

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

RESUMEN EN ESPAÑOL

**CINES Y NARRACIONES HÍBRIDAS:
REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL CINE DE MUJERES DE LA DIÁSPORA SUDASIÁTICA**

Tesis para optar al grado de doctor

presentada por

Jorge Diego Sánchez

Directora: Olga Barrios Herrero

V°B°

Olga Barrios Herrero

Jorge Diego Sánchez

Salamanca, 2015

RESUMEN

Las películas híbridas de la directora indobritánica nacida en Kenya Gurinder Chadha y de la directora indoestadounidense Mira Nair definen diáspora como un espacio de diáspora abierto en el que representan a los personajes femeninos como agentes de cambio con un doble propósito. Primeramente, sus películas subvierten concepciones orientalistas sobre el Subcontinente sudasiático y su diáspora utilizando elementos y técnicas narrativas de la tradición clásica sudasiática. En segundo lugar, Chadha y Nair presentan personajes femeninos pioneros que luchan contra la desigualdad racial y de género en Reino Unido, Estados Unidos y el Subcontinente Sudasiático para así proponer nuevos modelos postcoloniales que favorecen la creación y acción de personajes femeninos en la diáspora y en el Subcontinente.

PALABRAS CLAVE: Diáspora, Subcontinente Sudasiático, Género, Hibridación, Cine

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

LAS MUCHAS SUDASIAS DE LA MENTE: HISTORIA DE LA DIÁSPORA SUDASIÁTICA

1- Viaje hacia el interior de la historia del Subcontinente sudasiático

1.1 *El Palimpsesto indio*: Una revisión fragmentada de las confrontaciones históricas en el Subcontinente sudasiático hasta el establecimiento del Raj británico

1.2 La joya de la corona: El encuentro colonial como final de una diversidad integradora y comiendo de una sociedad categorizada

1.3 La construcción de la identidad nacional india como una abstracción postcolonial: La Partición de particularidades religiosas, lingüísticas y sociales

2- Viaje hacia el exterior de culturas sudasiáticas: Las muchas diásporas indias

2.1 Materias Primas y mano de obra: Diáspora india en Reino Unido, Caribe y en el Este y Sur de África durante la época colonial británica

A. La llegada a la metrópolis británica: Algodón, mano de obra y educación colonizadora (1765 – 1947)

B. Trabajadores del Imperio: Diáspora india contratada como mano de obra en el Caribe (1838 – 1917)

C. Oficiales del Imperio: La diáspora india en el Este y Sur de África (1848 – 1945)

2.2 Contacto y conflictos más allá de dos culturas: Diásporas sudasiáticas postcoloniales en Reino Unido y Estados Unidos

A. Diáspora sudasiática postcolonial en Reino Unido

B. Diáspora sudasiática postcolonial en Estados Unidos

3- Gurinder Chadha y Mira Nair: Historias personales de diáspora

3.1 Gurinder Chadha. De Kenia a reina de los *multicines*

3.2 Mira Nair. De documentalista de Bombay a figura referencia de la *masala* americana

CAPÍTULO II DIÁSPORA, CINES HÍBRIDOS Y REPRESENTACIONES DE GÉNERO

1- Diáspora: Contextualización teórica

2- Teoría de cine postcolonial y cines híbridos: Repaso teórico

3- Teorías de género y feministas en el cine postcolonial

3.1 Género y feminismo en los estudios postcoloniales.

3.2 Representación de las mujeres en los cines híbridos: Los casos de Gurinder Chadha y Mira Nair

CAPÍTULO III NARRACIONES HÍBRIDAS EN EL CINE DE MUJERES DE LA DIÁSPORA SUDASIÁTICA: TRADICIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS SUDASIÁTICAS Y LENGUAJES POSTCOLONIALES DE CREACIÓN ARTÍSTICA

1- La tradición sudasiática de las artes escénicas

1.1 Una compilación sobre las artes escénicas basada en la pluralidad y la unidad en la diversidad: El *Natyasastra* de Bharata Muni

1.2 Las artes escénicas como empatía y comunicación: la experiencia de *rasa*

1.3 El arte de conectar con las Emociones: Comunicar *bhava* a través de *abhinaya*

2- Representaciones de lo sagrado en las artes escénicas sudasiáticas

2.1 Lo sagrado en el Subcontinente sudasiático: Un acercamiento *vedanta*

2.2 Danza en la tradición sudasiática: Rasgos de lenguajes postcoloniales holísticos

2.3 La danza *bharatanatyam*: Un ejemplo de la historia de los lenguajes artísticos de las artes escénicas sudasiáticas

- 3- Uso contemporáneo de las artes escénicas sudasiáticas: Actos postcoloniales de subversión histórica y de género a través de narraciones híbridas

CAPÍTULO IV CONFLICTOS DE GÉNERO EN EL CINE DE MUJERES SUADASIÁTICAS

- 1- Logros educativos en la diáspora
- 2- Matrimonios concertados y relaciones interraciales en la diáspora
- 3- Tejedoras de un espacio sanador: Empoderamiento de personajes principales femeninos en la diáspora

CAPÍTULO V NARRACIONES HÍBRIDAS: HACIA UNA NUEVA DEFINICIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE DE LA DIÁSPORA SUDASIÁTICA

- 1- *Rasa* en la diáspora y en el Subcontinente: Definiendo una identidad nueva a través de técnicas de expresión de las artes escénicas de la tradición sudasiática
- 2- Lo sagrado en la diáspora y en el Subcontinente: El rol subversivo de la danza
- 3- Nuevas descripciones a partir de los clásicos: El empoderamiento de las mujeres sudasiáticas en la diáspora y en el Subcontinente

CONCLUSIÓN

RESUMEN DE PELÍCULAS SELECCIONADAS

GLOSARIO DE TÉRMINOS

APÉNDICE DE IMÁGENES

REFERENCIAS CITADAS

- 1- Literatura y obra crítica
- 2- Películas referenciadas
- 3- Ilustraciones referenciadas
- 4- Websites recomendadas

Vivimos en un mundo transnacional compuesto por identidades ambiguas y cambiantes, en el cual todos somos habitantes potencialmente migrantes, personajes de un escenario cultural híbrido en constante transformación. Ante esta escena, el arte posibilita nuevos espacios para representar la coexistencia cultural y territorial, favoreciendo la interconexión de idiomas y símbolos, promoviendo la evaluación de las relaciones de poder imperante y facilitando la visualización (y posterior desafío) a la existente desigualdad que estructura nuestra sociedad por diferenciación de raza y género. El arte facilita nuevas esferas de convivencia y distintas maneras de *experienciar* el mundo que nos rodea. En este sentido, la presente Tesis Doctoral otorga presencia académica a artistas de la diáspora sudasiática en lengua inglesa analizando sus implicaciones históricas y sociales porque es imprescindible seguir investigando nuevas figuras que desde un nuevo contexto cultural, sociológico e histórico reconfiguran las identidades nacionales y culturales de Reino Unido, Estados Unidos y el Subcontinente sudasiático¹.

Ante este marco cultural y artístico, considero que el análisis convergente de las películas y narraciones híbridas de Gurinder Chadha y Mira Nair ofrece una descripción profunda y permeable sobre un colectivo, el de las mujeres artistas de la diáspora sudasiática en lengua inglesa, que tiene escasa presencia en los planes actuales de educación superior de los Estudios Ingleses (antigua Licenciatura en Filología Inglesa). Aquí es donde propongo los términos *cines híbridos* y *narraciones híbridas* para llevar a cabo un estudio de los conflictos reales y las representaciones

¹ En el Subcontinente sudasiático englobo los actuales estados de Pakistán, India, Bangladesh, Nepal y Sri Lanka que surgen como consecuencia de la Partición de 1947 y 1971.

artísticas de género en la diáspora sudasiática desde la década de los 1990. El marco temporal de esta Tesis Doctoral queda definido por las enriquecedoras palabras de la escritora feminista india Chandra Talade Mohanty que defiende que “el estudio de una *voz femenina* siempre viene unido a la propia definición de su propia voz y al análisis de lo complejos actos *políticos e históricos* que hacen que sea constituida dentro de un *colectivo de voces interrelacionadas*” (1990: 89-90, mi traducción y mi énfasis añadido) y se estructura de acuerdo a un cuádruple propósito. En primer lugar, contextualizar la historia del Subcontinente asiático y su diáspora; en segundo, elaborar unas nociones teóricas con validez en el momento actual sobre los conceptos de diáspora, cine postcolonial y representaciones cinematográficas de género; en tercero, analizar ejemplos prácticos y concretos que de esos conflictos de género; y, en cuarto lugar, valorar cuál es la recurrencia de que estas directoras utilicen lenguajes clásicos de la tradición clásica sudasiática para descubrir las nuevas identidades culturales en lengua inglesa de las segundas y terceras generaciones de británicos y estadounidenses (además de canadienses, jamaicanos o, entre otros, keniatas o ugandeses). Por todas estas razones, considero que el presente estudio académico proporciona un acercamiento multidisciplinar pionero que aborda un estudio multidisciplinar para entender mejor los retos y desafíos que representan las expresiones artísticas en lengua inglesa elegidas.

METODOLOGÍA

Desde un análisis cualitativo, el pilar metodológico de esta Tesis Doctoral es el de los Estudios Postcoloniales puesto que esta disciplina busca, reconoce y evalúa las influencias que el tiempo de dominación y expolio colonial tienen no sólo sobre las identidades y naciones que fueron colonizadoras y colonizadas sino sobre toda la estructura global del mundo. Es desde esta base de análisis postcolonial, y utilizando la óptica inclusiva proclamada por los Estudios Culturales, desde donde defiendo la premisa de que el arte postcolonial necesariamente revela y descubre otra voz y otra visión sobre la realidad que, a la vez, analiza y desestabiliza discursos dominadores cuyas causas y consecuencias son hoy todavía vigentes. De esta manera, se relaciona la proclama subversiva inherente a los Estudios Postcoloniales con el deseo y búsqueda de igualdad de los Estudios de Género.

Esta Tesis Doctoral se divide en cinco capítulos con la intención de ofrecer un estudio multidisciplinar. Así el primer capítulo estudia las peculiaridades históricas de la diáspora del Subcontinente sudasiático; el segundo aborda la teoría postcolonial y de género que define espacio de diáspora y cine feminista; el tercero analiza los elementos de la tradición sudasiática de artes visuales que son tomados por el cine de Mira Nair y Gurinder Chadha para explicar determinadas situaciones en la diáspora; el cuarto valora las situaciones de conflicto de género al que se enfrentan las mujeres inmigrantes sudasiáticas en Reino Unido y Estados Unidos y cómo las películas de

Chadha y Nair ofrecen nuevas alternativas; y, finalmente, el quinto valora cómo estas nuevas identidades planteadas por Chadha y Nair negocian una nueva presencia y rol para las mujeres sudasiáticas en las realidades británicas y estadounidenses mediante elementos propios al lenguaje artístico del Subcontinente asiático.

De esta manera, estudio siete películas que describen los conflictos básicos que se originan en la actual transculturalidad que nos rodea y que, en materia de discriminación racial y de género, presentan un desafío a/por la mujer inmigrante de identidad cultural híbrida. Así, analizo *Bhaji on the Beach* (1993) y *Bend It like Beckham (Quiero ser como Beckham, 2002)*, dirigidas por Gurinder Chadha, como construcciones representativas de la diáspora sudasiática y sus primeras generaciones nacidas en Reino Unido. Igualmente, pero como ilustradoras del contexto estadounidense de esa diáspora, he elegido las películas de Mira Nair, *Mississippi Masala* (1991) y *The Namesake (El buen nombre, 2006)*. Y, para valorar la constante interconexión recíproca y multidireccional entre Reino Unido, Estados Unidos y el Subcontinente, analizo *Bodas y Prejuicios (Bride and Prejudice, 2004)* la adaptación del clásico de Jane Austen *Orgullo y Prejuicio* (1813) realizado por Gurinder Chadha con escenario en India, Reino Unido y Estados Unidos y *La Boda del Monzón (Monsoon Wedding, 2001)*, dirigida por Mira Nair que constituyó la primera película dirigida por una mujer en ganar el León de Oro en el Festival de Venecia (2001). Además, incluyo la versión que del clásico de William M. Thackeray *Vanity Fair (La Feria de las Vanidades, 1848)* filmó Mira Nair en 2004 para evaluar, realizando un acercamiento conjunto con *Bodas y Prejuicios*, cómo Chadha y Nair reinventan la atmósfera victoriana de la época de estos clásicos británicos ofreciendo una alternativa a la discriminación que definía la sociedad vertical de esos años de acuerdo a las variables de género, raza y clase.

DESARROLLO DE LA CUESTIÓN

Teniendo en cuenta la selección de películas de contexto diaspórico como fuente de paralelismos y ejemplos concretos, en el Capítulo I “Las muchas Sudasias de la mente: Historia de la diáspora sudasiática” reviso las concepciones erróneas que, desde un punto de vista histórico y político, se siguen estableciendo sobre el Subcontinente y que son ejemplos ilustradores de la ignorancia y deliberado rechazo hacia la actual y global diversidad de culturas. He creído necesario la inclusión de este capítulo para localizar este estudio como heredero de las proclamas críticas de los Estudios Culturales así como fueron definidos por Stuart Hall al igual que por ensayos fundamentales como “Teaching the Film Teacher” (1971) de Richard Dyer, *Nation and Narration* (1990) de Homi K. Bhabha, “Teaching for the Times” (1992) de Gayatri Ch. Spivak, *Scattered Hegemonies* (1994) editado por Inderpal Grewal y Caren Kaplan, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (1994) de la escritora feminista afronorteamericana bell hooks o el verdaderamente inspirador “When Hope Is Subversive” (2004) de Henry Giroux.

Igualmente, la intención de este capítulo es la de ofrecer una base postcolonial sólida para revisar la vigencia de estructuras coloniales a la hora de reconocer las estructuras de inspiración hegemónica e imperial que determinados países como Reino Unido y Estados Unidos todavía desarrollan sobre culturas como la india, pakistaní o bangladeshí y que son normalmente reseñadas como *otras culturas* o

culturas del tercer mundo. Por lo tanto, desde el pilar metodológico de los Estudios Postcoloniales, mi objetivo es el de evaluar las influencias que el tiempo de dominación y expolio colonial tienen sobre las identidades y naciones que fueron colonizadoras y colonizadas y sobre toda nuestra estructura global actual. Es desde esta base de análisis postcolonial, y utilizando la óptica inclusiva proclamada por los Estudios Culturales, desde donde este estudio parte con la premisa de que el arte postcolonial necesariamente revela y descubre otra voz y otra visión sobre la realidad que, a la vez, analiza y desestabiliza discursos políticos y culturales dominadores cuyas causas y consecuencias son hoy todavía vigentes.

De acuerdo a estas líneas de investigación, la revisión que planteo en este capítulo es verdaderamente relevante a la hora de definir las actuales particularidades políticas y socioeconómicas del Subcontinente y su diáspora como paso preliminar a entender el arte postcolonial realizado por Gurinder Chadha y Mira Nair como cineastas de la diáspora sudasiática en lengua inglesa. Esta es la perspectiva desde la que se ilustra cómo, al igual que las directoras y sus películas a veces son reducidas a estereotipos *Orientalizadores* (Said 1979) y “victimistas” (Dwyer y Patel 2002, Lewis 1996), el Subcontinente y su diáspora todavía esperan que se escriba una historia plural que los defina desde su innata heterogeneidad. En este contexto, se utiliza el enfoque postcolonial para definir la hibridación cultural del Subcontinente y su diáspora como punto de partida para entender el conflicto cultural y de género planteado tanto por los personajes de las películas de Chadha y Nair como por la heterogenia que es innata a la posición de estas dos mujeres en el mundo actual. Así, el capítulo se basa en estudios como *The Wretched of the Earth* (1963) y *Black Skins, White Masks* (1986) de Frantz Fanon, *Orientalism* (1979) de Edward Said, *The Location of Culture* (1994) de Homi Bhabha y “Can the Subaltern Speak?” (1995) al

igual que los menos reconocidos (por su perfil feminista y postcolonial) *Talking Back* (1989) de bell hooks, *Black Women, Identity and Writing: Migrations of the Subject* (1994) de Carol Boyce Davies, *Colonialism/Postcolonialism* (1996) de Annia Loomba, “The Asian in Britain” de Avtar Brah o *Diaspora and Hybridity* (2005) de Virinder S. Kalra et al..

A partir de esta localización histórica, en el Capítulo II “Diáspora, cines híbridos y representaciones de género” me acerco teóricamente a los conceptos de diáspora y al cine postcolonial y feminista. Tomando como hilo común la aplicación de estas definiciones a la identidad cultural del Subcontinente y su diáspora tal y como fue definida en la anterior sección, parto de la idea de que vivimos en un espacio abstracto de coexistencia cultural donde constantemente se producen identidades híbridas que entran en un constante ciclo de contacto y conflicto. En este sentido, y partiendo de la definición que sobre este espacio propone la antropóloga indobritánica Avtar Brah de “Espacio de Diáspora” (36), esta sección es la base teórica que justifica la perspectiva de análisis postcolonial de fuentes cinematográficas que propongo. Desde esta perspectiva teórica reconozco y valoro el contacto transcultural que en este espacio define y posibilita nuevas representaciones de identidad de la mujer sudasiática tanto en la diáspora como en el Subcontinente.

En el capítulo estudio las dinámicas transnacionales de este espacio de diáspora desde la literatura crítica existente sobre la diáspora como fenómeno migratorio, y reflexiono sobre la exploración que el cine postcolonial hace sobre la presente desigualdad racial y de género. Es en la resultante encrucijada de definiciones y particularidades teóricas que se exploran en el capítulo desde la que propongo el término de *cines híbridos* con el objetivo de destacar y valorar la función del cine como mediador cultural. Mediante el desarrollo y aplicación teórica de esta

nueva herramienta ejemplificativa, además, los pilares estereotipados y estereotipadores en los que se basaba la ineficacia de otras definiciones previamente dadas sobre cine postcolonial. Del mismo modo, valoro la relevancia de las películas de Gurinder Chadha y Mira Nair como fuerzas de mediación cultural, artística y espiritual en su propia identidad híbrida y en su relación con el mundo que les rodea al igual que en referencia a su posición como artistas de cines híbridos que reflejan la hibridación de la diáspora sudasiática en Reino Unido, Estados Unidos y en el Subcontinente.

Valorando la escasa presencia de nombre femeninos en el circuito cinematográfico, en esta sección también reconozco que la posición de inferioridad ocupada por la mujer es el reflejo de la posición subalterna que ocupa en la estructura socio-económica de cualquier producción artística. Aquí es donde, conjuntamente, defino que la mujer inmigrante sufre una doble subalternidad bajo las estructuras patriarcales que imperan tanto en la cultura receptora como en el propio círculo cultural del Subcontinente. Concluyo el capítulo evaluando la posición de la mujer de la diáspora sudasiática como representante de los problemas raciales y de género que son extensibles a la totalidad de la esfera global que nos rodea con el triple objetivo de determinar la estructura patriarcal del cine como industria económica, la posición de Chadha y Nair en ese espectro y la valoración de conflictos de género que ilustra su cine.

En el capítulo III, “Narraciones híbridas en el cine de mujeres de la diáspora sudasiática: tradición de las artes escénicas sudasiáticas y lenguajes postcoloniales de creación artística”, llevo a cabo una contextualización artística e histórica de las artes escénicas del Subcontinente sudasiático para entender por qué Gurinder Chadha y Mira Nair incluyen muchas técnicas y herramientas procedentes de las artes escénicas en sus películas para representar problemas actuales en el espacio de diáspora. Mi

objetivo es mostrar al lector que la máxima de la tradición escénica sudasiática es la de la unidad en la diversidad y por tanto Chadha y Nair utilizan diferentes herramientas de distintos géneros artísticos (danza, cuentacuentos, mimo, monólogo...) para tejer una experiencia. Para ilustrar esta conexión me centro en el tratado sánscrito *Natyasastra* (II s. AC), de Bharata Muni, para mostrar al lector que los gestos de una mano, una manera específica de mirar o un color particular informan al espectador de las emociones que pretende transmitir el actor o actriz.

En este sentido, el estudio del *Natyasastra* me permite explicar cómo para la tradición escénica sudasiática la empatía entre el actor y el público es el fin último. Aquí utilizo el término sánscrito de *rasa*, literalmente sabor, para describir qué y cómo se transmite ese sabor que en la actuación artística se forma conjuntamente entre intérprete y audiencia. Valiéndome de los estudios y aplicaciones que de esta teoría clásica han hecho grandes figuras como Peter Brook o Chantall Maillard, describo brevemente cómo ese *sabor* es el fruto de la expresión de distintas emociones (*bhava* en sánscrito) que los actores/actrices hacen mediante técnicas de actuación (*abhinaya* en Sánkrito) como gestos con las manos, la forma de mirar o el lenguaje corporal.

Después de esta contextualización histórica, me detengo en explicar cómo se entiende el concepto de *sagrado* en la tradición filosófica y artística sudasiática. La parte filosófica la defino desde la corriente advaita de raíces védicas que entiende cuerpo, alma y mente en unidad y que define lo sagrado del ser humano como el reconocimiento que hace de su potencial interior. El estudio de la parte artística lo hago destacando cómo la danza ha sido el género utilizado en la tradición sudasiática para ejemplificar la catarsis y el entendimiento holístico que un personaje hace de su poder interno. Además, realizo un breve acercamiento a la evolución y desarrollo del

estilo del Sur de India bharatanatyam como ejemplo para mostrar cómo esta forma artística específica favorece la búsqueda y representación del poder interno de cada ser además de ilustrar cómo la evolución del estilo antes, durante y después de la colonización es ejemplo del carácter subversivo de la danza en particular y del arte en general.

Después de esta contextualización centrada en el Subcontinente Asiático, me centro en estudiar la aplicación contemporánea de elementos de las artes escénicas de la tradición sudasiática. Así, investigo cómo el arte postcolonial utiliza elementos de tradiciones como la sudasiática para devolver la identidad propia arrebatada por la colonización al ser humano. Es de esta manera que destaco cómo Mira Nair y Gurinder Chadha realizan un acto postcolonial en el que desafían los límites históricos y de género todavía presentes en nuestra sociedad y establecidos por la colonización británica del Subcontinente con la inclusión de elementos de la tradición sudasiática en sus películas. Es en este momento en el que, después de analizar algunos ejemplos específicos en la filmografía elegida, propongo el término de *narraciones híbridas* para referirme a cómo Chadha y Nair toman técnicas de actuación y herramientas narrativas que vienen de distintas tradiciones y disciplinas para representar la búsqueda que de su poder interno hacen los personajes femenino en sus películas. Esta herramienta teórica es primordial para el análisis exhaustivo que realizo sobre las nuevas representaciones que para la mujer sudasiática en diáspora y en el Subcontinente realizan las nuevas películas y narraciones híbridas propuestas por Chadha y Nair y que son objetos de estudio en los capítulos IV y V.

En el capítulo IV “Conflictos de género en el cine de mujeres sudasiáticas” aplico la contextualización histórica y la definición teórica realizada anteriormente a la hora de acercarme al cine de Gurinder Chadha y Mira Nair como cine híbrido que

representa los conflictos de género de la mujer sudasiática en la diáspora. Bajo este paradigma, identifiqué los conflictos de género y la posición subalterna de la mujer en las representaciones de conflictos unidos al acceso a la educación, los matrimonios concertados y las relaciones sentimentales interraciales. Centrándome en la recurrencia y descripción proporcionada sobre estas tres situaciones, determino como el cine de Chadha y Nair presenta personajes femeninos que reflejan los problemas del mundo contemporáneo y que construyen personajes que subvierten la situación de desigualdad y opresión que como mujeres sudasiáticas sufren en la diáspora y en el Subcontinente. De esta manera, Chadha y Nair enaltecen las posibilidades que imperan sobre su existencia como mujeres en la diáspora mediante estos retratos de mujeres que despiertan a sus oportunidades y a la reconciliación con la naturaleza híbrida de su identidad. En esta sección mantengo una postura de análisis de inspiración feminista a la hora de promover que la igualdad tendría que ser la tónica básica de relación entre hombres y mujeres. Mi objetivo, por tanto, es el de suscitar una reacción comprometida que se *levanta* ante toda anomalía que no garantiza la igualdad, el respeto y la paridad entre sexos. En este sentido, el término *feminista* se define de acuerdo al pensamiento tradicional de críticas feministas como la española Amelia Valcárcel (2008), la francesa Luce Irigaray (1999) o la norteamericana Judith Butler (1999), que definen feminismo como la tradición política que promueve una sociedad igualitaria y democrática. Sin embargo, el acercamiento se basa principalmente en la aplicación general de figuras del feminismo postcolonial como las afroamericanas Alice Walker (1984) y bell hooks (1994, 1989, 1981) y las críticas de ascendencia sudasiática Valerie Amos & Pratibha Parmar (1984), Chandra Talpade Mohanty (1988, 2003) y Amrit Wilson (2006). Desde esta óptica de análisis inclusivo de la mujer de procedencia postcolonial es desde la que promuevo la lectura

de Gurinder Chadha y Mira Nair como directoras de cine pioneras tanto por su cartografía postcolonial como por la óptica feminista de su arte emergidos en un momento, la década de los 1990, en la que no existía ninguna otra referencia acorde.

Desde esta perspectiva, cierro el capítulo analizando como las mujeres descritas por Gurinder Chadha y Mira Nair crean nuevos espacios alternativos sólo formados por mujeres en los que las mujeres se sienten más fuertes y, mediante relaciones de identificación y afecto basados en la empatía creada por esa posibilidad de asociación, aúnan la fuerza necesaria para refutar las estructuras derogatorias previamente impuestas sobre ellas. Es desde el análisis de estos nuevos espacios sanadores por los efectos de la relación de colaboración y entendimiento establecidos entre las mujeres representadas desde donde ensalzo la puesta en marcha de la revolución a través del arte y del *empoderamiento* de la mujer en el espacio de diáspora como denuncia de la discriminación racial y de género sufrida por la mujer sudasiática en el ámbito educacional y socio-económico.

Este empoderamiento es el que destaco en el Capítulo V, “Narraciones híbridas: Hacia una nueva definición de las mujeres en el cine de la diáspora sudasiática” a través del estudio de los elementos que desde la coexistencia de tradiciones, estilos y géneros son garantizada por las *narraciones híbridas* que proponen Gurinder Chadha y Mira Nair. Por esta razón, comienzo analizando cómo las dos directoras proponen nuevas identidades para la mujer sudasiática en el espacio de diáspora integrando técnicas expresivas de la tradición sudasiática que favorecen la empatía (*rasa*) entre la diáspora y el Subcontinente. Aquí destaco como los personajes propuestos por Chadha y Nair se valen de gestos faciales, posiciones de las manos, maneras de mirar o colores en el vestuario para reflejar cómo todos los personajes principales cambian de una emoción (*bhava* en sánscrito) principal de

Tristeza y Pena a una de Alegría, Amor y Confianza. El hecho de que estas emociones sean referidas en mayúsculas refleja que he basado esta parte de la investigación en las nociones planteadas por Bharata Muni en *Natyasastra*, ya que él utiliza las mayúsculas para referirse a cómo una actriz o actor tiene que transmitir una determinada emoción para que la audiencia la identifique y se conecte con ella. Esta relación empática tiene un tremendo valor pues es capaz de ilustrar estos cambios a mujeres de cualquier generación y en cualquier lugar del mundo.

Más adelante, me valgo de la importancia dada por las dos directoras a esta conexión artística holística y así selecciona las escenas en las que los personajes femeninos utilizan la danza para abrazar su verdadera identidad sagrada, es decir, su poder interior. De hecho, Chadha y Nair utilizan la danza para dar un rol subversivo a la mujer pues, al igual que en el estudio del estilo bharatanatyam, la utilización de elementos de este género conecta con el desafío postcolonial a estructuras racistas y machistas propuesto por el mero desarrollo y supervivencia de este lenguaje. Además, valiéndome de la teoría del etnólogo francés Alain Daniélou, ejemplifico la manera en la que Chadha y Nair hacen pasar a sus personajes femeninos de una actitud “estática” a un rol “extático” (Daniélou citado en Godwin 14) que busca el empoderamiento de estas mujeres y el de todos l@s ciudadan@s por igual.

Aprovecho esta convivencia de géneros y propuestas artísticas en las películas de Chadha y Nair para valorar las adaptaciones postcoloniales que las dos directoras realizan de los clásicos victorianos *Orgullo y prejuicio* (1813) y *La feria de las vanidades* (1848) escritos, respectivamente, por los británicos Jane Austen (*Pride and Prejudice*) y William M. Thackeray (*Vanity Fair*). De acuerdo al estudio preliminar de cómo los cines híbridos desmontan los conflictos de género realizado en el capítulo IV y a cómo las narraciones híbridas posibilitan nuevas representaciones de la mujer

sudasiática, cierro el capítulo valorando las adaptaciones de Chadha y Nair como agentes definitivos de cambio y subversión del colonialismo británico ya que favorecen la representación y la aparición de mujeres sudasiáticas como sujetos activos que desmontan estereotipos de la mujer como personaje pasivo que depende del hombre y posicionan al Subcontinente y a toda su tradición artística y cultural en el centro de estas narraciones que, previamente, ignoraban y *orientalizaban* (Said 1979) todo lo sudasiático. Así, Chadha y Nair invitan a la reflexión, a la subversión y al *empoderamiento* de todos nosotros como ciudadan@s del mundo.

CONCLUSIONES

Nuestra sociedad necesita lo que Henry Giroux denomina como “mediadores culturales, educativos y artísticos que animan a que se efectúen *cambios* profundos en la construcción de identidades individuales y sociales basadas en los valores humanos más importantes” (2001b: 7, mi énfasis y traducción). De esta manera, considero que esos cambios incluyen una evaluación de los discursos políticos y las representaciones artísticas a las que estamos expuestos diariamente como espectadores. Esta Tesis se detiene en la diáspora sudasiática y en los conflictos de género que, hoy en día y tal y como aparecen dibujados en las películas dirigidas por Gurinder Chadha y Mira Nair, sufren las mujeres suadiáticas en la diáspora y en el Subcontinente. De hecho, en esta disertación ilustro como las películas de Chadha y Nair traen consigo una reconsideración necesaria sobre las limitaciones impuestas

sobre la mujer y el Subcontinente en términos históricos, teóricos, postcoloniales y feministas. La necesidad es tal que la feminista Jigna Desai sostiene que “todavía estamos esperando una película que retrate a los sudasiáticos en diáspora más allá de simplemente mencionar que existen mujeres sudasiáticas de edad avanzada para mostrar personajes ambiguos, complejos y liderados por la contradicción porque será esta la única película que realmente desafiará las concepciones simplistas de la industria televisiva actual para así analizar las relaciones de poder que determinan las representaciones actuales” (138). Sin embargo, con el estudio de las películas de Chadha y Nair ejemplifico como estas dos directoras sí ofrecen lo que Desai requiere pues imaginan nuevas oportunidades de subversión de estructuras racistas y patriarcales que todavía están impuestas sobre la mujer sudasiática en la diáspora, en el Subcontinente y en las dinámicas transculturales que tod@s compartimos.

En este contexto global, el estudio histórico que realizo en el Capítulo I me sirve como telón de fondo sobre el que entender por qué las películas de Nair y Chadha pueden ser confirmadas como alternativas a la ignorancia y al estereotipo que existe sobre el Subcontinente sudasiático y su diáspora. Las palabras de Antonio Gramsci iluminan este discurso cuando dice: “El punto de partida para cualquier discurso crítico es el de tomar consciencia de lo que uno es, es decir, saberse como producto de una historia que ha dejado unos rasgos muy influyentes que vienen sin manual de instrucciones para ser identificados” (324, mi traducción). Este es el toquen a partir del cual explico las múltiples culturas en el Subcontinente y su diáspora como consecuencia de las imposiciones realizadas por el colonialismo británico o el actual nacionalismo hindú Hindutva que gobierna el país. En base a estas consideraciones históricas confirmo que Chadha y Nair representan la ambivalencia y complejidad de la que se hacía eco Desai. Así, entiendo la

heterogeneidad cultural que muestra los rasgos culturales del Este de África con los que cuenta parte de la diáspora sudasiática y que aparecen en *Mississippi Masala* (1991) de Mira Nair o las identidades transnacionales que aparecen en Reino Unido y Estados Unidos como resultado de la presencia económica del mundo en India y de India en el mundo actual tal y como muestra Gurinder Chadha en *Bride and Prejudice* (*Bodas y prejuicios*, 2004).

Los ejemplos que detallo en este capítulo me ayudan a ratificar que Chadha y Nair localizan sus historias en los lugares comunes de la diáspora donde las identidades, de acuerdo a las palabras de Stuart Hall, “siempre están creándose, reproduciéndose y transformándose en otras nuevas” (1980:328, mi traducción). Esta es la razón por la que Chadha y Nair escenifican la complejidad y ambigüedad de lo distintivamente sudasiático ya que ofrecen personajes con muchas influencias culturales que desafían las representaciones estáticas y manieristas que del Subcontinente sudasiático y su diáspora se han realizado anteriormente.

En el Capítulo II contextualizo el concepto de “Espacio de Diáspora” (Brah 1996: 34) como herramienta teórica que me permite subvertir otras lecturas reduccionistas sobre la multiculturalidad en la diáspora como las ofrecidas en *The Clash of Civilisations* (*El choque de civilizaciones*) (1998, 2004), la obra de Samuel Huntington en la que se define diáspora como dicotomía y enfrentamiento entre la nación que recibe inmigración y la que se desplaza. El espacio de diáspora formulado por Brah me permite acercarme a las posibilidades subversivas que son inherentes a este espacio abstracto en el que diversas culturas contactan y se transforman constantemente. En mi opinión, considero que Chadha y Nair muestran este espacio abierto en el que diversas identidades definen la multiplicidad de lo verdaderamente sudasiático.

En este contexto de interconexión de culturas es desde donde acuño el término de cines híbridos para definir la manera en la que Chadha y Nair tejen las identidades de sus personajes en un tablero transcultural a través del cual evalúan las identidades híbridas que se contraponen a las definiciones neoimperialistas propuestas por Huntington. Además, este estudio me permite extraer una conclusión triple referente a la posición de Gurinder Chadha y Mira Nair como cineastas. En primer lugar, que el arte es revolucionario porque posibilita otra representación que no es la oficialmente reduccionista y racista pues permite la descripción de otras realidades sin juicios *orientalistas* (Said 1979). En segundo, que el cine es una práctica artística colectiva desde la que se puede entrever la dinámica transcultural del mundo actual y las estructuras de desigualdad de género que todavía existen. En tercero, que Chadha y Nair se asocian al poder desafiante del arte y que este compromiso, en el caso de sus cines híbridos, adquiere un compromiso feminista y anti racista. Como consecuencia a estos enunciados, corroboro que Chadha y Nair, como mujeres del mundo y directoras de cines híbridos, son mediadoras culturales y artísticas que luchan contra las relaciones racistas y patriarcales que el poder todavía urde. Así, Chadha y Nair acaban con estereotipos y prometen una esperanza *empoderadora* para las mujeres sudasiáticas en la diáspora y en el Subcontinente.

En el capítulo III destaco como Chadha y Nair utilizan elementos narrativos y técnicas de actuación de la tradición sudasiática de las artes escénicas para facilitar una descripción cinematográfica diferente de los personajes femeninos sudasiáticos. Destaco que el objetivo de la relación de empatía creada entre actores y actrices y los espectadores de un evento escénico y visual es el de mostrar la interconexión de todos los seres sintientes como unidad dentro de una diversidad celebrada valiéndome de la definición acuñada en el anterior capítulo de hibridación como concepto subversivo

que permite la inclusión de todas las corrientes culturales que se encuentran en el espacio abstracto de diáspora.

Más adelante defino el concepto de sagrado desde la perspectiva clásica vedanta para dar aún más importancia a esta relación de empatía e interconexión como *rasa* a través de la cual los personajes en las películas de Gurinder Chadha y Mira Nair reconocen su verdadero poder interior. A partir de este estudio identifico cómo la danza y la evolución del estilo clásico *bharatanatyam* son género y elementos holísticos de compromiso postcolonial para desmontar los sistemas de dominación que se entretajan entre sí sobre las mujeres sudasiáticas a partir de discriminarlas por raza, sexo y clase. Aquí es desde donde contextualizo que las películas seleccionadas muestran una visión nueva y empoderadora de las mujeres sudasiáticas a través de esta diversidad de técnicas y elementos de actuación híbridos que llamo narraciones híbridas para contextualizar cómo las dos directoras mezclan tradiciones, géneros, técnicas escénicas y diferentes lenguajes para desafiar las presuposiciones que, históricamente y por diferencia de género, han impuesto una supremacía cultural blanca y machista en el ámbito político y socio-económico en el Subcontinente, Reino Unido y Estados Unidos.

Estas proclamas postcoloniales y feministas son las que me permiten analizar en el Capítulo IV los conflictos a los que las mujeres sudasiáticas se enfrentan respecto a las dificultades que encuentran para acceder a una educación universitaria y la prohibición por parte de la comunidad para que puedan tener relaciones sentimentales interraciales. Ante estas limitaciones sociales y familiares, Nair y Chadha proponen unos personajes principales femeninos que participan activamente en las dinámicas sociales, económicas y políticas del espacio de diáspora y, por lo tanto, son capaces de derogar esas limitaciones impuestas además de liderar la

creación de comunidades de apoyo formadas sólo por mujeres. Personajes como Mina en *Mississippi Masala* (1991) de Mira Nair, Hashida en *Bhaji on the Beach* (1993) de Gurinder Chadha, Ria en *La Boda del Monzón* (2001) de Mira Nair, Jess en *Quiero ser como Beckham* (2002) de Gurinder Chadha, Lalita en *Bodas y Prejuicios* (2004) de Gurinder Chadha y Ashima en *El buen nombre* (2006) de Mira Nair desafían las cargas imperiales, patriarcales y familiares impuestas sobre ellas tanto por la comunidad sudasiática (tanto en el Subcontinente como en su diáspora) y los países receptores (Reino Unido y Estados Unidos en el caso de las películas utilizadas en esta Tesis).

Por tanto, las películas híbridas de Nair y Chadha desestabilizan las estructuras de desigualdad de género porque proporcionan representaciones de personajes femeninos que luchan por un cambio para así poder tener los mismos derechos y oportunidades de los que disfrutaban los hombres. En este punto, y mientras analizaba personajes como Jess o Ashima, me di cuenta de que esta subversión no sólo se da en la diáspora sino que se traslada también al Subcontinente precisamente por el intercambio cultural favorecido por el espacio de diáspora y el carácter híbrido de las películas de Chadha y Nair. Es así que personajes como Ria o Lalita reflejan la lucha que sus hermanas hacen en otras partes del mundo y la llevan a cabo en el Subcontinente para, más tarde, trasladarlo a la existencia sin fronteras que están construyendo mediante las oportunidades socio-económicas, personales y culturales que el espacio de diáspora abre para todas ellas.

Gurinder Chadha y Mira Nair diseñan sus películas posicionando a mujeres como personajes principales como una interacción de variables culturales que se entremezclan y transforman continuamente a la vez que cambian los sistemas imperiales y patriarcales que definen a la mujer como mera subalterna. Es desde esta

representación intercultural e interespacial desde la que las dos definen nuevas identidades complejas para las mujeres sudasiáticas tanto en la diáspora como en el Subcontinente. La colaboración se torna entonces una herramienta clave para fomentar el cambio y empoderar al resto de mujeres. Por estas razones, Chadha y Nair facilitan que estos personajes femeninos se posicionen como elementos de cambio y de cohesión que, a través de esa empatía creada con la inclusión de narraciones híbridas, animan a que todas las mujeres se unan en una lucha común para acabar con las desigualdades de género existentes. Estos grupos pronto se forman como espacios sanadores de confort y empoderamiento que llevan a cabo una concienciación para que mujeres y hombres luchen contra la posición subalterna que la mujer sudasiática ocupa tanto en la diáspora como en el Subcontinente. Estas comunidades sanadoras son empoderadoras desde el momento de su fundación pues acaban con la tendencia imperialista del *divide y vencerás* que tradicionalmente ha separado y aislado a las mujeres para evitar su lucha conjunta. La excursión a Blackpool organizada por la Organización No Gubernamental Saheli-Group en *Bhaji on the Beach* de Gurinder Chadha, el equipo femenino en *Quiero ser como Beckham* de Gurinder Chadha o el ritual de canto y baile (*sangeeta* en Hindi) previo a la boda de Aditi en *La boda del Monzón* de Mira Nair son ejemplos claros de cómo las mujeres se pueden agrupar dejando a un lado sus diferencias económicas, religiosas o educativas para tejer una alianza que las empodere dentro de la resonancia transnacional que el espacio de diáspora tiene.

Esta nueva definición que de las mujeres sudasiáticas llevan a cabo las películas híbridas de Gurinder Chadha y Mira Nair es paralela a la revolución de género tratada en el capítulo anterior y a la nueva representación artística que reciben las mujeres sudasiáticas tanto en la diáspora como en el Subcontinente en las

películas de Chadha y Nair. Estas nuevas representaciones tienen que ver con la inclusión de elementos tradicionales sudasiáticos, que referí bajo el término narraciones híbridas, pues permiten que las mujeres sudasiáticas expresen, transformen y empoderen sus nuevas rutas a la vez que se reconcilian, negocian y abrazan sus raíces sudasiáticas pues muchos personajes como Jess o Ashima de alguna manera habían renunciado o bloqueado estas raíces por mal entendimiento o como consecuencia de la dominación imperialista y machista tanto en la diáspora como en el Subcontinente. Este juego de palabras entre raíces y rutas está tomado del inglés ya que “roots” (raíces en inglés) y “routes” (rutas en inglés) son palabras homófonas que Paul Gilroy utiliza para definir los retos a los que se enfrentan los individuos de identidad postcolonial (2000: 34). A lo largo del capítulo identifico cómo los personajes femeninos propuestos por Chadha y Nair comprenden tanto sus raíces como las nuevas rutas a las que tienen acceso gracias a que se dan cuenta de su poder para transformar el espacio de diáspora de acuerdo a su verdadero poder interior y al reconocimiento de su identidad cultural híbrida sin rechazar ni su lado como británica o estadounidense ni su faceta como sudasiática.

Considero que, por ejemplo, Asha en *Bhaji on the Beach* o Ashima en *El buen nombre*, son mujeres pioneras que rompen con las limitaciones de género que habían asumido como mujeres sudasiáticas inmigrantes a su llegada a Reino Unido y Estados Unidos. También defino como otras mujeres como Aditi en *La boda del monzón* o Lalita en *Bodas y prejuicios* utilizan el lenguaje holístico de las narraciones híbridas para ser también precursoras de un cambio para el rol de las mujeres en todo el espacio de diáspora mediante las relaciones de empatía que promueven desde todos los elementos y tradiciones que utilizan en sus actuaciones.

En este punto, utilizo la teoría que sobre danza india expliqué en el Capítulo III para unir la resolución de conflictos de género descrito en el Capítulo IV con la manera en la que lo cuentan los personajes en las películas de Chadha y Nair. Es así que la escena de la boda de Pinky (la hermana de Jess) en *Quiero ser como Beckham* o la coreografía inventada por Ayesha en *La boda del monzón* nos recuerdan que la actitud “extática” de vida (Daniélou citado. en Godwin 14) es ilustrada por la danza para ilustrar cómo estos personajes femeninos reconectan con su poder interno. Estas escenas dibujan conjuntamente la posibilidad de conexión transnacional entre mujeres en el espacio de diáspora para que la lucha y el espacio sanador creado sea común a Reino Unido, Estados Unidos y el Subcontinente.

Esta nueva representación tiene como punto álgido la reinención postcolonial que Chadha y Nair hacen de clásicos literarios británicos de la época victoriana que describían la separación de clases, la discriminación hacia lo sudasiático y la dependencia de la mujer al hombre. Chadha reinventa *Orgullo y prejuicio* (1813) de Jane Austen y Nair *La feria de las Vanidades* de William M Thackeray (1848) dando protagonismo y libertad a los personajes de Elizabeth Bennet y Becky Sharp al igual que representan la totalidad o parte de la acción en India como reflejo de que el Subcontinente recupera el anonimato y se libra del estereotipo ignorante con el que fue creado por escritores británicos afines al Imperio. De esta manera, los nuevos personajes femeninos propuestos por Chadha y Nair en estas dos películas muestran que la mujer puede cambiar en el espacio de diáspora los roles impuestos por la sociedad a la vez que garantizan que el Subcontinente sea descrito sin posiciones subalternas que lo *orientalizan* (Said 1979) y lo ridiculizan.

Creo que esta Tesis confirma que vivimos en un espacio abstracto de diáspora y que somos ejemplos de las identidades híbridas que aquí se configuran y

transforman continuamente. Considero que el rol del artista en este contexto de interrelación cultural es el de hacernos dar cuenta de otras identidades y sus problemas diarios para así comprender mejor cuáles son nuestros retos y limitaciones. Esta Tesis muestra cómo las películas de Gurinder Chadha y Mira Nair exponen cómo las mujeres inmigrantes ocupan una posición subalterna en la que sufren desigualdad por raza y género y cómo estas mismas mujeres lo acaban denunciando y subvirtiendo. Reconozco que, gracias al estudio realizado, necesitamos de las películas de Gurinder Chadha y Mira Nair para identificar cuáles son esos límites impuestos en nuestra sociedad de hoy en día al igual que nos hacen falta más personajes femeninos principales como Hashida, Mina, Jess, Ria o Ashima para así reconocer y asociarnos a su lucha como si fuera lo que Olga Barrios denomina, parafraseando a Augusto Boal, “un ensayo para la revolución” (20).

Nuestro mundo contemporáneo necesita de artistas como Gurinder Chadha y Mira Nair porque denuncian las desigualdades existentes en nuestra sociedad al igual que nos recuerdan que tod@s nosotr@s albergamos el poder, la pluralidad y el compromiso social que son, como define Olga Barrios, necesarios para trasgredir esas limitaciones muchas veces impuestas. La revolución que en este cruce de caminos presentan Gurinder Chadha y Mira Nair es una rebelión que propone una reconsideración histórica de las estructuras que fomentan la desigualdad social y económica, un análisis postcolonial de las estructuras racistas que todavía están presentes y una evaluación feminista de las limitaciones actualmente existentes en el acceso a la educación y la función de la mujer en nuestra sociedad.

Las películas y el compromiso feminista de Mira Nair y Gurinder Chadha muestra que se tiene que prestar más atención a los personajes femeninos porque las mujeres todavía ocupan una posición subalterna ya sea en el mundo académico,

profesional o social. Así, hay que dar visualización a artistas que, como ellas, intentan cambiar el orden blanco y masculino que sigue gobernando el mundo del cine y del arte en general.

Por lo tanto, Gurinder Chadha y Mira Nair son ejemplos de mujeres empoderadoras que necesitan ser reconocidas académicamente si realmente pretendemos acabar con las relaciones patriarcales y racistas de supremacía blanca y masculina. Mi experiencia en la elaboración de esta Tesis me ha hecho ver que estas dos directoras crean espacios artísticos desde los que las mujeres critican la desigualdad que sufren a la vez que crean lugares comunes de convivencia que nos empoderan a tod@s como ciudadan@s del mundo. Es así que creo que necesitamos dar más visibilidad académica a mediadoras como Gurinder Chadha y Mira Nair si queremos abrazar las posibilidades culturales híbridas que pueden acabar con la ceguera global que todavía consiente que sigamos viviendo en una sociedad lastrada por la desigualdad racial y de género. Este es, como ciudadanos del espacio de diáspora, nuestro compromiso y creo que, después de ver cualquiera de las películas seleccionadas, es imposible no levantarse para denunciar, subvertir y luchar por el bien común y global de la igualdad de todos los seres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS EN EL PRESENTE RESUMEN

- Ali, Nasreen & Virinder S. Kalra & Siddiq Sayyid (ed.). *A Postcolonial People. South Asians in Britain*. London: Hurst & Company, 2004.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. New York: University of Minnesota Press, 1996.
- Barrios Herrero, Olga. "Introducción." *La Mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Ed. Olga Barrios Madrid: Fundamentos, 2010. 11-20.
- Batalla, Xavier. "Más que software". *Vanguardia Dossier*. Abril/Junio 2008, 3.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Boyce Davies, Carole. *Black Women, Identity and Writing: Migrations of the Subject*. London & New York: Routledge, 1994.
- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. New York & London: Routledge, 1996.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. London: Handsworth, 1972.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking Gender*. London & New York: Routledge, 1999.
- Daniélou, Alain. *Mientras los dioses juegan*. Girona: Atalanta Ediciones, 2012.
- Gilroy, Paul. *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. London: Allen Lane, 2000.
- Giroux, Henry A. "When Hope is Subversive" in *TIKKUN*. Vol. 19., No. 6. 2004. 38-39.
- Godwin, Joslyn. "Prólogo." *Mientras los dioses juegan*. Alain Daniélou. Girona: Atalanta Ediciones, 2012. 11-18.
- hooks, bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge, 1994.
- Irigaray, Luce. "Women on the Market" in Alan D. Schrift (ed.) *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. New York: Routledge, 1999. 174-189.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter Cinema" in E. Ann Kaplan (ed.) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 22-34.
- Kalra, Virinder S. and Raminder Kaur and John Hutnyk. *Diaspora and Hybridity*. London & New Delhi: SAGE, 2005.
- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge, 1996.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York & London: Routledge, 1996.
- Maillard, Chantal and Óscar Pujol. *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Madrid: Etnos: 1999.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. New York: Duke University Press, 2003.
- _____. "On Race and Voice: Challenges for Liberal Education in the 1990s." *Cultural Critique, The Construction of Gender and Modes of Social Division II* 14 (1989-1990): 179-208.
- _____. "Feminism without Borders" in *Feminist Review* 30 (Autumn 1988). Palgrave Macmillan Journals. 61-88.

- Pratt, Mary Louise J. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London & New York: Routledge, 1992.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Spivak, Gayatri. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography". In Donna Landry & Gerald MacCleac ed. *The Spivak Reader*. London & New York: Routledge, 1996.
- Tharu, Susie. "Third World Women's Cinema: Notes on Narrative, Reflections on Opacity". *Economic and Political Weekly*. 21: 20 (May 17, 1987). 864-866.
- The United Nations Department of Economic and Social Affairs. "The Millenium Development Goals Report". New York: Naciones Unidas, 2014.
- Valcárcel, Amelia. *Feminismo en un mundo global*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vertoveck, Steven. *Transnationalism*. London: Routledge, 2009.
- Wilson, Amrit. *Dreams, Questions, Struggles: South Asian Women in Britain*. London: Pluto Books, 2006.

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA DE GURINDER CHADHA Y MIRA NAIR

- Chadha, Gurinder (dir.). *It's a Wonderful Afterlife*. Bend It Films, Indian Film Company, 2010.
- _____. *Bride and Prejudice. Bodas y Prejuicios*. Pathé Pictures Intrenational, UK Film Council, Kintop Pictures, Bend It Films, Inside Track Films, Media Bride Productions, 2004.
- _____. *Bend It like Beckham. Quiero ser como Beckham*. Kintop Pictures, Film Council, Filmförderung Hamburg, British Sky Broadcasting (BSkyB), Helkon Media AG, Scion Films, Bend It Films, Roc Media, Road Movies Filmproduktion, Future Films, 2002.
- _____. *What's Cooking?. Because Entertainment, Flashpoint (I), Hope and Gravy Inc., Stagescreen Ltd., 2000.*
- _____. *Bhaji on the Beach*. Umbi Productions and Channel Four Films, 1993.
- Nair, Mira (dir.) *Amelia*. AE Electra Productions, Avalon Pictures, Fox Searchlight Pictures, 2009.
- _____. *Migration*. The Hill & Melinda Gates Foundation, Mirabai Films, 2007.
- _____. *The Namesake (El Buen Nombre)*. Dir. Mira Nair. Fox Searchlight Pictures, Cine Mosaic, Entertainment Farm (EF), Cinem Mosaic, Mirabai Films, UTV Motion Pictures, 2006.
- _____. *Vanity Fair*. Dir. Mira Nair. Focus Features, Franada Film Production, Epsilon Motion Pictures, Tempesta Films, 2004. DVD. 2005.
- _____. "India" in *11' 09'' 01 – September 11*. CIH Shorts, Catherine Dussart Productions (CDP)m Comme des Cinémas, Galatée Films, Imamura Productions, La Générale de Production, Les Films 13, Les Films de la Plaine, MISR International Films, Makhmalbaf Productions, Sequence 19 Productions, Sixteen Films, Studio Canal, Zeta Film, 2002.
- _____. *Hysterical Blindness*. Blum Israel Productions, Home Box Office (HBO), Karuna Dream, 2002. TV.

RESUMEN EN ESPAÑOL

-
- _____. *Monsoon Wedding. (La boda del Monzón)*. IFC prdocutions, Mirabai Films, Keyfilms Roma, Pandora Filmproduktion, Paradis Films, Baron Pictures (II), Delhi Dot Com, 2001.
- _____. *The Laughing Club of India*. Laforest Inc., Mirabai Films, 1999. (TV)
- _____. *Kamasutra. A Tale of Love*. Channel Tour Films, Mirabai Films, NDF Internacional, Pandora Filmproduction, Pony Canyoon, 1996.
- _____. *Mississippi Masala*. Black River Productions, Channel Four Films, Cinecom Pictures, Mirabai Films, Movie Works, Odyssey Motion Pictures, Studio Canal Souss , 1991.
- _____. *Salaam Bombay*. Cadragee, Channel Four Films, Doordarshan, Forum Films, La Sept Cinéma, Mirabai Films, National Film Development Corporation of India (NFDC), 1988.
- _____. *Jama Masjid Street Journal*. Mirabai Films, 1979.