

Alejandra Val Cubero
Universidad Carlos III de Madrid (España)

Directoras asiáticas en acción: Aparna Sen (1945)

Resumen: La obra cinematográfica de la directora bengalí Aparna Sen, a pesar de su alta calidad técnica y estética, es prácticamente desconocida en Latinoamérica y en Europa. En su larga trayectoria cinematográfica, la cineasta presenta obras en las que, partiendo de hechos cotidianos (relaciones de familia y de pareja), se exponen temas que hacen referencia a las diferencias de género dentro de un panorama que aborda los conflictos étnicos o religiosos o la destrucción del medio ambiente. Conocer y difundir su obra permite dar voz a una generación de mujeres directoras nacidas en la India que, a través de sus cámaras, no solo ha criticado las relaciones de poder, sino que también ha mostrado la importancia de la solidaridad entre generaciones para conseguir un mundo más justo.

Palabras clave: Aparna Sen; Asia; India; cine; género.

Copyright © 2014 by Revista
Estudios Feministas.

Introducción

Aparna Sen tenía dos años cuando la India se declaró independiente de Gran Bretaña y veinticinco cuando comenzaron a surgir con una fuerza sin precedentes los movimientos de mujeres a partir de 1970. El mismo año en el que las Naciones Unidas declaraba 1975 como el Año Internacional de las Mujeres, el primer centro de estudios de género, The Research Unit on Women's Studies, abría sus puertas en la ciudad de Bombay, al que seguirían otros departamentos y grupos de investigación como The Centre for Women's Development Studies en Delhi, The Indian Social Institute Programme for Women's Development y el Saheli Women's Resource Centre, también en Bombay, centros e instituciones que han sido fundamentales para el estudio de las relaciones de género en el sudeste asiático.¹

El pasado colonial y las diferencias de agenda hicieron que muchas activistas indias rechazaran ser categorizadas como "mujeres del tercer mundo" e incluso como "feministas", término que para algunas intelectuales indias tenía claras connotaciones de feminismo blanco occidental

¹Bandana PURKAYASTHA; Mangala SUBRAMANIAN et al., 2006, p. 39.

con el que no se sentían identificadas. Por otra parte, las ayudas que muchas organizaciones de mujeres en la India recibieron de instituciones europeas y americanas crearon conflictos de agenda, al impulsar proyectos que no eran prioritarios para la población autóctona. Muchos de los movimientos de los mal llamados países en desarrollo – término que comenzó a acuñarse en los años noventa cuando se desdeñó el concepto de países del tercer mundo – surgieron al mismo tiempo que otros movimientos de carácter nacionalista, como sucedió en Palestina y África del Sur.²

² Raka RAY, 1999, p. 12.

³ Festival en el que se presentaron por primera vez películas europeas y japonesas.

Aparna Sen nació en el seno de una familia progresista, su padre, Chidananda Dasgupta, era un conocido historiador y crítico de cine y su madre, Supriya Dasgupta, se había criado junto a su tío, el poeta Jibanananda Das. El padre estuvo muy ligado al movimiento nacionalista bengalí, y junto con los directores de cine Satyajit Ray y Hari Sadhan, Dasgupta fundó The Calcutta Film Society en 1947, institución que sería decisiva para la posterior creación del International Film Festival of India en los años cincuenta.³

En este ambiente vanguardista, intelectual y crítico con el poder pasaron los primeros años de Aparna Sen. Su contacto con el cine se produjo de manera natural a través de su familia, y las posibilidades de colaborar como actriz con los directores que luego conformarían la nueva ola del cine indio hizo que conociera de una manera directa todos los entresijos de la industria cinematográfica. En 1961, con diecisésis años, participó como actriz secundaria en la película *Teen Kanya*, de Satyajit Ray, basada en un cuento del Premio Nobel Rabindranath Tagore. La colaboración con Satyajit Ray se prolongó durante varias décadas desde *Jana Aranya* (1976), película basada en la novela del escritor Mani Shankar Mukherjee, hasta *Pikoo* (1981), una mini serie para televisión de veintiséis minutos de duración en la que asumió el rol de una mujer adúltera. Al mismo tiempo trabajó con Mrinal Sen en *Akash Kusum* (1965) y en *Mahaparinirvāna* en 1991. Tanto Satyajit Ray como Mrinal Sen eran miembros de lo que se conformó en llamar la nueva ola de cine indio, en contraposición a un cine más comercial que se iba gestando en otros lugares como Bombay. Estos directores concedían mucha importancia al realismo y naturalismo, y sus obras son piezas con un alto contenido de crítica social que influirían a las generaciones posteriores. Con Rituparno Ghosh, Aparna Sen trabajó en *Unishe April* (1994), película basada en el remake de la obra de Ingmar Bergman *Sonata de Otoño*, en la que interpreta el papel de una bailarina cuyo éxito le genera dificultades en su relación de pareja, y en especial con su hija. Una de sus últimas interpretaciones como actriz fue en el drama de Annirudh Roy-Chowdhary, *Antaheen* (2009), junto a los actores Sharmila Tagore y Rahul Bose, sobre

⁴ Aparna Sen también colaboró en papeles más comerciales durante la década de los setenta. Junto al director James Ivory participó en *Bombay Talkie* (1970) en la que una escritora inglesa llega a la India para ver el rodaje de una de sus novelas, o en el drama de Bollywood *Kotwal Sahab* (1977), de Hrishithek Mukherjee.

⁵ En este artículo haremos referencia a las primeras cinco películas.

⁶ También trabajó como directora creativa en la cadena de televisión *Kolkata TV*.

una relación de amistad y deseo que surge a través de internet.⁴

A la edad de treinta años, Aparna Sen toma la cámara y comienza a rodar *36 Chorringhee Lane* (1981), con la que obtuvo el reconocimiento de la crítica y el Gran Premio en el Festival Internacional en Manila en 1982, y el National Awards for Best Direction and Best Cinematography en 1983. A esta película le seguirían: *Paroma* (1984), *Sati* (1989), *Yugant* (1995), *Paromitar Ek Din* (2000), *Mr. and Mrs. Iyer* (2002), *15, Park Avenue* (2005), *The Japanese Wife* (2010), *Illi Miriranlini: an unifish letter* (2011) y la reciente *Goynar Baksho* (2013), todas ellas largometrajes que no seguían los patrones comerciales del cine de Bollywood.⁵ El cine de Aparna Sen, de mucho menor presupuesto que el cine de Bollywood, es intimista y está centrado en narrar historias cotidianas aparentemente inocuas, pero en las que siempre existe una mirada global que nos hace sentirnos identificados. En sus largometrajes los personajes – fundamentalmente los femeninos – se enfrentan a los cambios y transformaciones que comenzaron a ser evidentes a partir de los noventa, con la llegada de las inversiones extranjeras a la India y de nuevos usos y costumbres que afectaron a las relaciones de género.

Los desajustes que este país en cambio estaba sufriendo también los reflejó en sus escritos como editora de la revista quincenal femenina *Sananda* (1986-2005), dirigida a mujeres de clase media alta, donde publicó artículos relativos a la ecología, las desigualdades sociales, el ascenso de la clase media, o la falta de secularismo en la sociedad india, aspectos que también expuso y trató en sus obras cinematográficas.⁶

Los anglo-indios: 36, Chorringhee Lane (1981)

Muchos de los personajes femeninos de Aparna Sen viven una vida solitaria debido a sus dificultades físicas o psíquicas (esquizofrenia o sordera), sus diferencias culturales o sociales (pertenece a una religión minoritaria) o por decisión personal, aunque en ningún caso la soledad es tratada desde un prisma negativo. En *36, Chorringhee Lane* se nos habla además del tema de los anglo indios. Los anglo indios son los hijos de los nacidos de parejas indias y británicas. Las relaciones y los matrimonios entre los ingleses y las mujeres indias fueron habituales y consentidas por el Gobierno Británico hasta el siglo XIX, pero la llegada progresiva de mujeres europeas a partir de este siglo y el peso de la ideología puritana inglesa hicieron que dichas relaciones estuvieran mal vistas e incluso prohibidas por ley. De estas relaciones, los más estigmatizados fueron los

descendientes, quienes sufrieron una doble marginalidad y arrastraron todo tipo de estereotipos ligados a su condición: traidores a la India, de moralidad cuestionable, desordenados, perezosos o inadaptados. No eran indios – muchos desconocían el idioma regional – y no eran ingleses – por su color de piel, su acento al hablar inglés o su pertenencia por lo general a las clases más populares.

El tema de los anglo indios ha sido recurrente en el teatro, la literatura y el cine del siglo XX. Desde Katherine Mayo en *Mother India* (1927), John Masters en *Bhowani Junction* de (1954), o el escritor Rudyard Kipling han representado a este grupo de una manera despectiva. *Bhowani Junction* es un retrato de la comunidad anglo india en los años previos a la independencia. El éxito de la novela dio lugar a la película del mismo título, dirigida por George Cukor e interpretada por Ava Gardner en su papel de Victoria Jones y Stewart Granger como el coronel Rodney Savage.⁷ En el libro, Victoria es una joven anglo india que asesina sin querer a un oficial británico cuando éste intenta violarla, y decide alistarse para combatir en la Segunda Guerra Mundial. A su vuelta el problema de la identidad persiste, acepta casarse con un indio para integrarse en la sociedad, luego con un oficial inglés, y finalmente elige a una persona de su misma comunidad. En la película el final se distancia de la novela y es políticamente correcto: el anglo indio muere y la joven se casa con el oficial británico, integrando la comunidad de expatriados. Será Satyajit Ray en *Mahanagar* (1963) una de las primeras películas donde la figura del anglo-indio sea tratada con mayor empatía. *Mahanagar* presenta a una ama de casa disconforme con su vida que decide trabajar como vendedora de máquinas de coser y conoce Edith, una mujer anglo india que se convierte en su mejor amiga. Ambientada en los años cincuenta, explora la independencia de las mujeres de clase media y las desigualdades no sólo de género sino de etnia y clase social.

36, *Choringhee Lane*, rodada en inglés, hindi y bengalí, cuenta la historia de una profesora anglo india gran conocedora de la obra de Shakespeare que reside en Calcuta. Violet Stoneham, interpretada por la actriz inglesa Jennifer Kapoor, vive sola con la compañía de un gato, y espera con impaciencia las cartas de sus familias, quienes han ido emigrando progresivamente a Inglaterra y Australia. El encuentro involuntario con una antigua alumna, Nandita, y su novio, Samarendra, hace que su vida encuentre un nuevo sentido, aunque los jóvenes visitan a Violet para buscar la intimidad que ofrece el apartamento de la anciana, refugio que ya no necesitan tras su boda, al mudarse a una lujosa vivienda. La última secuencia es el paseo nocturno de Violet por las calles de Calcuta acompañada de un perro callejero,

⁷ La película *Encrucijada de Destinos* se estrenó en 1956.

mientras recita en voz alta un poema del poeta inglés.

La ciudad de Calcuta es el telón de fondo de 36, Choringhee Lane. En la película aparecen lugares frecuentados por la comunidad anglo-indios como la Catedral de San Paul, The Victoria Memorial o The New Market, y en ella la directora contrapone la vida austera y sencilla de la profesora con la de los jóvenes nacidos a finales de los ochenta, que han accedido a novedosos puestos de trabajo y consumen música occidental, al tiempo que desprecian a los que no han sabido subirse a la ola del cambio. La película obtuvo numerosos premios, entre ellos el Golden Eagle a la mejor película en el Cinemanila International Film Festival en Filipinas en 1982; The Golden Lotus Award a la mejor directora; y en los premios BAFTA, la actriz Jennifer Kendal fue nominada a mejor actriz.

Sati: religión, celebración y clases sociales (1989)

La película comienza con la ceremonia del sati, o sacrificio del fuego. En el brahamismo, el fuego es el que tiene el poder de purificar, y la palabra en sánscrito sati significa la esposa honorable y virtuosa. La palabra se anglinizó a suttee, y es el rito de autoinmolación de las viudas en la tumba funeraria de sus maridos.⁸

La campaña contra el sati comenzó de la mano del reformista bengalí Raja Rammoham (1772-1833), y aunque prácticamente ha desaparecido en todo el sudeste asiático, fue un tema muy controvertido por las implicaciones religiosas, sociales y de género que giraban en torno a su celebración. La película se desarrolla en el momento en el que los británicos habían aprobado el Sati Abolition Act de 1829, y muestra cómo este tipo de prohibiciones hicieron avivar su práctica para combatir las imposiciones del gobierno británico o de los indios más seculares. El largometraje Sati es también una crítica a la casta de los Kulim, en la que los hombres podían tener varias esposas y las mujeres contraían casarse antes de la adolescencia para mantener su honor y respetabilidad.⁹

La protagonista Uma vive con la familia de su tío al haber fallecido sus padres. La joven sufre todo tipo de maltratos físicos y psíquicos de la mano de su tía, quien la desprecia y la humilla constantemente por considerarla una carga económica. La familia quiere casar a su hija más joven pero para ello deben encontrar un marido para Uma cuyo horóscopo, nada favorable, dice que se quedará viuda a temprana edad. Para solucionar la situación, el jefe espiritual de la comunidad Kulim decide casarla con un árbol. La situación se complica por la violación de Uma y el

⁸ En el *Mahabharata*, uno de los textos clásicos del hinduismo también se hace referencia a la figura del *sati* como el ideal para las mujeres indias.

⁹ Otra película que ha criticado duramente las costumbres de los brahmes Kulim en Bengala han sido *Antarjali Jatra*, de Gautam Ghose, llevada a la gran pantalla en 1987, y centrada en la poligamia de este grupo en el siglo XIX.

repudio de su familia al saber que está embarazada. Tras el aborto forzado, en una noche de tormenta se refugia en su árbol, y a la mañana siguiente es encontrada muerta entre las ramas del árbol incendiado como si de un Sati se tratara.

Uma no habla durante toda la película pero no queda claro si tiene alguna discapacidad o simplemente ha decidido no hablar como metáfora de resistencia: permanece en silencio cuando su tía le maltrata, cuando deciden casarla con un árbol, permanece en silencio cuando la instan a tomar unas hierbas para abortar. Y sus únicas acciones son el rechazo y la indiferencia. El silencio deliberado como lenguaje del oprimido ha sido llevado al cine indio en múltiples ocasiones: Shyam Benegal, en *Ankur* (1974), presenta a un granjero de casta baja que no habla porque sabe que todo lo que diga será utilizado en su contra. Y en la película *Aakrosh*, de Govind Nihalani (1980), un agricultor es condenado por la muerte de su esposa, cuando en realidad ha sido violada y asesinada por un grupo de bandidos, y pese a las intenciones de su abogado de defenderlo durante el juicio decide no hablar, porque sabe que su testimonio no será tenido en cuenta: es pobre, ignorante y pertenece a una casta que nadie respeta. El tema de la naturaleza y su relación con la comunidad aparece de manera constante en la obra de Aparna Sen: la naturaleza y su relación con la mujer, porque, como señalara la historiadora y activista india Bina Agarwal, el lazo que ciertas mujeres sienten con la naturaleza tiene su origen en sus responsabilidades en la economía familiar; no son las características afectivas o cognitivas propias de su sexo, sino su interacción con el medio ambiente lo que favorece su conciencia ecológica; su relación con la naturaleza va más allá del aspecto económico y está cargado de contenido simbólico.¹⁰ Por ello, los problemas medioambientales como la deforestación, la desertificación y las inundaciones producidas por los monzones tienen una fuerte incidencia en la vida de las mujeres de muchas zonas de la India, al ser ellas las encargadas de abastecer a la familia de agua, leña y alimentos que crecen en los bosques. El Movimiento Chipko surgido a principios de los setenta en el Estado indio de Uttar Pradesh es un claro ejemplo de la relación entre el medio ambiente y la comunidad. Este movimiento ecológico surgió cuando las mujeres del distrito de Chamoli protestaron por la decisión gubernamental de talar más de tres mil árboles para la exportación de madera. Las mujeres de esta comunidad, al ver cómo su subsistencia era amenazada y para evitar la tala de los árboles, decidieron abrazarse a los mismos, de aquí el nombre de Chipko, que significa literalmente el que se abraza, e impidieron que la destrucción del bosque fuera puesta en marcha.¹¹ Movimiento que se extendió a otras regiones de la India como ejemplo

¹⁰ Bina AGARWAL, 2010.

¹¹ Thomas WEBER, 1998.

de la lucha femenina para la conservación de la naturaleza y de su medio de subsistencia.

Uma fallece abrazada a un banyan, uno de los árboles más comunes del sudeste asiático y con múltiples implicaciones religiosas y mitológicas. Para la religión hinduista, en una de las hojas del banyan, tal y como señala el libro sagrado Bhagavat Gita, reposa el Dios Krishna, y en el budismo es el árbol bajo el que Buda alcanzó la sabiduría.¹²

Shabana Azmi (1950) interpreta el papel de Uma. La actriz estudió psicología e interpretación en el Film and Television Institute of India en Pune, y debutó en el cine en 1974 tanto en películas de autor como de Bollywood.¹³ En su primera película Ankur (1974), de Shyam Benegal hizo el papel de una sirvienta que tiene una relación amorosa con un invitado de la familia, papel con el que obtuvo el National Film Award a mejor actriz, que volvió a recibir de 1983 a 1985, con las películas Arth, Khandhar y Paar. Otro de sus papeles más controvertidos la actriz lo desempeñó en la película de Deepa Mehta, Fire (1996) en el rol de una mujer punjabi que se enamora de su cuñada, Film que fue rechazado por los sectores más conservadores por mostrar de una manera abierta el tema del lesbianismo. La actriz es al mismo tiempo una activista muy comprometida en temas de sida, y desde 1998 embajadora de la India para la United Nations Population Fund.

Yugant: relaciones de pareja y desastres naturales (1995)

Producida por The National Film Development Corporation of India (NFDC) para la promoción del cine de autor indio y con música del productor y compositor Goutam Ghose, Yugant iba a tener el nombre en inglés de What the Sea Said? (¿Qué es lo que te ha dicho el mar?), porque la protagonista Anasua, en una de las primeras escenas del largometraje, sale del agua y le dice a su marido que el agua le habla, mientras que al final de la película esa capacidad de conectarse con la naturaleza ha desaparecido, metáfora de la falta de asociación entre el hombre y el medio ambiente o entre la relación de los protagonistas. El título final Yugant está inspirado en un antiguo mito hindú según el cual la creación es parte del sueño de Vishnu, el creador. En la creación del mundo hay varias etapas: Satya, Treta, Dwapara y Kali, y tras ésta última viene el Pralay, o caos. Caos, según la directora, porque cuando estaba escribiendo el guión se inició la guerra del golfo (1990-1991 que aparece como telón de fondo en toda la historia. Deepak (Anjan Dutta) y Anasuya (Rupa Ganguly)

es un matrimonio que vive separado desde hace años. Deepark vive en Bombay y Anasuya en Cuttack. La pareja vuelve a encontrarse tras dieciocho meses sin verse y deciden ir al puerto pesquero donde celebraron su viaje de novios. Deepak es un publicista de éxito y Anasua es una reconocida profesora de baile Odissi, una de las ocho danzas clásicas en la India y que estuvo prohibida durante el mandato de los Raj británicos, volviendo a renacer tras la independencia, a partir de 1947.

Yugant nos presenta el tema de la dificultad de las relaciones de pareja donde se plantean otros aspectos como la dedicación a la profesión o la maternidad. Anasua decidió no tener hijos para continuar bailando y viajando –. Las diferencias de clase, el peso del consumismo, el nacimiento de la clase media, la incorporación de la mujer al mundo laboral y la destrucción del medio ambiente, son otros de los aspectos que se esbozan en esta película. La decrepitud y preocupación por la naturaleza aparece de manera constante en la obra de Sen, pero es en *Yugant* donde cobra más fuerza: la tala de los árboles para construir un hotel de cinco estrellas en las áreas suburbanas de Orissa, las personas que mueren de hambre en el distrito de Kalanhandi debido a la sequía, la polución del agua y el empobrecimiento progresivo de los pescadores, la muerte de Bhaiyya, el primo de Anasua, mientras se oponía a la desforestación de un bosque... y en contrapartida la liberalización económica impuesta por el gobierno indio a comienzos de los noventa con la puesta en marcha de medidas que promovieron la devaluación de la moneda, la relajación de los impuestos a las importaciones, o los nuevos incentivos a las empresas extranjeras que quisieran establecerse en la India dio lugar a la llegada de medios de comunicación extranjeros. Si a finales de los ochenta solo existía la cadena pública Doordarshan, en mayo de 1999 STAR TV, propiedad del magnate televisivo Rupert Murdoch, junto con ZEE TV, BBC, y CNN, ya había hecho su aparición en el panorama mediático del país.

Yugant, como ocurre en la mayoría de las películas de Aparna Sen, es una sucesión de flashbacks que permiten al espectador conocer la vida de los protagonistas. Deepak y Anasuya no comparten ni amigos, ni gustos estéticos: no escuchan el mismo tipo de música (él, rock y ella, clásica india), de vestuario (ropa vaquera, frente a sari), de decoración o gustos alimenticios... El final abierto en el que Deepak camina hacia el agua, a pesar de no saber nadar ante los gritos de su mujer, muestra la falta de entendimiento entre dos personas y dos mundos desconocidos que irremediablemente deben convivir juntos. La directora, en una de las escasas entrevistas que concedió a los medios de comunicación,

¹⁴ Deepali NANDWANI, 2007.

destacó que era una de las películas de las que se sentía más orgullosa, por combinar temas como la ambición personal, la ecología, la política y las relaciones de pareja en una India de fuerte cambio social y económico.¹⁴

Solidaridad femenina y poder patriarcal: Paroma (1983) y Paromitaar ek Din (2000)

Paroma, producida por Nirmal Kumar y con música del prolífico compositor Bhaskar M. Chandavarkar, obtuvo numerosos premios a la mejor película, interpretación femenina y masculina, al igual que el Premio al mejor guión en The National Film Awards de 1985.¹⁵

Paroma (Rakhee Gulzar) es una ama de casa que lleva una vida tranquila y monótona en Calcuta, y Rahul (Mukul Sharma) es un fotógrafo bohemio sin residencia fija que tiene que hacer un reportaje y pide su colaboración a la joven para realizar una serie de fotografías sobre la vida cotidiana de una mujer de clase media. La confianza que se va gestando entre ambos da paso a una breve aventura amorosa que finaliza con la marcha de Rahul y el descubrimiento de la infidelidad de Paroma cuando el marido ve la publicación del reportaje fotográfico en la revista Life.

Paroma representa a la mujer de clase media alta que no trabaja y está confinada a la vida doméstica. La película es una crítica a la doble moral de las familias de clase alta bengalíes y al peso del poder patriarcal. Aunque Aparna Sen no construye el personaje de Paroma como una víctima, sino como una mujer cultivada que toca el sitar y lee al poeta clásico Premendra Mitra, actividades que retoma tras la aventura extramatrimonial. Son las condiciones socio-económicas quienes abocan a Paroma a vivir invisibilizada. La solidaridad femenina es otro de los temas que Aparna desarrolla en esta historia y en la mayoría de sus largometrajes. Paroma tiene una profunda relación de amistad con Sheila, y cuando le pregunta qué piensa sobre su relación extraconjugal, Sheila responde que ella no es nadie para juzgar lo que está haciendo. La relación de apoyo mutuo también se lleva al entorno familiar: repudiada por su familia, encuentra la complicidad de su hija adolescente, quien entiende finalmente a la madre.

El estreno de Paroma fue muy polémico por tratar de una manera explícita el tema de la infidelidad, y críticos de cine como TG Vaidyanathan señalaron que no tenía el derecho de retratar de esa manera a una familia de brahmanes.¹⁶ No sucedió lo mismo en el estreno de Paromitaar ek Din (2000). Sanaka (Aparna Sen) y Paromita (Rituparna Sengupta) son suegra y nuera respectivamente, y viven juntas

¹⁵ Susmita MUKHERJEE, 2002.

tras la boda de Paromita con el hijo de Sanaka. La película comienza con un flashback que permite presentarnos a los personajes principales en toda su dimensión. En la primera secuencia Paromita llega a la casa de sus suegros con la desconfianza de su nueva vida. En la siguiente escena han pasado catorce años después de este primer encuentro, y entre ambas se ha tejido una relación de amistad y apoyo mutuo, pero la difícil relación de Paromita con su marido y la muerte de su hijo le llevan a abandonar el hogar, perdiendo el contacto con su amiga. La enfermedad terminal de Sanaka hace que abandone provisionalmente a su nuevo hogar y cuide a su suegra en sus últimos días.

La película rompe los estereotipos de jerarquía que existen en muchas familias hindúes, donde la suegra tiene el control dentro del ámbito doméstico, y en dónde la violencia psicológica entre las mujeres sigue siendo una práctica habitual. El tema de la solidaridad entre las generaciones de mujeres no ha sido muy representado en el cine indio, donde – al igual que sucede con el cine occidental – las mujeres han sido principalmente representadas como competidoras o rivales. Esta relación de apoyo y cuidado mutuo existe también entre la madre y su hija Khuku. Durante toda la adolescencia y juventud, la hija que sufre esquizofrenia y ha sido cuidada por la madre se convierte en su cuidadora y protectora.¹⁷

¹⁷ Otra película india donde se muestran las relaciones de amistad, solidaridad y apoyo entre mujeres es *Rao Saheb* (1986) – basada en la novela de Jaywant Dalvi, *Barrister* – de la directora Vijaya Mehta, muy involucrada en la nueva ola del cine indio y líder del movimiento del cine experimental en lengua marathi.

Abriendo paso: nuevas generaciones de directoras indias

Aparna Sen pertenece a la generación de directoras formadas en los años setenta que comenzaron a hacer películas en los ochenta y se han mantenido activas hasta la actualidad, como Sai Paranjpy y Kalpana Lajmi. Kalpana Lajmi (1954) es hija del pintor Lalita Lajmi y sobrina del director de cine Guru Dutt. Lajmi debutó a finales de los setenta con una serie de documentales, el primero *D.G. Movie Pioneer* (1978), al que le seguiría *A Work Study in Tea Plucking* (1979). Durante los años ochenta y noventa realizó más de diez largometrajes y su última película, *Chingaari* (2006), basada en la novela *The Prostitute and the Postman*, de Bhupen Hazarika, se convirtió en un éxito de taquilla. Sai Parnjpye (1938) de madre india y padre ruso, se educó, tras el divorcio de sus padres, con su abuelo R. P. Paranjpye, un reconocido matemático y pedagogo, y su tío Achyut Ranade, director de cine en los años cincuenta. Parnjpye estudió en la National School of Drama, en Delhi, y ha escrito libros para niños en marathi, hindi e inglés, obras de teatro, y varios largometrajes y documentales. Sai trabajó durante varios años como productora de la cadena de televisión estatal Doordarshan,

DIRECTORAS ASIÁTICAS EN ACCIÓN: APARNA SEN (1945)

¹⁸ Otra directora de la misma generación es Aruna Raje (1946), quien realizó más de ocho películas entre 1976 y 2004.

¹⁹ Mira Nair, desde su productora *Mirabai Films*, ha llevado también a la gran pantalla el premio Pulitzer de Jhumpa Lahiri *The Namesake* (2006), *Amelia* (2009) y el thriller *The Reluctant Fundamentalist* (2012).

²⁰ Gurinder Chadha ha realizado también las comedias *Bride and Prejudice* (2004) y *It's a Wonderful Afterlife* (2010).

²¹ Abhimanyu MISHRA, 2011.

²² Su padre colaboró en la realización de la banda sonora.

con la realización de la serie de televisión *The Little Tea Shop* (TV-1972), y su última obra ha sido el documental sobre la droga Suee (2009).¹⁸

Hasta los noventa las mujeres directoras estaban, por lo general, relegadas a las películas de autor y de bajo presupuesto, pero a partir de este momento una nueva generación de mujeres comienza a hacer películas aclamadas por la audiencia, principalmente en el extranjero. Mira Nair (1957), formada en las universidades de Delhi y Harvard, inició su periplo cinematográfico con *Salaam Bombay!* (1988), con la que ganó la Caméra d'Or en el Festival de Cannes de ese mismo año. En 1991 rodó *Mississippi Masala* y en 1998, *Kama Sutra: A Tale of Love*, aunque la película que la llevó a la fama fue *Monsoon Wedding* (2001), que obtuvo el León de Oro en el Festival de Venecia.¹⁹

Deepa Mehta (1950) es otra de las exponentes de esta generación que triunfa en Occidente. Tras haber obtenido reconocimiento por una trilogía integrada por *Fuego* (1996), *Tierra* (1998) y *Agua* (2005), dirigió *Bollywood/Hollywood* en 2002 y ha presentado en el Festival de la Seminci de 2012 la una adaptación de la novela de Salman Rushdie *Hijos de la Media Noche*. De la misma generación es Gurinder Chadha (1960). De origen indio, aunque residente en el Reino Unido, Chadha comenzó a realizar documentales a finales de los años ochenta para la cadena Channel 4, a los que siguió el cortometraje *Nice Arrangement* en 1991, pero el éxito le llegaría con la premiada *Bend It Like Beckham* (2002), que cuenta la historia de una joven de origen punjabi que trata de dedicarse profesionalmente al fútbol, y que consiguió el premio a la mejor comedia británica en el 2002.²⁰

A finales de diciembre de 2011, uno de los periódicos más leídos en la India *The Times of India* publicó un reportaje con el siguiente título: El año de las mujeres directoras, señalando que en una industria predominantemente masculina estaban surgiendo directoras de mucho éxito en la taquilla.²¹ Esta nueva generación maniobra muy hábilmente en una industria audiovisual en pleno crecimiento, mediante la realización de películas muy taquilleras y pensadas para un público indio que reside dentro y fuera de las fronteras. Este es el caso de Zoya Akhtar, nacida en Mumbai en 1974, en el seno de una familia muy relacionada con el cine: es hermana del actor, productor y cantante Farhan Akhtar, hija del poeta y guionista Javed Akhtar, uno de los guionistas más famosos del cine comercial indio y de la escritora Honey Irani, y también nieta del poeta urdu Jan Nisar Akhtar.²² La directora estudió en el Xavier College, una institución católica y de élite de Mumbai y continuó sus estudios en la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva

²³ Entre los referentes de Zoya Akhtar está Farah Khan (1965), directora de *Main Hoon Na*, estrenada en el año 2004, a la que le siguió la no menos popular *Om Shanti Om*, interpretada por la gran estrella de Bollywood Shah Rukh Khan.

²⁴ Brinda BOSE, 1997.

²⁵ Lekha J. SHANKAR, 1990.

²⁶ Chidananda DAS GUPTA, 1983.

York. Tras su estancia en los Estados Unidos regresó a la India y trabajó en el mundo de la publicidad en campañas para Pepsi y Finolex y en la producción de vídeos musicales, técnicas de creación y realización que se aprecian tanto en su primer largometraje, *Luck by Chance* (2009), como en ZNMD (2011), sobre el viaje de tres jóvenes de clase alta a España. Zoya Akhtar fue seleccionada para conmemorar el centenario del cine indio en 2013, y ya está en cartelera la película *Dhuan* en la que ha participado como guionista.²³

A modo de conclusión

Aparna Sen es una directora desconocida en occidente y este artículo es un intento de recuperar una obra que ha sido premiada dentro y fuera de la India. The Asian Women's Festival le dedicó un apartado especial en el año 2000, y en el año 2002 el Festival Internacional de cine en Munich realizó una retrospectiva con la entrega del Premio de Honor que solo habían recibido los directores indios Satyajit Ray y Mrinal Sen.

La propia Aparna Sen no se considera a sí misma como feminista pero si humanista,²⁴ porque le parece más interesante exponer las diferencias de clase (educativas, sociales, religiosas), de etnia y de raza que centrarse puramente en las de género, aunque en todas sus películas son las mujeres las protagonistas, y en muchas de sus entrevistas ha dejado claro su posicionamiento reivindicativo: la mujer debe gobernar su destino y para eso tiene que ser económicamente independiente, tomar decisiones y cometer sus propios errores, haciendo caso omiso a lo que se espera como mujer.²⁵

En sus películas se entremezclan las situaciones personales con las sociales, y se entrelazan las historias que, partiendo de la cotidianidad, hacen referencias a temas globales, como la destrucción de la naturaleza, la complejidad de las relaciones de pareja o la religión. Sen, al trazar una mirada minuciosa y detallada de la realidad, toma el relevo de otros cineastas y escritores indios: su cine no es moralizante y no trata de imponer un discurso didáctico con finales en su mayoría abiertos. De esta manera sigue la estela que anunció Chidananda Das Gupta, uno de los críticos más destacados de los años cincuenta y sesenta, que era además padre de Aparna Sen: el cineasta sensible tiene una gran responsabilidad, debe ser un hombre de conciencia [...] y su obligación era hacer un cine conmovedor y vigoroso²⁶. Aparna Sen toma esta relevé y se apoya en las obras del Premio Nobel de Literatura Rabindranath Tagore y del cineasta Satyajit Ray: En *Yugant* hay un guiño a la película de Ray, *Pather Panchali* (1955), y cuando Anasua observa en televisión los desastres de la

DIRECTORAS ASIÁTICAS EN ACCIÓN: APARNA SEN (1945)

²⁷ La impronta de Tagore como patriarca de una generación de escritores, dramaturgos, escritores está muy presente en la obra de Satyajit Ray, Ritwik Ghatak o Mrinal Sen, y muchas de sus películas son adaptaciones de sus poemas o cuentos, como *Charulata* o *Ghare Baire* de Satyajit Ray o *Khandahar* (*The Ruins*) de Mrinal Sen. Tagore, además de escribir o pintar, fundó a principios del siglo XX una escuela experimental convertida en universidad donde estudiaron muchos de los intelectuales bengalíes del siglo XX.

²⁸ La película fue rodada después de los ataques del Parlamento indio en diciembre de 2001. Uno de los problemas mayores de la India es el crecimiento de partidos y movimientos fundamentalistas tanto hindúistas como de corte musulmán.

Guerra del Golfo, trata de elaborar un nuevo tema para su trabajo artístico, y lo titula como la primera línea de un poema de Tagore: *The world crazy with jealousy*. En *Paromitaar ek Din* vuelve a aparecer la figura de Tagore en la escena en la que Khuku, aquejada de una enfermedad mental, recita y canta tres canciones basadas en el poeta indio y así en sucesivas ocasiones.²⁷

Aparna Sen es uno de los referentes del cine indio que sale de los márgenes del cine más convencional, o cine de Bollywood. En sus obras posteriores, la directora trata sin sentimentalismos el tema del amor interracial entre diferentes religiones, postulando por una sociedad secular, como presenta en *Mr & Mrs Iyer*.²⁸ Secularismo que trató de impulsar el Primer Ministro Jawaharlal Nehru tras la independencia, y que hoy parece haber sido desdénado. Un mundo igualitario, sostenible y laico quizá sea una quimera, pero es el reto, y Aparna Sen lo promueve como mejor sabe: a través de la cámara.

Anexo:

Películas como directora de cine

Año	Película	Premios
1981	36 Chowringhee Lane	National Film Award for Best Direction National Film Award for Best Feature Film in Hindi
1984	Paroma	National Film Awards 1986
1989	Sati	
1995	Yugant	National Film Award for Best Feature Film en Bengali
2000	Paromitar Ek Din	National Film Award for Best Feature Film in Bengali
2001	Mr. and Mrs. Iyer	National Film Award for Best Direction Nargis Dutt Award for Best Feature Film National Film Award for Best Screenplay
2005	15 Park Avenue	
2010	The Japanese Wife	National Film Award for Best Feature Film in English
2011	Iti Mrinalini	
2013	Goynar Baksho	

Referencias

AGARWAL, Bina. "The Gender and Environment Debate: Lesson from India." *Feminist Studies*, v. 18, n. 1, p. 119-159, Spring 1992.

- AGARWAL, Bina. *Gender and Green Governance: The Political Economy of Women's Presence Within and Beyond Community Forestry*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- AGNEW, Vijay. "The West in Indian Feminist Discourse and Practice." *Women's Studies International Forum*, v. 20, n. 1, p. 3-19, 1997.
- BASU, Aparna. "The role of women in the Indian Struggle for Freedom." In: NANDA, BAL RAM, Nanda (Ed.). *Indian Women: from Purdah to Modernity*. New Delhi: Vikas, 1976.
- BOSE, Brinda. "Sex, Lies and the Genderscape: The Cinema of Aparna Sen." *Women: a Cultural Review*, v. 8, n. 3, p. 319-326, 1997.
- CHATTERJI, Shoma A. *Panama and other outsiders: The Cinema of Aparna Sen*. Calcutta: Parumita Publications, 2002.
- DAS J. C., NEGI R. S. "The Chipko Movement." In: SINGH, Kumar Suresh (Ed.). *Tribal Movements in India*. New Delhi: Mahonar, 1982.
- DAS GUPTA, Chidananda. "The New Cinema: A Wave or a Future?" In: VASUDEV, Aruna A.; LENGLER, Philippe Lenglet (Eds.). *Superbazaar*. New Delhi: Vikas. 1983, p. 98-105.
- ELENA, Alberto. *Satyajit Ray*. Madrid: Cátedra, 1998.
- FORBES, Geraldine. "The Indian Women's Movement: A Struggle for Women's Rights or National Liberation?" In: MINAULT, Gail (Ed.). *The Extended Family: Women and Political Participation in India and Pakistan*. Delhi: Chanakya Publications, 1981. p. 49-82.
- FORBES, Geraldine. *Women in Modern India*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHATTERJEE, Partha. "Colonialismo, nacionalismo y mujeres colonizadas: el debate de la India", *Arenal*, v. 3, n. 2, p. 177-198, jul./dic. 1996.
- KISHWAR, Madhu. "A horror of "ISM": Why I do not call Myself a Feminist." In: *Feminist in India*. CHAUHURI, Maitreyee. Delhi: Kali for Women, 2000. p. 25-51.
- NANDWANI, Deepali. "Aparna Sen makes a statement again." Disponible en: <<http://www.rediff.com/entertai/2002/jul/27aparna.htm>>. Acceso en: 19 nov. 2012.
- MISHRA, Abhimanyu. "2011: The Year of Women Directors." *The Times of India*, 2011. Disponible en: <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-12-26/newsinterviews/30558573_1_directors-tere-mere-phere-sensitivity/>. Acceso en: 19 nov. 2012.
- MOHANTY, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." In: MOHANTY, Chandra Talpade; RUSSO, Ann; TORRES, Lourdes (Ed.). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. p. 333-358.
- MUKHERJEE, Susmita. Paroma is the most feminist of my films: Aparna Sen. Disponible en: <<http://timesofindia.indiatimes.com>

DIRECTORAS ASIÁTICAS EN ACCIÓN: APARNA SEN (1945)

- com/city/calcutta-times/Paroma-is-the-most-feminist-of-my-films-Aparna-Sen/articleshow/19995949.cms>. Acceso en: 19 nov. 2012.
- PURKAYASTHA, Bandana; SUBRAMANIAN, Mangala et al. "The Study of Gender in India." *Gender and Society*, v. 17, n. 4, p. 503-524, Aug. 2003.
- RAY, Raka. *Fields of Protest. Women's Movements in India*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- THAPAR-BJÖRKERT, Suruchi. "The Domestic Sphere as a Political Site: A Study of Women in the Indian Nationalist Movement." *Women's Studies International Forum*, v. 20, n. 4, p. 493-504, 1999.
- UVAY, Agnew. "The West in Indian Feminist Discourse and Practice", *Women's Studies International Forum*, v. 20, n. 1, p. 3-19, 1997.
- VELAYUDHAN, Meera. "The Crisis and Women's Struggles in India (1970-1977)." *Social Scientist*, v. 13, n. 6, p. 57-68, June 1985.
- WEBER, Thomas. *Hugging the Trees: the Story of the Chipko Movement*. New Delhi: Viking, 1998.
- WIEL, Ophélie. "Portrait d'Aparna Sen: la résistante bengalie", *CinemAction*, n. 138, p. 152-155, 2011.

[Recebido em 22 de novembro de 2012,
reapresentado em 28 de maio de 2013
e aprovado em 23 de julho de 2013]

Asian Directors in Action: Aparna Sen (1945)

Abstract: The cinematographic work of the bengali director Aparna Sen, despite its high technical and aesthetic quality, is virtually unknown in Latin America and Europe. In her long career as filmmaker, she presents works based on daily events (relationships among families and couples) which enables to treat issues that relate to gender differences within an audiovisual landscape that addresses ethnic or religious conflicts as well as environmental destruction. To know and to publicize her work allows to give voice to a generation of Indian women directors who, through their cameras, have not only criticized power relationships, but also shown the importance of solidarity among generations in order to make the world a fairer place.

Key Words: Aparna Sen; Asia; India; Film; Gender.