

## **EL PAPEL DE BOLLYWOOD EN LA REGULACIÓN DE LOS CUERPOS Y SEXUALIDADES DE LAS MUJERES INDIAS<sup>1</sup>**

**Antonia Navarro-Tejero**

Correo electrónico: [antonia.navarro@uco.es](mailto:antonia.navarro@uco.es)

*Universidad de Córdoba*

Recepción: 02/05/2017.      Aceptación: 15/07/2017



---

<sup>1</sup> Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto «Cuerpos en Tránsito», Ref. FFI2013-47789-C2-1-P) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

## RESUMEN

Dentro de un contexto heteronormativo de negación de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo en la sociedad india, es nuestra intención examinar esa experiencia a través de la representación del cuerpo lésbico realizada por el director de cine Karan Razdan en su largometraje *Girlfriend* (2004). A la luz de los estudios de Michel Foucault, principalmente, haremos un análisis sobre cómo el cuerpo de las mujeres es representado en el cine popular de Bollywood, centrándonos en las consecuencias violentas y punitivas de una sexualidad femenina transgresora. Dada la importancia de la industria de Bollywood como educadora de la ciudadanía india al conformar y reforzar el imaginario colectivo, aliada al poder que regula los cuerpos y sexualidades de las mujeres indias, se hace necesaria una llamada de atención hacia la violencia que transmite el largometraje, con el fin de alentar el debate social sobre las identidades de género en el país. Cuando en India se está luchando para que la homosexualidad sea reconocida y abolir definitivamente la sección 377 del código penal introducido por los británicos, el acercamiento del director a la representación en el séptimo arte del lesbianismo como una condición patológica asociada a la criminalidad evidencia su apoyo a las ideologías dominantes que limitan la libertad y la riqueza de las identidades diversas.

**Palabras clave:** heteronormatividad, Bollywood, representación, cuerpo lésbico, nacionalismo hindú, violencia, homofobia.

## ABSTRACT

Starting from a social context dominated by a heteronormative framework that repudiates same-sex relationships, the purpose of this essay is to examine the experience of homosexuality in India as shown in the representation of the lesbian body carried out by the film director Karan Razdan in his movie *Girlfriend* (2004). Bearing in mind Michel Foucault's contributions, we will analyze how women's bodies are represented in Bollywood's popular movies, focusing on the violent and punishing consequences of performing a transgressive feminine sexuality. Considering the importance of Bollywood's industry as an educational agent of India's citizens, reinforcing and conforming collective imaginaries, and as an ally of the power structures that regulate Indian women's bodies and sexualities, we think that it is necessary to draw attention to the violence transmitted throughout the film in order to encourage a social debate concerning gender identities in India. Whereas, in India, there is an ongoing fight to recognize homosexuality and definitely abolish section 377 of the penal code introduced by the British, the way Razdan approaches the representation of lesbianism as a pathology closely associated to criminality evidences his support of dominant ideologies that limit the freedom and wealth of plural identities.

**Keywords:** heteronormativity, Bollywood, representations, lesbian body, Hindu nationalism, violence, homophobia.

## INTRODUCCIÓN

El largometraje bollywoodiense *Girlfriend* (2004) retrata un triángulo amoroso que construye un continuo rol de funciones: la mujer ingenua, femenina y vulnerable (Sapna); la masculina, posesiva, sexualmente dominante y única presentada como lesbiana (Tanya); y el superhéroe (Rahul). La trama se desenvuelve alrededor de una mujer joven soltera, aspirante a modelo, que durante su estancia en Bombay se ve envuelta en una relación sexual tormentosa con su «mejor amiga», quien resulta tener un desorden obsesivo-compulsivo. Al final, la mujer marcada como masculina es condenada a fracasar como mujer y como amante y, como Kabir sugiere: «debe ser castigada y destruida» (1998, p. 3). La lesbiana, con su obsesión «insalubre», muere violentamente para que la mujer ingenua y femenina sea liberada y pueda vivir felizmente en un matrimonio heterosexual convencional. Así, las mujeres deben ser vigiladas y disciplinadas por los dictados del matrimonio patriarcal heterosexual.

En el presente ensayo, pretendemos demostrar cómo el cineasta Karan Razdan despliega, y manipula con efecto dramático, un repertorio de estereotipos que asocian la homosexualidad con la criminalidad y representa las lesbianas como abyectas sexuales. En una industria de cine donde los desnudos y las escenas de sexo están prohibidas, el cineasta explota el aspecto sensacionalista del lesbianismo con fines publicitarios. La trama, dramatizada por un triángulo amoroso bisexual que refuerza la heteronormatividad, presenta la relación convencional heterosexual como la única aceptable.

## METODOLOGÍA

A la luz de los estudios de Michel Foucault, hacemos un análisis textual y visual de la película, argumentando que el deseo lésbico es representado en Bollywood como desviado, marginal, patológico, e incluso demoníaco. Dado que el sujeto hablante ocupa un lugar de poder y autoridad, podemos afirmar que el papel del cineasta requiere un compromiso con una implicación moral en la representación de las «otras». Razdan, en su posición de poder como director, refuerza las ideologías dominantes y repudia a su protagonista lesbiana, destituyéndola como mentalmente trastornada. Asimismo, utiliza el entorno urbano de Bombay, no como un lugar tolerante donde las libertades

individuales pueden ser representadas, sino, como Sukthankar puntualiza, un paisaje urbano suficientemente decadente para que una mujer ame a otra mujer.<sup>2</sup> El lesbianismo, así, se asocia al mundo de la moda de Bombay, donde el lujo, la riqueza y el acceso a Occidente pueden corromper una mente y un cuerpo inocente. En este exótico escenario, las representaciones de cuerpos lésbicos circulan en la película como comodidades disponibles para la explotación comercial debido a su erotismo, pero con una amplia carga de moralidad en la que el *voyerismo* y el sensacionalismo del erótico lésbico es ejercido por una mirada heterosexual masculina. En este sentido, Sukthankar reflexiona sobre las representaciones lésbicas en los medios de comunicación, diciendo que son cuerpos «fetichizados, convertidos en el símbolo de la depravación occidental, de la independencia feminista. [...] Una y otra vez, reducen nuestras vidas a la pornografía o a la caricatura» (1999, p. xxii).

## RESULTADOS

*Girlfriend* está dirigida a una audiencia masculina, que es bombardeada con escenas lésbicas eróticas ausentes de subversión. Las secuencias eróticas aparecen como imaginaciones de las protagonistas aparentemente heterosexuales. La primera vez que aparece una escena de deseo es cuando Sapna está en la bañera y Tanya es la *voyeur*. El cuerpo de Sapna funciona en dos niveles, primero «como [un] objeto erótico por [Tanya] en la historia, y [segundo] como un objeto erótico para el espectador en el auditorio» (Nair, 2002, p. 54). Sapna es la mujer cosificada vista a través de la mirada masculina de Tanya y de la mirada (masculina) del espectador. Es fetichizada como el perfecto producto de belleza (como joven supermodelo) que alivia la amenaza antepuesta al espectador masculino por la figura de la «marimacho». Razdan intenta dar un vuelco a la mirada masculina cuando Tanya está observando a través de una puerta entreabierta a Sapna, el objeto de su deseo, mientras se da un baño. Sin embargo, el director falla, ya que su intento de mostrar un posible ejemplo de una mirada femenina de deseo es exclusivamente entendida en términos masculinos, puesto que el deseo de Tanya puede ser acomodado solo cuando ella está «travestida» y, por lo tanto, su acceso al placer es a través de la identificación masculina. De Lauretis explica que en algunas películas

---

<sup>2</sup> El activismo LGTBQI es bastante conocido en Bombay. La primera revista *queer*, *Bombay Dost*, fue publicada en esa ciudad en 1991. Para más información, véase *GayBombay: Globalization, Love and (Be)Longing in Contemporary India* (2008).

«cualquier cosa que las mujeres pudiesen sentir hacia otras mujeres no puede ser deseo sexual, a no ser que sea una “masculinización”, una usurpación o imitación del deseo de un hombre» (1994, p. 112). Ella ha unido la noción de un «deseo perverso» por el fetichismo (masculino) con un juego de rol marimacho/femenina en las relaciones lésbicas. Esto puede resultar en lo que Jagger califica como «co-opción entre las relaciones existentes de poder y los ideales reguladores en vez de realmente enfrentarse a ellos y a sus premisas básicas» (Jagger, 2008, p. 105). Sobre esto, Butler sugiere que el lesbianismo no es completamente único y en cierta medida no puede ser liberado de ser modelado sobre la heterosexualidad (1993, p. 310).

La segunda escena erótica presenta la seducción entre Tanya y Sapna a través del proceso de *flashback* durante sus días de universidad, descrita gráficamente al novio de Sapna, Rahul, y de ese modo, a la audiencia. Esta secuencia es visibilizada a través de lo que resulta ser las imaginaciones de pánico de Rahul, mientras se despierta de una «pesadilla» y decide «rescatar» a Sapna de ese gran «peligro». El sentimiento de repugnancia asociado a las relaciones lésbicas experimentado por Rahul se corresponde con lo vivido por Sapna, quien tras cada encuentro sexual con su amiga se siente culpable. Tanya ejerce el rol tradicional del hombre, siendo la persona activa sexualmente, mientras que Sapna no sólo juega un papel pasivo, sino que además cada encuentro está propiciado cuando ella está dormida o bebida y siempre con los ojos cerrados, a pesar de sentir placer. Foucault declaró en *Disciplina y Castigo* que el alma es la prisión de cuerpo (1995, p. 30). Para él, el placer intenso coincide con la pérdida completa del sentido del ser. Así pues, a Sapna se la representa como no consciente de sus actos y por lo tanto víctima de la seducción de su amiga, y a Tanya como la mujer inmoral de deseo sexual excesivo, posicionada en contra de las normas al ser quien inicia la seducción.

Un prejuicio que *Girlfriend* refuerza es el de la dicotomía mujer hindú pura e inocente (de una familia de «bien») en contraposición con la malvada mujer cristiana sin moral. Así, las escenas eróticas entre las dos mujeres cumplen una doble función: erotismo para el espectador y de dictado de la moral, pues Razdan consigue conjugar la estimulante acción sexual femenina que su audiencia espera mientras que refuerza la idea de que una consciente, sobria y decente Sapna nunca se extraviaría realmente de la heterosexualidad por decisión propia.

Sapna tiene que ser redimida para que finalmente se decida por una relación heterosexual que la guíe hacia el matrimonio consentido por su familia. La indulgencia de Sapna en sus relaciones transgresoras es un mero incidente a olvidar. Es importante señalar que ambas secuencias eróticas aparecen a través de la imaginación de dos protagonistas que claman ser heterosexuales, incluso homófobos, y no a través del personaje explícitamente marcado como «lesbiana». Shohini Ghosh hace una interesante lectura de estas dos secuencias sexuales, explicando que las heroínas de las películas en Bombay a menudo han estado proporcionando excusas «narrativas» para indultar comportamientos transgresores, siendo la embriaguez un lugar común en el cual la heroína ocupa, temporalmente, el espacio transgresor de la vampiresa. Por lo tanto, la homofobia llega a ser la coartada del homoerotismo (Ghosh, 2007, p. 428). La sexualidad femenina es entonces usada como un mecanismo erótico para atraer a una audiencia *voyerista* con la promesa de escenas subidas de tono durante el curso de la película, y la mejor explicación para el sexo lésbico es dada a partir de una motivación por la experimentación.

El placer como de-subjetivación excede las estructuras de poder, como si el placer constituyera una exterioridad al poder. Foucault piensa en la identidad como una construcción política anclada al poder, con barreras y bordes claramente delineados, y mecanismos para revisar qué o quién es capaz de entrar en su dominio. Pero para él, el placer no reconoce barreras de identidad. Esta es la razón por la cual podríamos argumentar que la palabra urdu *ishq* es usada para describir amor ferviente y obsesivo en su forma romántica y pasional en la música popular de Bollywood en contraste con *kama*, que es el nombre hindi para la obligación de ofrecer placer sexual como parte de una relación general de mujer al servicio obediente de su marido, el *dharma*, basado en la identidad de casta. Desde el punto de vista de Tanya, el discurso que reduce el placer sexual a un objeto de consumo también reduce a la persona, que es su fuente, a un objeto de placer. Pero una relación que reduce al otro a un objeto es en efecto una relación de poder, y un gran acto de dominación. Incluso Butler ha problematizado la naturaleza patente de identidad de género mientras la expone como una construcción histórica y cultural enterrada en relaciones y prácticas de poder. *Girlfriend* llega a un amplio público porque al mismo tiempo que muestra escenas eróticas de sexo entre dos mujeres, no amenaza el *status quo*, sino que fortalece y refuerza la moral del nacionalismo hindú. Esto prueba los dobles estándares de una sociedad tradicional, intentando homogeneizar

fuera de realidades e historias multifacéticas. Este antagonismo dramatiza el debilitamiento a la hora de mantener la cohesión, un ciudadano medio teóricamente construido en representaciones dominantes, una familia hindú homogénea.

El héroe hace su gran entrada en la vida de Sapna y la salva de Tanya. Rahul simboliza el hijo hindú modelo, digno imitador de Rama, héroe del texto épico por excelencia *Ramayana*. El rol del hombre sigue siendo el convencional en el cine de Bollywood: vengar a la mujer herida y deshonrada. Es interesante puntualizar que el nacionalismo interviene aquí naturalizando la diferencia biológica para posicionar a la mujer como una nación, enmarcada en la retórica de Madre India, y a los hombres como los protectores de la madre nación. Nandy argumenta que desde finales del siglo XIX, los nacionalistas hindúes han imaginado la India como la «Gran Madre» (1998, p. 92). En esta formulación, la sexualidad de las mujeres se despliega al servicio de la reproducción de la nación, biológica e ideológicamente, ya que los musulmanes son excluidos de la adoración de la diosa.<sup>3</sup> Las mujeres son por lo tanto celebradas como la representación de la cultura y, de este modo, se postula la sexualidad de las mujeres exclusivamente en una heterosexualidad monógama (la maternidad viene adherida a ser esposa). Rahul, el «Gran Hombre» es económicamente acaudalado y, al final, conforma junto a Sapna una pareja feliz confinada en los valores del matrimonio hindú: familia, obligación, devoción. Sólo las acciones del héroe masculino podrían estabilizar el balance y reanudar el orden en la trama: la conversión a una feminidad convencional e ideal, a través del matrimonio y de la consiguiente prometida maternidad y, por supuesto, la desaparición de la masculinidad hegemónica encarnada en una mujer. Para esto, la que actuaba «contra natura» debe morir y así ejecutar la justicia poética.

El espectador ha ido observando cómo Tanya gradualmente se metamorfosea en una psicópata acosadora que desata una violencia homicida contra cualquier persona que se acerca a Sapna. De acuerdo con la aparente lógica de la película, la psicopatología de Tanya emerge no por ser una amante rechazada, sino por ser lesbiana. Además, el cineasta presenta su deseo por las mujeres como causa de haber sufrido abusos sexuales durante su niñez. Tanya se convierte, así, en la caricatura de la lesbiana, que constantemente perpetúa los estereotipos negativos sobre la homosexualidad femenina. Esta idea encuentra una expresión más detallada mientras la película va llegando a su

---

<sup>3</sup> Para una comprensión de como el islam es excluido en las narrativas *queer*, véase Meghani, 2007 y 2009.

clímax. En una secuencia que marca el nacimiento de la asesina psicópata, Tanya corta su pelo para despojarse de sus últimos vestigios de feminidad, mientras confronta a Rahul diciendo: «¡Sí, soy una lesbiana, un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer!». Su transformación en una psicópata lesbiana defeminizada es acompañada por una aberración corporal según lo dictamina la cultura hindú. Esta escena es esencial para que la audiencia confirme sus propios prejuicios sobre la identidad lésbica. Conectando el abuso sexual infantil, la criminalidad y el lesbianismo, la película marca la homosexualidad como una psicopatología cuyos síntomas visibles son una obsesión depredadora por las mujeres y un odio homicida hacia los hombres. La definición ofrecida por el largometraje como algo perverso, marginal y maldito automáticamente anula el lesbianismo como una orientación sexual en su propio derecho independiente.

Sue Thornham explica que hay una tendencia, durante el curso de la narrativa, a reemplazar el punto de vista [de la mujer] por un discurso autoritario masculino. Este discurso, muy frecuentemente el discurso médico, diagnostica los síntomas de la protagonista femenina, sometiéndola a una «mirada médica», y entonces se procede a devolverla a la normalidad/pasividad curándola (1997, p. 53). Ningún personaje de la película ni nadie de la audiencia se cuestiona la orientación sexual de Sapna, pero sí que sugieren que la homosexualidad de Tanya necesita tratamiento médico. Foucault también registró la base para el tratamiento médico de la homosexualidad en *La Historia de la sexualidad*, donde dice que la categoría psicológica, psiquiátrica, y médica de la homosexualidad fue constituida desde el momento que fue caracterizada por un completo régimen médico-sexual» (1998, p. 42-3). “Esto significó que el dominio sexual fue (...) localizado bajo la regla de lo normal y lo patológico donde el dominio patológico requería intervenciones terapéuticas o de normalización” (1998, p. 67-8). Siguiendo la regla colonial en la India, la medicalización de la homosexualidad en el país fue un resultado del sometimiento a las reglas y regulaciones victorianas (Vanita, 2007, p. 246) y, aunque la homosexualidad ya no está definida como una orientación anormal en los textos científicos y médicos oficiales, es rechazada por no estar considerada como algo «natural» o al menos «convencional». Sin embargo, actualmente en la India las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo son ilegales según la sección 377 del Código penal indio, pues se considera un crimen antinatural. Los grupos nacionalistas hindúes coinciden en definir la homosexualidad como algo anti-indio, como un fenómeno de invasión occidental que atenta contra los valores nacionales. Así, muchos

grupos conservadores lo ven como un ataque a las tradiciones de los matrimonios concertados y las familias extensas. Ha habido varios intentos de anular dicha sección impuesta por los británicos y adoptada por la constitución india en 1950, pero hasta el momento, el deseo entre personas del mismo sexo se sigue categorizando como una perversión y desviación de la norma.

## CONCLUSIONES

La película refuerza estereotipos asociados con la lesbiana, como si intrínsecamente fuese inestable y necesitara tratamiento y consejo psicológico que pueda «curar» y «corregir» de manera médica su comportamiento. La película retrata a Tanya como la encarnación de una peligrosa ruptura de la naturaleza y de la tradición que debe ser finalmente erradicada. Su manifiesta naturaleza sexualizada es también una amenaza al orden heteropatriarcal y, por lo tanto, Tanya necesita ser devuelta al lugar que le corresponde.<sup>4</sup> Tanya accidentalmente muere al final, sin ningún responsable directo, lo que implica que la naturaleza también se opone a la homosexualidad. Y así se restaura el orden con una unión heterosexual feliz-para-siempre entre Sapna y Rahul, donde se preserva la santidad del orden social.

Más que una película lésbica, *Girlfriend* comparte un discurso homófobo para apoyar la obligada heteronormatividad patriarcal. La visibilidad de la vida *queer* y el deseo entre mujeres del mismo sexo en la película no conduce a ningún aumento significativo en términos de derechos de igualdad, como tampoco desafía la normatividad de la heterosexualidad. La narrativa analizada en este ensayo es homófoba, misógina y racista en el sentido de que una mujer hindú es devuelta a los confines del hogar, quedando en el olvido la experiencia de haber vivido sin un guardián que vigilara sus actos en la gran ciudad. Con la ayuda de su familia y del héroe, Sapna vuelve a ser una correcta mujer hindú y ahora devota esposa como la pura Sita en el *Ramayana*, mientras que la malévola lesbiana cristiana ha sido castigada y eliminada de la sociedad como si estuviera más allá de la restauración de un rol femenino normativo. Dado que Bollywood alcanza una amplia población y penetra en las vidas diarias de la sociedad india, el mensaje

---

<sup>4</sup> La sección de mujeres del grupo nacionalista Shiv Sena, Mahila Aghadi, presentó una petición para prohibir la película *Fire* debido a que si «las necesidades físicas de las mujeres necesitaran ser satisfechas a través de actos lésbicos, la institución del matrimonio se colapsaría» y que «la reproducción de los seres humanos se pararía». (Praveen Sami, 1998). Es importante señalar que este grupo está basado en Maharashtra, donde Razdan está ubicado.

consensuado que este director ofrece (también fuertemente influenciado por los medios) es el de la heteronormatividad, al popularizar imágenes estereotipadas sobre el lesbianismo en una película de comercialización masiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, J. Imitation and Gender Insubordination. En H. ABELOVE, M. AINA BARALE y D. M. HALPERLIN. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993, p. 307-320.
- DE LAURETIS, T. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- FOUCAULT, M. *Discipline and Punishment*. New York: Vintage, 1995.
- *The History of Sexuality: Volume One*. London: Penguin Books, 1998.
- GHOSH, S. False Appearances and Mistaken Identities: The Phobic and the Erotic in Bombay Cinema's Queer Vision. En BOSE, B & SUBHABRATA B. *The Phobic and the Erotic: The Politics of Sexualities in Contemporary India*. London: Seagull Books, 2007, p. 417-436.
- RAZDAN, K. *Girlfriend*. India: Video Sound, 2004. [DVD].
- JAGGER, G. *Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*. London: Routledge, 2008.
- KABIR, S. *Daughters of Desire: Lesbian Representation in Film*. London: Cassell, 1998.
- MEGHANI, S. A. *Queering Postcolonial South Asian Nationalisms: Transgressive Archetypes in Narratives of the Nation*: tesis doctoral (tesis no publicada). University of Sussex, 2007.
- *Articulating «Indianness»: Woman-Centred Desire and the Parameters for Nationalism*. En: *Journal of Lesbian Studies*. 2009, vol. 13, núm. 1, p. 59-67.
- NAIR, B. Female Bodies and the Male Gaze: Laura Mulvey and Hindi Cinema. En J. JAIN & S. RAI. *Films and Feminism: Essay in Indian Cinema*. New Delhi: Rawat Publishers, 2002, p. 52-58.
- NANDY, A. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. Delhi: Oxford University Press, 1998.
- SWAMI, P. Furore over a Film. En: *Frontline* [online]. 1998-1999, vol. 15, núm. 26 [Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2015]. Disponible en: [www.hinduonnet.com/fline/fl1526/15260430.htm](http://www.hinduonnet.com/fline/fl1526/15260430.htm).
- SUKTHANKAR, A. *Facing the Mirror: Lesbian Writing from India*. Delhi: Penguin, 1999.
- THORNHAM, S. *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Theory*. New York: Arnold, 1997.
- VANITA, R. *Lesbian Studies and Activism in India*. En *Journal of Lesbian Studies*. 2007, vol. 11, núm. 3, p. 244-253.