm3746579200> el 13 de octubre de 2019

En el caso de esta película y *CDI*, los espectros del pasado resurgen de maneras específicas en ciertas situaciones del presente. En el caso de *Iqbal* el enfoque se concentra de manera exclusiva en el cricket y de manera sutil su funcionamiento. La centralidad del cricket, tanto temática como discursiva, se observa en el amor puro que la mayoría de los personajes tienen por el juego. Dicha centralidad coincide con el contexto de India independiente, donde el juego ha sido incorporado al tejido social y cultural, y sirve como vehículo—tanto en pantalla como fuera de ella—de aspiraciones y ambiciones individuales y colectivas. La conjunción de estas aspiraciones—aunque la trama se enfoca más en los intereses y perspectivas individuales—ilustra una de las funciones del deporte profesional como vehículo unificador de la comunidad.

También es interesante que el de los personajes por el cricket—en particular con Iqbal—sea representado en ciertas instancias con un carácter religioso y en una instancia profético. Un ejemplo de lo primero es el templo/altar de paja, el cual contiene un panteón con los jugadores favoritos de Iqbal (00:18:30-00:19:05). A través de esta imagen, se equipara al cricket con una religión. Esto refleja tanto la forma como Iqbal percibe el juego, como lo hace el resto de la población, tanto en el universo diegético como el exradiegético. Aunado a esto, el nacimiento de Iqbal sugiere un vínculo profético e inevitable entre él y el juego. Así, en la primera escena de la película, su madre entra en parto después de una victoria de India (00:07:44). Aunado a este vínculo individual, también se alude a la relación intensa entre la comunidad en general y el cricket, ya que su madre veía el partido junto con el

resto del pueblo. Esta escena también refuerza la relación del cricket con la nación, pues de manera visual y narrativa se enfatiza la unidad que dicho deporte brinda a la comunidad.

Aunado a esto, se encuentra la combinación constante entre elementos agrícolas con el cricket. En primer lugar, la mayoría de la historia se desarrolla en una localidad rural, misma a la que el protagonista pertenece. En segundo lugar, la familia de Iqbal se dedica a trabajar el campo. Es interesante que él se vea obligado a escoger entre esta labor y el cricket, ya que cualquiera de estas dos ocupaciones son en beneficio de la nación, aunque de distintas maneras. Otro elemento simbólico importante son los bueyes a su cuidado, los cuales tienen nombres de jugadores famosos (01:03:20-01:04:10) y que también hacen eco del panteón que tiene en su templo/altar. La asociación y relación entre los elementos agrícolas y el cricket también pueden leerse como un espejo para un número importante de fanáticos del juego, quienes pertenecen a entornos semiurbanos o rurales. Es importante señalar que *Lagaan* también suele asociar elementos agrícolas con el cricket aunque lo hacen en dos momentos muy diferentes. Dado que *Lagaan* ocurre durante el periodo colonial, se puede interpretar la apropiación del juego por parte de los campesinos como la indigenización del deporte; por otra parte, *Iqbal* ocurre durante el siglo XXI y por lo tanto esta asociación de la imaginaria puede leerse como la tierra ofreciendo nuevos talentos para nutrir a la nación.

Otro elemento importante es el carácter genealógico de la historia y del deporte. Los bueyes tienen nombres de jugadores importantes para la historia del juego en India, en particular en las décadas recientes; estos mismos jugadores también aparecen en su altar de paja. De estos jugadores el más

importante es Kapil Dev. Si bien la película critica de manera superficial el funcionamiento de la industria—en particular la selección y compra de los jugadores—, resulta irónico que dicho jugador aparezca como un ejemplo del éxito honesto y felicite a Iqbal después de haber resistido la “tentación” de participar en la compra de jugadores (01:49:34)—pues él estuvo involucrado en un escándalo que incluía el arreglo de partidos, lo que llevó a su renuncia como el capitán de la selección nacional²². También es interesante considerar la relación aparentemente ambivalente de este jugador con la industria, pues en la década de los ochenta fue de uno de los jugadores acusados de participar en competiciones sin la aprobación del Board of Control for Cricket in India (BCCI). Dicha disputa resaltó el creciente control institucional y la mercantilización del juego en ese periodo (Majumdar, 2006, p.87). Así, la aparición de Dev se debe a motivos económicos y de imagen—aunque la comercialización de su imagen comienza desde antes (Jha, 2019, p.226). Esto también reafirma su importancia dentro de la historia del juego y también refleja una tendencia, en la que algunos jugadores deciden probar suerte en la industria del espectáculo después de su retiro.

Este hecho—aunque limitado al universo diegético—también se alude a los errores y fallas, tanto de los jugadores como del sistema. Esto se hace a través de los personajes de Mohit y Guruji. En el caso de Mohit, se trata de un jugador caído en desgracia y refugiado en el alcohol. Al igual que con Iqbal, Guruji lo hizo a un lado apoyando la entrada a la selección de un muchacho de

²²Durante la década de los noventa—cuando Dev fue capitán de la selección nacional—estalló un escándalo debido a que él, junto con otros jugadores y directivos del BCCI y el CCI, participó en los arreglos de los partidos—ya sea jugando con menor rendimiento o con la participación de los umpires. Cabe señalar que este fenómeno se remonta a la década de los setenta y también se encuentra en otras selecciones.
<https://www.rediff.com/sports/2000/may/04bindra.htm>

mejor posición económica (01:35:44-01:36:50). Mohit no es sólo un vínculo con el pasado del juego, también es alguien atormentado por el pasado mismo, lamentando sus errores (00:48:58-00:49:30), tanto a nivel personal como profesional. A partir de que desarrolla su relación con Iqbal, esta situación comienza a cambiar, por lo que decide confrontar y superar su pasado, al mismo tiempo que crea un legado a través del muchacho.

Por otro lado, Guruji representa aquello que está mal con el funcionamiento del cricket, en particular a nivel estatal y nacional. Este personaje encarna los vicios e intereses que plagan la industria, en particular la práctica de cerrar acuerdos previos a la selección de jugadores. Para ello selecciona a los jugadores más adinerados, a fin de que contribuyan al funcionamiento de su academia. Así, la figura de Guruji también tiene un rol moral, ejemplificando lo que debe cambiar sobre el sistema, lo que implica también una crítica al estado y su funcionamiento. Si bien la película concluye denunciando esta práctica, al igual que con *Lagaan*, no hay un intento por reducir esta práctica, quedando sólo articulada de manera verbal, no visual.

Otro punto de contención importante, aunque sutil, es la relación del cricket con la nación independiente. Dicha ambivalencia se representa en la figura del padre de Iqbal, Anwar, y su confrontación con este para cumplir su sueño. Anwar siente un profundo desagrado por el juego y su familia ve y juega cricket a escondidas (00:49:44-00:50:00). La situación con Iqbal escala al punto que le prohíbe jugar y obligándolo a trabajar el campo con él (01:17:36). Este disgusto no se explica hasta que Mohit lo confronta al respecto (01:20:06-01:22:40): a Anwar le irrita el impacto que tiene el juego entre la gente, además de la cantidad de recursos destinados al mismo. Mohit le explica que es

importante aunque no solucione los problemas estructurales que enfrenta la nación, pues sirve como un elemento unificador en un país donde es difícil encontrar algo en común a la mayoría de la población. Anwar replica que eso es irrelevante y sería mejor invertir todo ese dinero en la ciencia o en el campo. Si bien Anwar termina por ceder y apoya a su hijo, es innegable que sus argumentos son más pragmáticos que los de Mohit. Aun así, es interesante que estos no sean apoyados por la narrativa. Las objeciones de Anwar también pueden ser por motivos de clase, pues de manera constante se alude a la difícil situación económica de su familia. Por otro lado, y al igual que *Lagaan*, se discute o alude a la dimensión instrumental del juego, aún si en este caso los personajes tienen un vínculo emocional con el mismo.



Imagen 7: Iqbal en su templo/altar de cricket Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0453729/mediaviewer/rm3929838081> el 13 de octubre de 2019

Es interesante señalar que fuera de este intercambio—y la denuncia sobre los tratos que se hacen por interés—, nunca se cuestiona la importancia del cricket. Tanto los protagonistas como los antagonistas tienen una profunda pasión por el juego, lo cual explica muchas de las decisiones que toman a lo largo de la película. Incluso la molestia de Anwar no se explica hasta muy avanzada la historia, aunque permanece como una constante a lo largo de la trama. El cricket sirve como un vehículo para las motivaciones individuales de

los personajes. Al mismo tiempo se alude a su función como elemento de cohesión en la comunidad y un motivo de orgullo para la nación.

Un aspecto a destacar es que su pasión va de la mano con la instrumentalidad y naturaleza material del mismo. Esto se observa en la dificultad económica de Iqbal para empezar a jugar; aun así, Iqbal es capaz de superar dicha dificultad, impulsado en parte por su gran amor por el juego.

Si bien no es una película que haya sido analizada a detalle, es posible encontrar similitudes con las otras dos, más allá de tipo cronológico y temático. Las tres películas construyen imaginarios de pertenencia a partir del eje deportivo. En dicha articulación se hace alusión a elementos pertenecientes al universo extradiegético; estos implican un entendimiento particular del pasado y la historia, y cómo son relevantes para el desarrollo de la trama. Este diálogo con la historia también influye en la construcción de sentidos de pertenencia y conformación de comunidad; esto es importante para entender cuáles son los conflictos en las tres películas y de qué modo están relacionados. Es relevante señalar que, aunque la comunidad recurra al pasado a fin de explicarse, la situación de esta siempre se considera en el presente inmediato.

Otro aspecto a considerar es que en *Iqbal* no hay un énfasis en las diferencias—entre distintos grupos, ya sean de tipo religioso, regional o capacitista—y los conflictos desarrollados en la trama no se deben a estas. La única excepción, aunque no se ahonde en ella, es la diferencia de clase—representada en la figura de Anwar. Es una de las razones por las cuáles se hacen tratos y trampas en la industria y también el por qué Iqbal no puede formalizar su entrenamiento al principio. También es importante señalar que, a pesar de ser una persona sordomuda, no se enfatiza en su discapacidad. Más

aun, dicha diferencia se encuentra completamente incorporada al universo diegético, lo cual reafirma el carácter heterogéneo de la nación. Así, los únicos momentos en que se alude a su discapacidad es cuando Iqbal conoce a alguien y deben aprender a comunicarse con él.

En esta película, al igual que en *CDI*, la historia se desarrolla en la India contemporánea. Destaca que, aunque la comunidad sea un elemento importante para las tres películas, aquí está en el trasfondo. Esto se debe a que la película se centra en el viaje individual de Iqbal y su meta de entrar a la selección nacional. De ese modo, se establece una distancia de la comunidad—aunque sólo a nivel visual y narrativo—, pues la idea del cricket se encuentra intrínsecamente relacionada con la nación. Esta distancia narrativa se observa en el tratamiento de los equipos con los que juega Iqbal, incluida la selección. Así, no se conoce a sus otros miembros, tampoco se narra su origen ni se explora la relación de estos con Iqbal. La única relevancia de los equipos se debe al viaje del protagonista. Otro distanciamiento con la comunidad se hace a través de la ubicación diegética de los personajes, pues los personajes son del sur y se encuentran muy lejos del centro político-hegemónico de la nación. Esta distancia también se reafirma en tanto la mayor parte de la trama se desarrolla allí—con la excepción de la última escena— donde realiza su debut en la selección nacional (01:57:45-02:04:55).

Aún si el enfoque de la historia es en los viajes individuales de los personajes, el equipo sigue funcionando como una metáfora de la nación, pues si bien no hay un interés en desarrollar al equipo, es a través de la conformación de estos y las historias de los mismos, lo que determina el objetivo de Iqbal, el cual consiste en jugar para India y llevarla a la victoria. Así,

la idea de la comunidad se refuerza tanto a través del equipo, como en las audiencias que aparecen durante los partidos. También deben considerarse las distintas motivaciones e intenciones presentes en los deportes, en particular a nivel nacional-internacional.

Hobsbawn señala que las tradiciones inventadas, si bien no son una creación propia de la modernidad, se volvieron mucho más recurrentes a partir de este periodo, caracterizado por la rápida transformación de la sociedad y su estructura (Hobsbawn, 2000, p.4). La preeminencia de dicha práctica se debe al funcionamiento de las sociedades modernas, en particular referentes al estado-nación, así como actividades y necesidades surgidas a partir de la revolución industrial, tales como el deporte como entretenimiento y profesión:

Aquellos que establecen o simbolizan cohesión social o de los grupos—ya sean comunidades reales o artificiales—, aquellas instituciones legitimadoras, o relaciones de autoridad, y aquellas cuyo principal objetivo era la socialización, inculcamiento de creencias, sistemas de valores y códigos de conducta²³ (2004, p.9).

Aunque el autor distingue tres tipos de tradiciones, también señala que los dos últimos son derivaciones del primero. La función principal de estas es crear cohesión—a través de distintos elementos—entre los miembros de una comunidad, sea esta artificial o no. Otra característica de estas tradiciones es que, a pesar de la naturaleza vaga de los valores que promueven, son efectivas debido a la carga emotiva y simbólica de los objetos, figuras y rituales que conforman dichas colectividades, dándoles un carácter universal (2004,

²³ Those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities; those establishing or legitimizing institutions, status, or relations of authority, and those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour.

p.11). La carga emocional por el cricket se encuentra presente desde el principio de la película: su madre mira un partido de la selección nacional e inmediatamente después de su victoria, da a luz a su hijo (00:07:44). Desde el principio, su vida se encuentra emocional y proféticamente relacionada con el cricket, lo cual explica también la naturaleza devocional que se explora a lo largo de la película. Aunque no se explore la idea de equipo/comunidad de manera profunda, esta determina el desarrollo de la narrativa y la trama del protagonista, pues la idea del cricket se encuentra—en dicho contexto— intrínsecamente relacionada con la idea de la nación y todas las promesas de triunfo, tanto individual como colectivo, que el juego ofrece.



Imagen 8: Iqbal en su debut con la selección nacional Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0453729/mediaviewer/rm4215050753> el 13 de octubre de 2019

También es importante señalar que, a pesar del carácter poco claro de la idea de comunidad, la película hace una crítica de la misma en sus versiones oficiales. Esto ocurre de dos maneras: la primera es a través de instituciones deportivas y su corrupción, y la segunda se da a través de las críticas de Anwar. En el primer caso, la crítica se hace a través del personaje de Guruji y la academia que dirige. Aunque no se trata de una institución estatal, se alude a los tratos de este para meter a sus alumnos adinerados en la selección

nacional. Esta idea se refuerza con la historia de Mohit, quien fue incapaz de cumplir su sueño debido a ello. En el segundo caso, Anwar critica la importancia del cricket y la fijación de su hijo en jugarlo de manera profesional. Su punto de vista es pragmático, argumentando que los recursos y la atención, tanto del estado como de la gente, debería enfocarse en atender las carencias de la población.

Si bien estos argumentos solo se mencionan una vez en toda la película, se alude a estos en un momento clave de la película: cuando Mohit le ruega para que deje jugar a Iqbal. Aunque el razonamiento de este último no lo convence, es el único momento en que se habla sobre la comunidad de manera explícita en toda la película, el resto del tiempo sólo aparece de manera visual.

También puede leerse un significado doble en el tratamiento de las diferencias y circunstancias de Iqbal: aquellas resaltadas explícitamente por la película—tales como su discapacidad, así como su pertenencia a una clase—y aquellas presentes más no resaltadas—tales como su origen regional y su identidad religiosa. Esta última es interesante pues, al igual que con Ismail en *Lagaan*, estas diferencias no son problematizadas ni conflictivas en el universo diegético. Puede interpretarse que esa sea precisamente la intención de la narrativa, normalizar las diferencias inherentes de una sociedad heterogénea. Aunado a esto, dicha normalización reducen la tensión política que estas podrían conllevar, como sí ocurre en *CDI*. Aún si estas diferencias son incorporadas al universo diegético, ello no quiere decir que no se muestre o incluso se celebre la existencia de dichas diferencias. Así, un momento clave de la película toma lugar después de que Iqbal y su padre van a la mezquita,

ambos vistiendo verde, un color importante en el Islam (01:18:34). También se trata de la película que menos ahonda en dichas diferencias, en parte porque la narrativa no se enfoca en la relación del individuo con la comunidad y las diferentes negociaciones entre sus distintas identidades en el espacio público. Asimismo, crítica los arreglos existentes en el cricket profesional, aunque de manera superficial. El viaje narrativo y literal es en su mayor parte individual—tanto el de Iqbal como el de Mohit—quien refleja la historia del primero aunque de manera invertida. Ello se debe en parte, no sólo a la experiencia del pasado, sino también a la resolución de ambas historias, las cuales enfatizan la pureza del amor por el juego.

Finalmente es importante mencionar la representación y el papel de los personajes femeninos. Si bien sirven en gran medida de apoyo al protagonista masculino, esta relación se da en condiciones de igualdad. Ello es otra similitud con *Lagaan*, donde la ayuda de Elizabeth es fundamental para su victoria. Así, su hermana Khadija es fundamental tanto para que entre a la academia de cricket, como para comunicarse al principio con Guruji. Por otro lado, su madre Saida sirve como apoyo material, pues le consigue parte del equipo que necesita, así como también lo acompaña a realizar sus pruebas a otra ciudad. No sólo eso, a lo largo de la película se observa la cercanía que tiene con ambas mujeres y ello contrasta con la relación que tiene con su padre. Así, se resalta la importancia de estas mujeres para cumplir su objetivo de devenir como representante de la nación, resaltando la necesidad del apoyo y la agencia de las mujeres en cumplir las pruebas a superar de la nación. También destaca que sea una familia musulmana la que funciona como alegoría de la nación, ya que esto reafirma la pluralidad de la nación, al no tener como

enfoque principal a un personaje masculino hindú. Finalmente este aspecto cultural se normaliza y celebra al estar plenamente incorporados al tejido de la comunidad.

II.3 *Chak De! India (CDI)*

Esta película narra el viaje de redención de un jugador profesional de hockey, quien fue sujeto de un linchamiento mediático debido a la conjunción entre un acto aparentemente sospechoso y su identidad religiosa, lo que da lugar a un malentendido. Para ello decide entrenar a la selección femenil, la cual participa en la Copa del Mundo. Es a través de la integración del equipo—primero entre las jugadoras y luego con su entrenador—que logran la victoria, además de probar su valía y patriotismo, a pesar de su religión o género. El uso y reinterpretación histórica de *CDI* se encuentra en un punto intermedio entre las otras dos películas. Al igual que con *Iqbal*, *CDI* se enfoca en la historia del juego y la relación de los jugadores con ella. Por otro lado, y al igual que *Lagaan*, se invocan sucesos y personajes de la historia oficial. En el caso de *CDI*, las invocaciones históricas están relacionadas con Kabir y su posición, aparentemente incómoda, como una figura pública musulmana.

Las reseñas de esta película tienen en común la celebración del mensaje sobre la igualdad de género. También elogian la actuación de los actores y, a pesar de la presencia de Shahrukh Khan, el balance entre las actuaciones de los distintos actores. Cabe mencionar que en ciertos aspectos las reseñas difieren de manera interesante, el más importante es la manera en que describen la caída y el viaje de Kabir Khan. Khalid Mohamed de *Hindustan Times*²⁴ no es claro, simplemente mencionándolo como una “caída en desgracia”; por otra parte, Andy Webster en *The New York Times*²⁵ atribuye el ostracismo de Khan sólo a su error al tirar. Raja Sen en *Rediff*²⁶ afirma que a partir de su error en el penal “la nación lo castiga debido a la mezcla de un apellido musulmán y un temperamento explosivo”. Si bien estas distintas lecturas se pueden atribuir a los distintos contextos de los autores y las publicaciones, también evidencia la

²⁴ <https://www.hindustantimes.com/movie-reviews/review-chak-de-india/story-wXfnYeHBTQEmUSU1g6vGwO.html>

²⁵ <https://www.nytimes.com/2007/08/11/movies/11chak.html>

²⁶ <https://www.rediff.com/movies/2007/aug/10chak.html>

manera en que se selecciona la información y reforzar cierto ángulo en el argumento.

Las dos alusiones históricas más importantes son la Partición y el símil entre Kabir y el sultán Muhammad ibn Tughluq²⁷, las cuáles refieren al pasado medieval islámico y los conflictos religiosos del pasado reciente. La mención de la Partición ocurre al principio de la historia, durante el linchamiento mediático de Kabir (00:05:41-00:07:40). Todo ello surge a partir de una fotografía, donde se observa cómo felicita al equipo pakistaní y la pregunta tendenciosa de un reportero. M.N. Chakraborty (2012) refiere que, irónicamente, el nombre de dicho reportero es Satyavrat, “públicamente/abiertamente veraz/honrado” Yadav (2012, p.848). Kabir se indigna ante el cuestionamiento de su patriotismo y lo agrede física y verbalmente. A partir de ese momento, inician los ataques en los distintos medios, donde comienzan a acusarlo debido a su incompetencia, escalando hasta considerarlo un traidor y pedir su muerte (00:07:10). Si bien es cierto que estos ataques ocurren en distintos medios, se le da centralidad a los programas televisivos; esto se observa incluso en cómo está construida dicha secuencia, enmarcada como una pantalla de televisión. Así, en distintos programas—deportivos y de noticias—se discute y cuestiona el papel de Kabir. En estas discusiones también se entrevista a personas en la calle. Es uno de

²⁷ Muḥammad ibn Tughluq (1290 -1351) fue el segundo sultán de la dinastía Tughluq, quien brevemente extendió el dominio del sultanato de Delhi desde el norte de la India hasta casi la mayoría del subcontinente. Sus innovaciones agrarias abarcaban desde la rotación de cultivos y granjas gubernamentales hasta mejoras en la irrigación. Aunque deseaba crear un orden social más equitativo, su dureza socavó su autoridad: durante su gobierno luchó en contra de 22 rebeliones.

Jamal Malik. *Islam in South Asia: A Short History*. BRILL, 2008.

estos transeúntes quien menciona que esas personas debieron irse a Pakistán durante la Partición (00:07:14).



Imagen 9. Un vecino de Kabir escribiendo “traidor” en su pared Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0871510/mediaviewer/rm592854272> el 25 de octubre de 2019

Un aspecto importante de estos ataques mediáticos es la agresividad del lenguaje y el montaje, en el cual se observan manifestaciones donde queman imágenes y figuras suyas. Esto, aunado al hecho de que fue un reportero con nombre hindú el iniciador de la persecución, puede leerse como una alusión a la derecha hindú y también a la alianza de este grupo político con una gran parte de los medios de información.

Debido a estos ataques Kabir se ve obligado a abandonar su comunidad, donde también—y al igual que en el resto del país—lo consideran un traidor a la patria, escribiendo “gaddar” (traidor) en la pared de su casa (00:15:34). La otra invocación histórica es la analogía entre Kabir y Tughluq. Bindia, una de las jugadoras veteranas, comienza a llamarlo de este modo, pues fue un “tirano loco” como Kabir; dicha alusión también infiere un carácter autoritario y sin futuro (00:43:07-00:43:46). Está comparación también se asocia con la idea de ruina de manera doble pues no se refiere sólo a eventos históricos extradiegéticos, sino también al error “histórico” de Kabir en la final. Todo esto son sucesos y figuras relacionadas con la comunidad musulmana en el subcontinente. También se tratan de referencias negativas, en tanto que

refieren a hechos violentos y absurdos. La narrativa da a entender que la presencia de dicha comunidad puede ser problemática.

Debido a su error y su actitud deportiva con el equipo contrario, se cuestiona su patriotismo al punto que Kabir se ve en la necesidad de redimirse a toda costa. Es importante señalar que este dilema lo afecta como persona pública. El problema de Kabir y la resolución del mismo encaja con el tipo del patriota propuesto por Khatun, incluso más que Iqbal. Mitra (2020) también describe el personaje de manera similar y toma en consideración el subtexto de Sharukh Khan como figura pública. La autora señala que también se trata de un caso donde el texto del personaje y el del actor se sobreponen entre sí (2020, p.9). El carácter público de su situación se refleja en el tratamiento de su interioridad, pues no se explora del mismo modo que con algunas de las jugadoras. Este atributo se refuerza con la imagen de su casa, de la cual sólo se presentan los exteriores (00:07:41). Aunque se ve afectado por los ataques sufridos, nunca se observa otro sentimiento más que el deseo de enmendar su error ante el público/la nación. A diferencia de los personajes musulmanes de las otras dos películas, nunca se le ve a Kabir realizando algún acto religioso o utilizando algún marcador identitario, con la excepción un momento clave durante el torneo en que pide la ayuda de Dios para lograrla victoria (01:40:34). Sin embargo, la canción más utilizada en momentos claves de la película está inspirada en las canciones sufís^{28 29}. Aún si Kabir no utiliza marcadores identitarios, el montaje nos recuerda que es la posición de dicha identidad religiosa la causante de su conflicto inicial.

²⁸ “Yo fui el tercer color en ti, yo viví acorde a tu manera
Tú fuiste maestro, tú fuiste honor; Maestro, llévate mi vida”.

²⁹ El sufismo se refiere a la rama mística del Islam.
Martin Lings. *What is Sufism?* Suhail Academy, 2005.

Se infiere que su identidad religiosa—aún si se representa en su variante liberal—sigue siendo problemática dentro del espacio público de la nación contemporánea. Su presencia sigue planteando problemas de inclusión y reflejan la situación de vulnerabilidad en que se encuentra dicha comunidad. Así, son objeto de escrutinio constante y son presionados a reafirmar su patriotismo a la menor oportunidad, con tal de no ser considerados traidores. Mitra (2020) señala que, de las tres iteraciones de personajes musulmanes de Shahrukh Khan en celuloide, esta es la más cercana a la situación de su vida, pues ha sido objeto de ataque y escrutinio en distintos momentos de su carrera debido a declaraciones que ha hecho en relación a su fe y sus opiniones políticas, aún si están son de corte secular liberal (2).

Por otro lado, la configuración del equipo femenino también refleja la manera en que la historia constituye a las comunidades y las expectativas que se tienen de ellas en el presente. Ello se observa a través de distintos elementos. En primer lugar, la diversidad en su conformación y los problemas surgidos durante el proceso; los cuales reflejan la historia de integración territorial, misma que aún continúa. Aunque los conflictos entre las jugadoras responden más a una cuestión de personalidades y egos, las primeras disputas se refieren más a malos entendidos culturales. La larga secuencia del registro para el equipo (00:17:05-00:22:00) refleja muy bien este hecho. También es importante mencionar que la representación es, en algunos momentos, estereotipada y dan lugar a situaciones cómicas. Sin embargo, este no es malicioso ni busca degradar; por el contrario, de estos estereotipos comienzan a desarrollarse y adquirir más profundidad los personajes. Otro aspecto importante es la intención de incorporar toda esta diversidad como una

fortaleza, pues es gracias a esta combinación de habilidades y visiones que el equipo logra imponerse en la Copa del Mundo. Finalmente, se critica la actitud del centro político y cultural sobre el poco conocimiento e interés que tienen por las otras regiones y culturas del país. Si bien se alude a las diferencias entre el norte y el sur (00:20:35-00:20:58), se da mayor énfasis a las diferencias entre oeste y este, con Balbir de Punjab y Soimoi y Rani, provenientes de Jharkand.



Imagen 10. Las jugadoras finalmente unidas después de un episodio sexista Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0871510/mediaviewer/rm3897900288> el 25 de octubre de 2019

Además de estos contrastes, también se alude a diferencias de clase— aunque no se ahondan en ellas—en la rivalidad deportiva entre Komal y Pretti. Destaca la distribución numérica en el equipo, ya que para algunas regiones hay más de una jugadora, como el caso de la selva y el noreste. La situación de Railways³⁰ es interesante, pues representa una oportunidad de ascenso social y poseer una propiedad a través del deporte. Esto también confirma la vulnerabilidad de las jugadoras para desarrollar un estilo de vida que no se conforma con las expectativas tradicionales sobre las mujeres (01:30:45).

³⁰ Indian Railways es la principal compañía de ferrocarriles de la India. Es de carácter estatal, transporta a más de 25 millones de pasajeros al día y su radio de acción se extiende por la segunda red ferroviaria más grande del mundo. Es la octava empresa mundial por número de empleados.

Linda Bear. *Lines of the Nation: Indian Railway Workers, Bureaucracy, and the Intimate Historical Self*. Columbia University Press, 2007.

Finalmente, destaca que los problemas entre las jugadoras se deban a rivalidades deportivas o diferencias culturales, más que religiosa o de clase. La mayoría de las jugadoras sólo fungen como representación de la diversidad existente en el país. Además de resaltar este hecho, también sirve para darle más particularidad a la situación de Kabir.

Al final todas estas diferencias, incluso las de Kabir, se subsumen a favor de crear una unidad como un equipo. También es importante señalar que dicho equipo debe probarse, no sólo a sí mismo, sino también ante distintos grupos e instituciones—la federación, la sociedad y el mundo—, pues se trata de una representación de la nación conformada por personas marginales, ya sea en términos de género, regionales y de religión. Al igual que con *Iqbal*, se busca construir un imaginario secular liberal de la nación. Es interesante que esta visión no se basa en la perspectiva del espectador por defecto: un hombre hindú del norte de India. Ello se interpreta como una rechazo a esta aprobación, no a manera confronta, sino abogando por la existencia de perspectivas plurales.

Otro aspecto importante es la historia espectral del hockey dentro del imaginario colectivo y su relación con el cricket, ambos con estatus de deporte nacional en distintos momentos de la historia de India independiente.³¹ Es interesante que es a través de este juego, y no del cricket, que los personajes marginales puedan fungir como representantes de la nación. Por un lado, la asociación de las mujeres y las minorías religiosas con este deporte puede

³¹ A pesar de la importancia nacional e internacional de las selecciones de hockey y cricket, ninguno de estos deportes tiene estatus oficial de deporte nacional. Hasta este momento sigue sin concederle este estatus a ningún deporte. Por otro lado, destaca que, a pesar de su historia olímpica, el hockey de pasto ha decaído en popularidad y desempeño en los últimos años. Véase: <https://timesofindia.indiatimes.com/sports/hockey/top-stories/Hockey-is-not-our-national-game-Ministry/articleshow/15322482.cms>

leerse como una validación de estas dentro de un tiempo histórico que coincide con el establecimiento del estado nación independiente, dándole un carácter inclusivo. Por otro lado, el hecho de que no sean un equipo de cricket puede interpretarse como una intención de no perturbar el estatus quo de cual goza el cricket en el contexto del nuevo milenio. Sin embargo, eso no significa una celebración del carácter masculino y exclusivo de este juego, pues se critican estos aspectos a través del personaje de Abhimanyu, capitán del equipo de cricket y novio de Preeti.

El tratamiento de la historia y su impacto en la conformación y relación de las comunidades se encuentra en las tres películas, aunque tratado de manera distinta en cada una. Esta confrontación con el pasado se da de dos maneras. En el caso de *Lagaan* es una reinterpretación de la historia y cómo el presente se aparece como un espectro futuro. Por otro lado, *Iqbal* y *CDI* reflexionan sobre el peso del pasado de sus respectivos deportes, tanto a nivel personal como profesionalmente. También es importante señalar la manera en que estas tres películas abordan la situación diferenciada de algunos de los personajes. En el caso de *Lagaan*, solamente se menciona la otredad que vive Kachra; si bien Ismail y Deva utilizan elementos que los distinguen, sus contrastes no son causa de conflicto. En *Iqbal* no se hace énfasis en aspectos que distinguen a los personajes, en particular el protagonista—a pesar de sus múltiples particularidades, la más notoria su sordera y mudez. Finalmente, en el caso de *CDI* las diferencias de los personajes tienen una función mucho más relevante para la trama, en especial el protagonista, quien debe redimirse ante todos y demostrar su patriotismo. También es importante señalar que en las tres películas los mismos personajes están haciendo historia a través de sus

logros; esto debe verse en relación al tratamiento de las historias oficiales a las que se aluden de manera constante. Así, el tratamiento de la historia en los filmes da un cariz específico a los conflictos entre los personajes y también tiene una influencia en cómo se construye la comunidad y las ideas sobre la misma.

Aunque no es el objetivo de este trabajo, también es interesante pensar en la misma percepción que tiene la audiencia a las que están dirigidas. Las reseñas y los comentarios a las mismas—aunado a la constante creación de contenido en línea, puede ser un indicador de la relevancia y popularidad de las mismas. Finalmente, en términos estéticos, también existen diferencias importantes entre las tres películas, en particular en lo que refiere al ritmo y cómo se organizan los motivos dentro de las mismas. También existen una similitud importante: la manera en que se crean las tomas y secuencias de los partidos. Si bien dichas tomas no son innovadoras, son relevantes para la construcción de un lenguaje cinematográfico específico a las películas deportivas, algo que en ese momento estaba en construcción en la industria cinematográfica de Mumbai.

Esta película es donde se explora más a fondo la conformación de un equipo/comunidad y todo lo que esto implica, en particular las diferencias, no sólo entre los distintos miembros, sino también del equipo y otras instancias y colectividades. También destacan las bifurcaciones dentro de estas colectividades, no sólo en términos simbólicos y extradiegéticos, sino también a nivel narrativo. La primera se da entre los objetivos del protagonista y los de las jugadoras: Kabir quiere ganar el campeonato del mundo para así recuperar su honor y limpiar su nombre, señalado como un “traidor” (00:08:45), mientras que

las jugadoras también buscan el campeonato—por motivos de superación personal y deportiva, además de la rivalidad entre ellas. La segunda se da en la conformación del equipo, no sólo en la suma de sus partes, sino también en su armonía.

Al igual que en *Lagaan*, aquí también se utilizan elementos estereotípicos para resaltar el origen geográfico, lingüístico o étnico de las jugadoras; destaca que Kabir sea el único cuyo conflicto surge a partir de su identidad religiosa. No sólo eso, sino que también es interesante la manera en que el personaje engloba dicha identidad, así como la forma es conflictiva, tanto para el universo diegético y extradiegético. Un aspecto propio y fundamental de esta película es la importancia del género, tanto en términos narrativos como diegéticos. Si bien en *Lagaan* también se problematizan las representaciones de los personajes femeninos, en *CDI* es uno de los temas principales y se encuentra intrínsecamente unido a la redención del protagonista. Al mismo tiempo, la narrativa busca dismantelar una parte de estos estereotipos o incluso representarlos en una luz más positiva, volviéndose marcadores de diferencia, aunque no con fines cómicos o como excluyentes de la comunidad.

La inclusión de las mujeres en el deporte y la representación de estas en distintos medios es un fenómeno relativamente reciente en los medios. Aún hoy día, en India y otras partes del mundo, el deporte como entretenimiento y profesión satisface y construye un mercado casi exclusivamente masculino (Billig, 1995, p.119 y Prakash, 1990, p. WS-21). Así, se señala la manera en que los medios de comunicación—en ese caso la prensa—asocian deporte y nacionalismo a través de distintos elementos lingüísticos y simbólicos (1995,

p.119). A pesar de esto, en las últimas dos décadas ha aumentado la demanda y visibilidad de estas nuevas audiencias, quienes reclaman su espacio de inclusión y consumo. En el caso indio, Sen señala que el interés de algunos aficionados no siempre se debe a un interés genuino por el juego—en este caso cricket—sino a la posibilidad de una victoria de la selección nacional (Sen, 2004, 105). Aún si se ha diversificado la audiencia—y los motivos de su interés—persisten los roles de género: las mujeres sólo participan como una audiencia infantilizada y que debe ser educada (p.106).

Debido a estos motivos, y a pesar de sus fallas, la historia de un equipo femenino es de gran importancia en términos de representación. No sólo en términos narrativos sino también visuales pues se trata de mujeres de distintas complexiones y aspectos, las cuales no son sexualizadas para satisfacer la vista masculina heterosexual. También es importante para la narrativa enfatizar los obstáculos y prejuicios que deben afrontar las jugadoras antes de competir en la Copa. Esto se observa no sólo como colectivo sino de manera individual, particularmente en las subtramas de Preeti, Komal y Vidya. En cada historia sus deseos de jugar chocan con los valores tradicionales de sus respectivas familias; en los casos de Preeti y Vidya esta necesidad es más urgente debido a su pareja y familia política, respectivamente.

Aunque no es la intención de este trabajo, es interesante considerar la película a partir del test de Bechdel³², el cual consta de tres requisitos: tener más de dos personajes femeninos, que hablen entre ellas, y su tema de

³² El test de Bechdel (o Bechdel/Wallace o *the rule*), es un método para evaluar si un guion de película, serie, cómic u otra representación artística cumple con los estándares mínimos para evitar la brecha de género. Se originó en el cómic *Unas lesbianas de cuidado* (en inglés *Dykes to Watch Out For*), obra de Alison Bechdel. Su invención se atribuye a Liz Wallace, una amiga de la autora del cómic.

<https://global.oup.com/us/companion.websites/9780199315468/student/ch7/wed/test/>

conversación no sea un hombre. Si bien la película cumple con dicho criterio y tiene un mensaje crítico, la película sigue centrada en una figura masculina, quien prepara a dichas mujeres como representantes de la nación (De, 2013, p.293). Esta misma estructura se encuentra en películas como *Pink* (2016), *Dangal* (2016) y *Mission Mangal* (2019), y el diseño de los carteles reafirma la idea de una figura masculina que guía o prepara un grupo de mujeres para realizar acciones poco convencionales o contrarias a roles tradicionales de género. También está aunado al atractivo económico de actores consagrados de la industria.

Cabe señalar que se han hecho análisis de películas de Bollywood utilizando el test de Bechdel. Entre ellos destaca el de Kapoor, Bhuptani y Agneswara (2017), quienes se enfocan no sólo en el contenido de las conversaciones entre mujeres, sino también entre hombres y el análisis de números musicales a fin de examinar su uso y opinión de los roles de género (2017, p.212). Estas reflexiones son importantes pues permite criticar otros elementos y la perpetuación de estereotipos, así como proponer nuevos imaginarios y mensajes más críticos.



Imagen 11. Las jugadoras preparándose para la Copa del Mundo Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0871510/mediaviewer/rm3981786368> el 25 de octubre de 2019

El personaje de Kabir Khan contrasta de dos formas con el equipo femenino: su marcador de diferencia es de tipo religioso y es motivo de conflicto, y no se conoce su interioridad. Si bien algunas de las jugadoras tienen marcadores religiosos, como Gul o Balbir, estos no son relevantes para la trama. En el caso de Kabir, su identidad como musulmán lo hace fuente de sospecha por parte de la población. Esto se observa no sólo en declaraciones hechas por los mismos, sino también a través de imágenes que son similares a un linchamiento.

La manera en que su identidad es representada contrasta de manera importante con las de Ismail e Iqbal. En primer lugar destaca que, aunque su nombre sea ambiguo³³, es su apellido lo que determina su percepción en el espacio público. Por otra parte, no usa marcadores identitarios ni se le ve realizando algún acto religioso siendo su única alusión la manera en que se refiere a dios. Así, se puede inferir que la causa de su conflicto lo afecta únicamente en la esfera pública. Ugra señala que una parte de la población espera o demanda ciertas acciones por parte de figuras públicas musulmanas: “His acceptance into the Indian mainstream, like that of other Muslims, was conditional on conformity:

“Su aceptación en la cultura dominante, al igual que la de otros musulmanes, está condicionada en su conformidad: ‘Esto lo pueden confirmar los triunfadores patriotas de impresionantes hazañas. Los logros en sí tienen que conformarse’³⁴ (2004, p.90).

³³ Kabir es un nombre utilizado tanto por la comunidad hindú como la musulmana.

³⁴ Only flag-holding achievers of spectacular public achievements confirm. The achievements themselves have to conform’.

Esto se confirma con la urgencia del personaje por probar su patriotismo, expresado de manera idónea a través del deporte.

Este aspecto también está conectado con su representación. Si bien se observa como esta situación afecta su vida privada, en ningún momento se saben sus pensamientos o sentimientos al respecto, más allá de su necesidad por recuperar su honor. Así, mientras los conflictos que construyen y desarrollan a los personajes son distintos, destaca que se subraye el estatus subyugado tanto de las mujeres y de las minorías religiosas. Asimismo, sólo a través de su colaboración y la supresión de sus diferencias—reforzado con el pase de lista en 00:43:57—es que pueden sobreponerse en sus respectivos obstáculos y representar a la nación en un tercer espacio, separado parcialmente del estado y de la sociedad.

En este capítulo se señalan algunos de los elementos a través de los cuales las películas expresan sus nociones de comunidad y la manera en que estas son construidas, en especial si se toma en cuenta las diferencias presentes entre sus distintos miembros. Se debe considerar los problemas y diferencias marcadas entre las distintas colectividades, así como la resolución de las problemáticas surgidas a partir de las mismas. Así, en *Lagaan* las diferencias identitarias de los miembros no son causa de conflicto para la trama, con la excepción de Kachra; de igual forma la película moviliza su posición como dalit para denunciar la existencia de dicha situación. Sin embargo, esta crítica sólo se hace de manera superficial y a través de una figura completamente pasiva. A pesar de esto, la colectividad encarnada en la película es la más integrada, aunque también se debe al tratamiento superficial de los personajes.

Por otra parte, *Iqbal* se encuentra centrada en un viaje individual, aunque la idea de nación y equipo enmarcan y son el eje de la meta del protagonista. Es interesante destacar que el protagonista es portador de distintas marcas identitarias que, no obstante, no son problematizadas en el universo diegético—al contrario, son asimilados dentro del mismo y normalizados, en particular su discapacidad. Finalmente, *CDI* es la película que más problematiza la conformación alegórica de la comunidad a través de un equipo y el simbolismo de la misma en su conformación y sus miembros. Esta idea se refuerza a través del hecho de que la mayor parte de sus personajes sean mujeres y que aquí, en contraste con las otras dos películas, las diferencias de los distintos miembros sean causa de conflicto en el universo diegético, dando un mensaje más explícito de diversidad e inclusión.

Conclusiones

En este trabajo se analiza la manera en que, a través de tres producciones cinematográficas, se construyen discursos y representaciones de comunidades y de la nación, considerando la diversidad y diferencia de sus distintos miembros/subgrupos. Para ello se escogieron tres películas—*Lagaan* (2001), *Iqbal* (2005) y *Chak De! India* (2007) —pertenecientes al cine hindi hecho en Mumbai—conocido como “Bollywood”—en la década de los dos mil. Estas narrativas significaron un cambio en más de un sentido. En primer lugar, el periodo de liberalización económica implicó la entrada de más capital, así como de estudios extranjeros y un cambio estructural y estético; otro cambio es el surgimiento de películas enfocadas en proezas deportivas, ya sean ficticias o no y las aspiraciones proyectadas en las mismas.

Para ello, el análisis de estas películas se estructuró de dos maneras. En primer lugar, el análisis considera de manera casi exclusiva los aspectos presentes en las películas mismas, especialmente: diálogos, montaje de escena, música, etc.—a través de un análisis de lectura cuidadosa (“close reading”) de las mismas. Se presta particular atención a estos ya que son de los primeros elementos que el espectador percibe. En segundo lugar, el trabajo está organizado en tres capítulos: cada uno enfocado en una película. Esto se debe a que temáticamente comparten muchos aspectos en común, aunque son tratados de manera muy diferente. Estos son la importancia de la historia en la formación y relación de las distintas comunidades que conforman la nación y como articulan y negocian dichas pertenencias y diferencias a través de los deportes. De ese modo se constituyen como un tercer espacio, distinto del

estado y de la sociedad que refleja la naturaleza heterogénea de la nación y las comunidades que la conforman.

Es necesario considerar el contexto en que se da este proceso de liberalización económica. Si bien las reformas económicas iniciaron a finales de la década de los ochenta, durante los periodos de gobierno de Rajiv Gandhi y Narasimha Rao, fue durante los noventa que este proceso se consolidó y fue cooptado por el BJP en su ascenso al poder. Estos cambios se realizaron bajo el argumento de mejorar la productividad y competitividad, implicó la apertura del mercado, y la entrada y salida de productos y servicios a tarifas y aranceles más bajos. También se redujeron las tasas de impuestos. Un aspecto importante de este cambio fue el crecimiento e influencia de los medios de comunicación.

Un motivo para esta difusión masiva de nuevas formas de consumo, se debió, en gran medida al abaratamiento y amplia distribución de nuevos productos y servicios. Un medio que se benefició de manera considerable de estos cambios fue la televisión, el cual a su vez tuvo un gran impacto en distintos sectores, particularmente el deporte.

Aunado al fenómeno televisivo hubo una transformación importante en otro ámbito: los deportes, en particular la explosión del cricket a nivel nacional y mundial. Aunque estos cambios respondieron a motivos económicos, también coincidieron con un creciente interés por el juego entre más sectores de la población. Esto se debió a distintos motivos, principalmente el creciente y gradual éxito de la selección nacional en justas internacionales, culminando con su triunfo en la Copa del Mundo de 1983. Otro aspecto relevante es la expansión de la televisión para propagar la popularidad del juego. Ello implicó

un cambio tanto en el formato del juego, así como el uso del deporte para la creación de contenido televisivo. Distintos autores, entre ellos Sen y Ughra, señalan que para una parte de estas nuevas audiencias, este deporte sirve como vehículo de su nacionalismo y sus aspiraciones. Si bien estas muestras de nacionalismo exacerbado no son exclusivas del ámbito deportivo, va a ser un elemento relevante para este nuevo tipo de películas.

A principios de la década de los dos mil surge un nuevo tipo de películas, las cuales se enfocan en proezas deportivas, ya sea de manera individual o en conjunto. Los filmes analizados en este trabajo son los primeros de este tipo. Un aspecto relevante de los mismos es que sientan pautas argumentativas y estéticas que perduran en las películas subsecuentes de este tipo. Estos cambios se distinguen por el distanciamiento de ciertas características propias del género masala, el más popular en el cine hindi. Entre estos cambios se encuentran: la presencia de una estética más realista— aunque no exenta de secuencia de fantasía o exploración psicológica—, la ausencia de secuencias de canción y baile, así como de tramas románticas entre los protagonistas.

Por otro lado, destaca la centralidad que se le da al deporte dentro del imaginario colectivo, pues previo a este periodo casi no había películas cuya trama se realizara a través del deporte en la vida de los protagonistas y como sus objetivos se encuentran intrínsecamente relacionados con dicha actividad. También es importante considerar la manera en que dichas películas proponen distintos imaginarios de la nación y la manera en que esta incorpora la diversidad de sus distintas partes. Este aspecto debe considerarse en el contexto en que surgen, ya que a partir de la década de los noventa el

nacionalismo hindú va adquiriendo fuerza y cuyo discurso relega a distintos grupos como las mujeres, los dalits y las minorías religiosas a ciudadanos de segunda clase.

Es importante considerar la manera en que la historia y sus espectros configuran el universo diegético y la conformación de las comunidades así como de sus distintos miembros. Este último aspecto es relevante para la representación de miembros pertenecientes a minorías o aquellos miembros que usualmente no se incluyen en el imaginario usual de la nación.

Así, *Lagaan* se involucra con la historia del cricket, al presentar una supuesta génesis del juego en India y la manera en que este es apropiado por sus habitantes. En este caso se le da un uso instrumental, sirviendo como herramienta de resistencia al dominio colonial. Sin embargo, esta apropiación está cargada de ironía pues no es hasta que los ingleses llevan el juego a India que los campesinos encuentran la manera de organizarse y combatirlos con instrumentos del colonizador. Por otro lado, ocurre un proceso doble, ya que se trata tanto una reinterpretación sobre el pasado, influenciado por el contexto presente; de ese modo, el periodo indio contemporáneo aparece de manera fantasmal en distintas formas, particularmente su omisión de la violencia comunal.

Por otra parte *Iqbal* es único ya que se centra de manera casi exclusiva en la historia del juego y cómo funciona este en los tres niveles (local, estatal, nacional). Hay un avistamiento de dicha estructura, así como los defectos de la misma. Esto se observa en su crítica a las pautas para la selección de los jugadores, por ejemplo la basada en aspectos económicos. La historia del juego también constituye e influye la historia de la nación y aquellos que lo

juegan. Así, la superación de las adversidades por parte del protagonista ensalzan tanto el éxito del equipo, como del protagonista, creando una historia del juego más incluyente. Este último aspecto también puede considerarse una forma de enmendar los errores cometidos en el pasado de Mohit y Guruji.

Finalmente, en el caso de *Chak De! India*, la historia se encuentra presente de dos formas: en los hechos que dieron forma al estado-nación y la historia de las distintas minorías u otredades que desafían y conforman una visión de comunidad india. Aunque la película ofrece un mosaico de la diversidad del país, el énfasis es en la situación de la comunidad musulmana en India. Así, el cuestionamiento y linchamiento mediático de Kabir Khan reflejan la situación inestable de las minorías, quienes deben probar de manera constante su lealtad y pertenencia a la nación. Por otro lado, el equipo femenino también desafía la visión hegemónica de una nación masculina, al ser las representantes de la misma en una justa internacional. Ello también implica el inicio de una nueva historia para las mujeres y para la comunidad en general.

En *Lagaan* hay una reinterpretación de la historia que tiene un vínculo con un posible futuro. Por otro lado, *Iqbal* y *Chak De! India* reflexionan sobre el pasado en sus respectivos deportes, ya sea personal o profesionalmente. También es importante considerar la manera en que se trata la diferencia en cada una de ellas. En *Lagaan* no se hace un énfasis en la diferencia de los distintos miembros, incorporando la diversidad de un modo suave, usando marcadores identitarios, sin que sean señalados en la narrativa. Destaca que la única excepción a ello sea Kachra, un personaje dalit. Sin embargo, la confrontación de su problema, así como su solución son simplistas y revelan

las fisuras presentes entre los distintos impulsos narrativos e ideológicos que sustentan la trama.

Por otra parte, en *Iqbal* no se enfatizan las diferencias que marcan a los distintos personajes, en particular el protagonista—a pesar de sus múltiples diferencias, la más notoria su sordera y mudez. En apariencia las diferencias no son problemáticas ni están politizadas; sin embargo, esto no es del todo cierto pues, al no hacer énfasis en la mismas están se incorporan al universo diegético sin causar ninguna disrupción en el mismo. El viaje de Iqbal se enfoca en la superación de las circunstancias pero sin que estas tengan un carácter central en dicho viaje. Esta representación contrasta de manera considerable con la existencia de las diferencias en el universo extradiegético.

Finalmente, en *CDI*, y en marcado contraste con *Iqbal*, las diferencias de los personajes tienen una función mucho más relevante para la trama, en particular para el protagonista, quien es sujeto a escrutinio constante debido a su identidad religiosa. Por otra parte, la existencia de un equipo femenino de orígenes diversos es una metáfora desafiante y propositiva de la nación. También es importante señalar que en las tres películas los mismos personajes están haciendo historia a través de sus logros; esto debe verse en relación al tratamiento de las historias oficiales a las que se aluden en las mismas. Otro aspecto importante es la perspectiva que adopta la película, pues está no utiliza la perspectiva por defecto. Así, la presencia de la historia, y su trato en los filmes en función de la enunciación da un cariz específico a los conflictos entre los personajes y también tienen una influencia en cómo se construye la comunidad o la idea de la misma.

Otros elementos relevantes son la trascendencia del deporte en relación al estado-nación moderno; las aspiraciones y valores liberales de la nueva era, y el tratamiento de la diferencia, ya sea religiosa, de género y de clase. Todos estos problematizan y enriquecen la construcción de sentidos de pertenencia y comunidad. Para ello es necesario revisar la manera en que algunos de los personajes simbolizan un tipo de diferencia, tanto a nivel narrativo como para el universo extradiegético. Los detalles presentes en la construcción de todos estos personajes ofrecen la posibilidad de distintas lecturas.

En el caso de *Lagaan*, debido a la cantidad de personajes presentados y la estructura de la narrativa, estos son introducidos de manera económica y recurriendo a elementos visuales de los mismos para su distinción. Además de ello, en algunos casos se utilizan ciertos marcadores propios de los credos que profesan. El rol narrativo de estos personajes—particularmente en el partido de cricket—también está sujeto a una lectura múltiple. Sus contribuciones durante el juego pueden leerse como los roles que han jugado dentro de la historia extradiegética. En este sentido destaca el rol de Kachra quien juega un papel clave en la película y sirve como medio de crítica a la discriminación. Sin embargo, esta se hace superficialmente y destaca el uso problemático del mismo dentro de la narrativa. A pesar de esto, la colectividad encarnada en la película es la de mayor cohesión, aunque también se debe al tratamiento superficial de los personajes.

Por otra parte, *Iqbal* se enfoca en un viaje individual, aunque ello no significa que la idea de nación y equipo no sean importantes pues son el eje que enmarcan y determinan la meta del protagonista. Un aspecto importante es el hecho de que el protagonista encarne distintas identidades y diferencias que,

empero, no son problematizadas en el universo diegético—al contrario, son asimilados dentro del mismo. Esto puede leerse tanto como una aspiración a un mundo más incluyente y también como una de superación más individual y acorde, hasta cierto punto, con los valores de la era neoliberal.

Finalmente, *CDI* es la película que más problematiza la conformación de una colectividad y su simbolismo como una alegoría de la nación. Esta idea se refuerza a través del uso de personajes marginales como las mujeres y las minorías religiosas. Un contraste importante con las otras dos películas, es que las diferencias de los distintos miembros son causa de conflicto en el universo diegético, dando un mensaje más explícito de diversidad e inclusión. También destaca el tratamiento de los conflictos y resolución de las diferencias entre las jugadoras y el protagonista. Por un lado, la discriminación se debe a su género y orígenes geográficos, mientras que con Kabir, sus problemas surgen a causa de su identidad religiosa y la relación de esta con el nacionalismo en el espacio público. Este contraste también se observa en el tratamiento de la interioridad de los personajes por parte de la narrativa.

A partir de este análisis se pueden concluir distintos aspectos sobre estos filmes. En primer lugar, destaca la intención de representar la existencia de diversas comunidades que conforman a la nación. Aunque en ciertos momentos se recurren a estereotipos, algunos de estos son cuestionados y reconfigurados en una imagen menos cómica o simplista de dichas comunidades. Por otro lado, la presencia de esta diversidad propone nuevos imaginarios de la nación. En particular destaca la manera en que *CDI* lo logra pues se trata de un equipo femenino dirigido por un musulmán—grupos marginalizados o discriminados de manera constante por el imaginario nacional

y por su político y social en el universo extradiegético—como metáfora de la nación. También es importante considerar la manera en que la historia construye e informa dichos imaginarios a nivel diegético y extradiegético. Esta cuestiona y confronta la historia oficial, aunque también explica algunos de los conflictos, en particular aquellos pertenecientes a las historias de los distintos deportes. Otro aspecto a destacar es su consideración de los referentes que posee la audiencia local. Finalmente, es necesario considerar que, si bien se puede criticar el tratamiento superficial o simplista de muchos de estos conflictos, destaca el hecho de que dichas historias aparezcan en un cine comercial y tan consumido como el de Bollywood. Esto permite una mayor difusión de un mensaje de inclusividad y coexistencia.

Si bien estas películas fueron exitosas al momento de su estreno, cabe destacar la importancia de dicho mensaje de diversidad y tolerancia—aprendida durante el desarrollo de la trama o inherente a esta—en el contexto actual, donde los cambios políticos y sociales de los últimos años ha dado lugar una imagen más homogénea, totalitaria y conflictiva de la nación.

Filmografía

Las fichas filmográficas, así como las imágenes utilizadas fueron obtenidas del sitio <https://www.imdb.com/>

- *Lagaan/Once upon a time in India (2001)*

Guion/director: Ashutosh Gowariker

Editor: Ballu Saluja

Director de fotografía: Anil Mehta

Diseño de producción: Nitin Chandrakant Desai

Sonido: Nakul Kamte

Música: A.R. Rahman

Cantantes: Lata Mangeshkar, Asha Bhonsle, Alka Yagnik, Udit Narayan, Sadhana Sargam, Sukhvinder Singh and others

Letras: Javed Akhtar

Coreografía: Saroj Khan, Raju Khan, Vaibhavi Merchant, Ganesh Hegde, Terrence Lewis Selected

Reperto: Aamir Khan, Gracy Singh, Rachel Shelley, Paul Blackthorne

Productor: Aamir Khan

Financiamiento: Jhamu Sughand

Distribución internacional: Sony Entertainment Television Ltd.

- *Iqbal (2005)*

Director: Nagesh Kukunoor

Guion: Nagesh Kukunoor, Vipul K. Rawal

Editor: Sanjib Datta

Director de fotografía: Sudeeep Chatterjee

Diseño de producción: Devika Bahudhanam

Sonido: Sanjay Kurian K.

Música: Salim-Sulaiman

Cantantes: Sunidhin Chauhan, Krishnakumar

Letras: Subhash Ghai, Vimal Kashyap, Irfan Siddiqui

Reperto: Shreyas Talpade, Naseeruddin Shah, Shweta Prasad, Yatin Karyekar, Prateeksha Lonkar, Girish Karnad, Kapil Dev

Productor: Subhash Ghai, Elahe Hiptoola

- *Chak De! India (2007)*

Director: Shimit Amin

Guion: Jaideep Sahni

Director de fotografía: Sudeep Chatterjee

Sonido: Ganesh Ganghadaran

Música: Suleiman Merchant

Cantantes: Shahrukh Khan, Krishna, Anushka Manchandani, Salim Merchant

Letras: Jaideep Sahni

Reparto: Shahrukh Khan, Vidya Malvade, Sagarika Ghatge, Shilpa Shukla,
Chitrashi Rawat, Anaitha Nair, Tanya Abrol, Javed Khan, Jayshree
Arora, Vivan Bhatena

Productor: Aashish Singh, Aditya Chopra, Yash Chopra

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- Bhatia, Ranjit. "Sports in the Indian Ethos". *India International Centre Quarterly*, vol. 9, no. 2, Sports through the looking glass (JUNE 1982), pp. 89-94.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Sage Publications, 1995.
- Bose, Nandana. "Between the Godfather and the Mafia: Situating Right-Wing Interventions in the Bombay Film Industry (1992-2002)". *Studies in South Asian Films and Media*, vol. 1 no. 1 (2009), pp. 23-43.
- Calhoun, Craig. *Nationalism*. University of Minnesota Press, 1997.
- Chakraborty, Chandrima. (2004) "Bollywood Motifs: Cricket Fiction and Fictional Cricket". *International Journal of the History of Sport* (June 2004), pp. 549-572).
- Chakraborty, M.N. "Nationalist transactions: Chak De! India and the down-and-out sports coach". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 26, no. 6 (December 2012), pp. 845-858.
- Dayal, Samir. *Dream Machine. Realism and Fantasy in Hindi Cinema*. Temple University Press, 2015.
- Deshpande, Sudhanva. "What's so Great about Lagaan?". En Geeti Sen (ed) *India a National Culture?* (2003) pp. 239-245. Sage Publications.
- De, Aparajita. "Sporting with gender: Examining sport and belonging at home in the diaspora through Patiala House & Chak De! India". *South Asian Popular Culture*, vol. 11, no. 3 (2013), pp. 287-300.
- Dwyer, Rachel. "Real and Imagined Audiences: 'Lagaan' and the Hindi Film after the 1990s". *Etnofoor*, vol. 15, no. 1/2, SCREENS (2002), pp. 177-193.
- Elison, William; Novetzke, Christian Lee y Rotman, Andy. *Amar Akbar Anthony: Bollywood, Brotherhood and the Nation*. Harvard University Press, 2016.
- English, Peter. "It's not just cricket: content in the sports pages of The Hindu and The Times of India". *South Asian History and Culture*, vol. 4, no. 3 (2013), pp. 351-365.

- Guha, Ramachandra. "Cricket, Caste, Community, Colonialism: The Politics of a Great Game". *History of Sport*, vol. 14, no. 1 (1997), pp. 174-183.
- Gupta, Smita. "Post-Liberalisation India: How Free is the Media?" *South Asia: Journal of South Asian Studies*, vol. 28, no. 2 (2005), pp. 283-300.
- Hobsbawn, Eric. "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*. Eric Hobsbawn y Terence Ranger (eds). Cambridge University Press, 2000.
- Islam, Maidul. "Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood Cinema". *Indian Journal of Human Development*, vol. 1, no. 2 (2007), pp. 403-422.
- Jha, Sonal. "Representing the Sportsman: Television Advertisements and the Evolution of Sports Discourse in India". *South Asia: Journal of South Asian Studies*, vol. 42, no. 4 (2019), pp. 623-637.
- Kapoor, Hansika; Bhuptani, Prachi H. y Agneswaran, Amuda. "The Bechdel in India: gendered depictions in contemporary Hindi cinema". *Journal of Gender Studies*, vol. 26, no. 2 (2017), pp. 212-226.
- Khatun, Nadira. "Postcolonial Hindi cinema and neo-nationalism: The politics of Muslim identity". *South Asian Popular Culture* (2019), pp. 1-9.
- Lichter, Giacomo y Bandyopadhyay, Sekhar. "Indian Cinema and the Presentist Use of History: Conceptions of 'Nationhood' in *Earth and Lagaan*". *Asian Survey*, vol. 48, no. 3 (May/June 2008), pp. 431-452.
- Majumdar Boria. *Lost Histories of Indian Cricket. Battles off the Pitch*. Routledge, 2006.
- Mannathukkaren, Nissim. "Reading Cricket Fiction in the Times of Hindu Nationalism and Farmer suicides: Fallacies of Textual interpretation". *The International Journal of the History of Sport*, vol. 24, no. 9 (2007), pp. 1200-1225.
- Mehta, Nalin. *India on Television: How Satellite News Channel Have Changed the Way We Think and Act*. Harper Collins Publishers, 2008.
- Mitra, Sreya. "'I am a bloody good Indian': Shahrukh Khan, the 'Global Indian' and minority citizenship in contemporary India". *Resurgent Religion: Nation and the Public Sphere in South Asia*. Avishek Ray y Ishita Banerjee-Dube (eds.), Nueva Delhi, Sage Publications, 2020. (Inédito)

- Naha, Souvik. "Cricket, Entertainment, Glamour Industry and Promotional Culture in India, 1913-2013". *Sports in History*, vol. 35, no. 3 (2015), pp. 464-489.
- Prakash, Padma. "Women and Sports: Extending Limits to Physical Expression". *Economic and Political Weekly*, vol. 25, no. 17 (Apr. 28, 1990), pp. WS19-WS.29.
- Rajagopal, Arvind. *Politics after Television: Religious Nationalism and the Reshaping of the Indian Public*. Cambridge University Press, 2004).
- Rasul, Azmat y Proffitt, Jennifer M. "Bollywood and the Indian Premier League (IPL): the political economy of Bollywood's new blockbuster". *Asian Journal of Communication*, vol. 21, no. 4 (2011), pp. 373-388.
- . "Promoting patriotism through mediated sports: Political economy of Bollywood sports movies". *The Communication Review*, vol.20, no.4 (2017), pp. 225-245.
- Rowe, David y Gilmour Callum. "Global sport: Where Wembley Way meets Bollywood Boulevard". *Journal of Media & Cultural Studies*, vol.23, no.2 (2009), pp. 171-182.
- Sen, Satadru. "History without a past: memory and forgetting in Indian cricket". *Cricket and National Identity in the Postcolonial Age*. Stephen Wagg (ed). Routledge, 2004.
- Singh, Sunny. "From Kurukshetra to Ramarajya: A comparative Analysis of the Star Personas of Amitabh Bachchan and Shahrukh Khan". *Religion and Literature and Film in South Asia*. Diana Dimitrova (ed). Palgrave Macmillan, 2010.
- Ugra, Sharda. "Play together, live apart: Religion, politics and markets in Indian cricket since 1947". *Cricket and National Identity in the Postcolonial Age*. Stephen Wagg (ed). Routledge, 2004.
- Vasudevan, Ravi. "Notes on Contemporary Film Experience. 'Bollywood', Genre Diversity, and Video Circuits". *No Limits: Media Studies from India*. Ravi Sundaram (ed). Oxford University Press, 2013

Anexo

Estas tablas de cifras fueron sacadas del sitio <https://www.boxofficeindia.com/>

• LAGAAN (2001)

Tenth week breakdown

<u>Mumbai</u>	₹56,00,000
<u>Delhi / UP</u>	₹20,00,000
<u>East Punjab</u>	₹3,00,000
<u>Rajasthan</u>	₹2,00,000
<u>CP Berar</u>	₹4,00,000
<u>CI</u>	₹2,00,000
<u>Nizam / Andhra</u>	₹8,00,000
<u>Mysore</u>	₹6,00,000
<u>Tamil N / Kerala</u>	₹6,00,000
<u>Bihar</u>	₹1,00,000
<u>West Bengal</u>	₹5,00,000
<u>Assam</u>	₹50,000
<u>Orissa</u>	₹50,000

Tenth week Total : ₹1,14,00,000

<u>Overseas</u>	<u>First</u>	<u>Worldwide</u>	<u>First</u>	<u>Overseas</u>	<u>First</u>	<u>Worldwide</u>	<u>First</u>
<u>Weekend</u>		<u>Weekend</u>		<u>Week</u>		<u>Week</u>	
\$525,000		₹7,60,16,000		\$750,000		₹14,36,85,000	

INDIA TERRITORY COLLECTIONS

Total Nett: ₹34,30,50,000 | Share: ₹19,73,25,000

Mumbai

Total Nett: ₹15,00,00,000 | Share: ₹8,68,00,000

Delhi / UP

Total Nett: ₹7,33,00,000 | Share: ₹4,21,00,000

East Punjab

Total Nett: ₹1,14,00,000 | Share: ₹61,00,000

Rajasthan

Total Nett: ₹1,04,00,000 | Share: ₹58,00,000

CP Berar

Total Nett: ₹1,49,00,000 | Share: ₹89,00,000

CI

Total Nett: ₹73,00,000 | Share: ₹42,00,000

Nizam / Andhra

Total Nett: ₹2,41,00,000 | Share: ₹1,40,00,000

Mysore

Total Nett: ₹1,48,00,000 | Share: ₹82,00,000

Tamil N / Kerala

Total Nett: ₹1,19,00,000 | Share: ₹67,00,000

Bihar

Total Nett: ₹70,00,000 | Share: ₹45,00,000

West Bengal

Total Nett: ₹1,39,00,000 | Share: ₹76,00,000

Assam

Total Nett: ₹23,50,000 | Share: ₹14,25,000

Orissa

Total Nett: ₹17,00,000 | Share: ₹10,00,000

OVERSEAS TERRITORY COLLECTIONS

United Kingdom

First Weekend : £91,281 | Total Gross: £600,000

USA / Canada

First Weekend : \$285,368 | Total Gross: \$910,000

Gulf

First Weekend : \$60,000 | Total Gross: \$180,000

Australia

First Weekend : \$0 | Total Gross: \$0

• ***IQBAL (2005)***

<u>First week</u>	₹ 98,00,000	<u>All Time Rank:</u>	451
<u>Budget:</u>	₹ 2,25,00,000	<u>Footfalls:</u>	6,68,000
<u>India Gross:</u>	₹ 5,41,00,000	<u>Adjusted Nett Gross:</u>	₹6,42,41,560
<u>Overseas Gross:</u>	\$45,000		
<u>Worldwide Gross:</u>	₹ 5,60,68,750		

Overseas First Worldwide First Overseas First Worldwide First
Weekend Weekend Week Week Week

\$25,000 ₹83,73,750 \$35,000 ₹1,52,51,250

INDIA TERRITORY COLLECTIONS

Total Nett: ₹3,85,50,000 | Share: ₹1,33,25,000

Mumbai

Total Nett: ₹2,31,00,000 | Share: ₹82,00,000

Delhi / UP

Total Nett: ₹64,00,000 | Share: ₹21,00,000

East Punjab

Total Nett: ₹19,00,000 | Share: ₹6,25,000

Rajasthan

Total Nett: ₹1,50,000 | Share: ₹50,000

CP Berar

Total Nett: ₹1,50,000 | Share: ₹50,000

CI

Total Nett: ₹1,50,000 | Share: ₹50,000

Nizam / Andhra

Total Nett: ₹13,00,000 | Share: ₹4,50,000

Mysore

Total Nett: ₹30,00,000 | Share: ₹10,00,000

Tamil N / Kerala

Total Nett: ₹6,50,000 | Share: ₹2,00,000

Bihar

Total Nett: -- | Share: --

West Bengal

Total Nett: ₹17,50,000 | Share: ₹6,00,000

Assam

Total Nett: -- | Share: --

Orrisa

Total Nett: -- | Share: --

OVERSEAS TERRITORY COLLECTIONS

United Kingdom

First Weekend : £7,373 | Total Gross: £12,500

USA / Canada

First Weekend : \$--- | Total Gross: \$---

Gulf

First Weekend : \$0 | Total Gross: \$0

Australia

First Weekend : \$0 | Total Gross: \$0

• **CHAK DE! INDIA (2007)**

Screens: 500

First Day: ₹3,07,00,000

Opening Note:

Total Nett Gross: ₹66,54,00,000

First Weekend: ₹11,53,00,000

First Week: ₹21,53,00,000

All Time Rank: 78

Budget: ₹22,00,00,000

Footfalls: 1,39,83,000

India Gross: ₹85,86,00,000

Adjusted Nett ₹

Overseas Gross: \$3,940,000

Gross: 1,34,47,45,110

Worldwide Gross: ₹1,01,81,70,000

Weekly Territory

Overseas First Weekend

Worldwide
First
Weekend

Overseas
First Week

Worldwide
First Week

\$1,100,000

₹ 20,50,47,000

\$1,720,000

₹ 36,93,58,000

NDIA TERRITORY COLLECTIONS

Total Nett: ₹66,54,00,000 | Share: ₹30,09,00,000

Mumbai

Total Nett: ₹27,29,00,000 | Share: ₹11,95,00,000

Delhi / UP

Total Nett: ₹14,61,00,000 | Share: ₹6,72,00,000

East Punjab

Total Nett: ₹5,09,00,000 | Share: ₹2,26,00,000

Rajasthan

Total Nett: ₹2,35,00,000 | Share: ₹1,13,00,000

CP Berar

Total Nett: ₹1,83,00,000 | Share: ₹93,00,000

CI

Total Nett: ₹1,65,00,000 | Share: ₹81,00,000

Nizam / Andhra

Total Nett: ₹3,75,00,000 | Share: ₹1,71,00,000

Mysore

Total Nett: ₹4,69,00,000 | Share: ₹2,08,00,000

Tamil N / Kerala

Total Nett: ₹1,33,00,000 | Share: ₹62,00,000

Bihar

Total Nett: ₹42,00,000 | Share: ₹23,00,000

West Bengal

Total Nett: ₹3,30,00,000 | Share: ₹1,53,00,000

Assam

Total Nett: ₹15,50,000 | Share: ₹8,00,000

Orrisa

Total Nett: ₹7,50,000 | Share: ₹4,00,000

OVERSEAS TERRITORY COLLECTIONS

United Kingdom

First Weekend : £126,812 | Total Gross: £434,500

USA / Canada

First Weekend : \$351,887 | Total Gross: \$1,121,000

Gulf

First Weekend : \$285,000 | Total Gross: \$1,000,000

Australia

First Weekend : \$112,402 | Total Gross: \$378,000