

Jamal, Latika, Boyle y el modo de enunciación en *Slumdog Millionaire*: el triunfo del amor

Ali E. Rondón

UPEL-Instituto Pedagógico de Caracas

[@AlíErondon](#)

RESUMEN

Si hacer una película de ficción equivale a poner en escena la cosa a enunciar y construir el modo mismo de enunciación, siendo el estilo, para parafrasear a Todorov "la huella del proceso de enunciación en el enunciado", cabría preguntarse: ¿Hay enunciación en *Slumdog Millionaire* (2008)? ¿Qué tanto nos dice el romance frustrado entre Jamal y Latika? ¿Acaso el relato de Danny Boyle ayuda a visualizarla? ¿Intervienen las metáforas del guión en el drama o corren a su lado como contrapunto? Este ensayo reflexiona sobre el modo en que historia de amor y estilo cinematográfico afinaron el largometraje inspirado en la primera novela del diplomático hindú Vikas Swarup *Q&A* (2005).

Palabras clave: película de ficción, enunciación, contrapunto, estilo cinematográfico, fuera de campo.

Recibido: diciembre 2009

Aceptado: marzo 2010

ABSTRACT

Jamal, Latika, Boyle and the way of enunciation in slumdog millionaire: the triumph of love

If making a fiction film is equivalent to put in scene the thing to enuntiate and build the same mode of enunciation, and paraphrasing Todorov the style is "the trace of the process of enunciation in the statement," one might ask: Is there enunciation in *Slumdog Millionaire* (2008)? How much does the frustrated romance between Jamal and Latika tell? Does the story of Danny Boyle help to visualize it? Do the metaphors intervene in the drama of the script or run next to its side as a counterpoint? This essay reflects on how the love story and the refined cinematic tune the movie inspired by the first novel of the Indian diplomat Vikas Swarup's *Q & A* (2005).

Keywords: fiction film, enuntiation, counterpoint, cinematic style, out of field.

RÉSUMÉ

Jamal, latika, boyle et le mode d'annonciation dans slumdog millionnaire : le triomphe de l'amour

Si le fait de faire un film de fiction équivaut à mettre en scène l'élément à énoncer et à construire le mode même de l'énonciation, le style, étant, si on paraphrase Todorov « l'empreinte du procédé de l'énonciation dans l'énoncé », on pourrait se demander : y – a -

t – il énonciation dans *Slumdog Millionaire* (2008) ? Que traduit l’histoire d’amour frustré entre Jamal et Latika ? Le récit de Danny Boyle aide- t – il à le visualiser ? Les métaphores du scénario interviennent – elles dans le drame ou sont elles là en contrepoids ? Cet essai réfléchit sur comment l’histoire d’amour et le style cinématographique affine le long métrage inspiré d’un premier roman du diplomate indien Vikas Swarup Q&A (2005).

Mots clés: film de fiction, énonciation, contrepoids, style cinématographique, hors – champ.

RESUMO

Jamal, latika, boyle e o modo de enunciação em slumdog millionaire: o triunfo do amor

Se fazer um filme de ficção equivale a pôr em cena a coisa, a enunciar e construir o modo mesmo de enunciação, sendo o estilo, para parafrasear a Todorov “a impressão do processo de enunciação no enunciado”, caberia perguntar-se: Há enunciação em *Slumdog Millionaire* (2008)? ¿Que tanto nos diz o romance frustrado entre Jamal e Latika? ¿Acaso o relato de Danny Boyle ajuda a visualizá-la? ¿Intervêm as metáforas do guião no drama ou correm a seu lado como contrapunto? Este ensaio reflexiona sobre o modo em que história de amor e estilo cinematográfico afinaron o largometraje inspirado na primeira novela do diplomata indiano Vikas Swarup Q&A (2005).

Palavras chaves: filme de ficção, enunciação, contrapunto, estilo cinematográfico, fora de campo.

Vidas propias y ajenas

Y no es verdad, dolor, yo te conozco, tú eres nostalgia de la vida buena y soledad de corazón sombrío, de barco sin naufragio y sin estrella Como perro olvidado que no tiene huella ni olfato y yerra por los caminos, sin camino, como el niño que en la noche de una fiesta se pierde entre el gentío y el aire polvoriento y las candelas...

LXXVII

Antonio Machado

Desde la última década del siglo XX se viene discutiendo aquello de que si hacer una película de ficción no es al mismo tiempo poner en escena la cosa a enunciar y construir el modo de enunciación, siendo el estilo, para parafrasear a Todorov, “la huella del proceso de enunciación en el enunciado”. Se pregunta entonces: ¿hay enunciación en el cine? (Mitry, 1991: 113).

En muchos coloquios al respecto, los discípulos de Christian Metz —Jacques Aumont, Michel Marie, Dominic Chateau, François Jost— han concluido que: al relato cinematográfico no puede seguir tratándosele con las herramientas de la narratología al estudiar los relatos escritos; la localización de las marcas de enunciación, la identificación del enunciador son más difíciles que en la lengua; algunas nociones no se pueden trasponer (la focalización, por ejemplo)¹. Debemos movernos entonces del nivel teórico del relato —comentarista, narrador, enunciador— al terreno de las imágenes, pues como sostiene Dominique Chateau,

La aseveración “Pedro es asesinado” no tiene equivalente en el cine en el plano estructural. La película no enuncia nada: muestra el cadáver de Pedro. Su estado —sangre en la cara o el pecho— y las implicaciones del contexto o del diálogo harán comprender que ha sido asesinado, pero la imagen no lo dirá: lo dará a entender mostrando los efectos. Este plano considerado separadamente, no puede ser interpretado ni como un hecho relatado por otro ni como un hecho imaginario. (Chateau, 1980)

Y es que dadas las capacidades del primer plano (que muestra un objeto único, un acto aislado) y las de los demás planos, en el cine el primer plano de un revólver no dice “he aquí un revólver” ni “esto es un revólver”; simplemente nos muestra que ahí hay un revolver, pero un plano de conjunto que hace ver acciones diferentes, un plano medio que subraya el comportamiento diferente de dos o tres personajes muestran ambos una diversidad, una simultaneidad y entonces actúan al modo de un enunciado verbal procediendo de un modo completamente diferente. Las aseveraciones son reemplazadas por representaciones, lo contado cede el paso a lo mostrado. Ahora bien, en el caso de *Slumdog Millionaire* donde se cuenta la historia del joven Jamal Malik (Der Patel) quien sale de la miseria y alcanza la fama tras participar en el programa de TV *¿Quién quiere ser millonario?*, estamos ante una película. Lo que se proyecta sobre la pantalla al ofrecerse en imágenes tiene un cierto orden, se enuncia, o lo parece, en una proposición que le otorga un sentido pero lo implica como el dato de una realidad verdadera según la óptica o el punto de vista de Danny Boyle, director británico de la cinta inspirada en la novela *Q&A* (2005) de Vikas Swarup.

¹ El término **focalización**, en efecto, no tiene sentido en el cine a no ser que designe el plano subjetivo atribuido a la mirada de X...

En otras palabras, sí hay enunciación en *Slumdog Millionaire*, puesto que todo un equipo de profesionales tras el inglés Danny Boyle (*Shallow Grave*, *Trainspotting*, *Millions*, *28 Days Later*, *Sunshine*) ordenaron, pusieron en escena —y en imágenes—, fueron ese alguien que se expresa mostrando las cosas de una cierta manera. La apariencia misma del concursante desesperado con su vida nómada en una ciudad de millones de habitantes, cerca de un mar, bajo un clima tropical que oscila entre sequía y aguacero, rodeada de barrios pobrísimo, donde los delincuentes son más poderosos que los políticos, cuando no son lo mismo (Osío, 2008: 14) nos habla de los sentimientos de mendigo en Jamal Malik. Nunca tuvo padre, perdió a su madre a los 7 años en ese sueño abarrotado de gente, ruido y contaminación que la derecha hinduista llama Mumbai. Allí en la ciudad más grande de la India Jamal perdió a Latika (Rubina Ali), su compinche de la infancia, pero también se reencontró con Salim (Madhur Mittal) su hermano malandro y tras pasar la ronda a la mente más rápida está sentado ahora frente al engreído conductor del programa de TV más visto en el país: *¿Quién quiere ser millonario?* Pregunta retórica a todas luces para quien haya crecido entre —o sobrevivido a pesar de— un sistema de castas, pugnas religiosas, delincuencia organizada que reemplaza al Estado ineficiente, absoluto irrespeto a las señales de tránsito o espacio público, pésimos sistemas de salubridad y asistencia social, hambre, miseria y tráfico de menores. Cada respuesta correcta del participante trae consigo un *flashback* que nos lleva del estudio de televisión con aire acondicionado, música, aplausos entusiastas de la audiencia, luces y cámaras al brutal interrogatorio de esa madrugada. Sentado frente a las bocanadas de humo que lanza al prisionero un sargento de policía evadido de algún lienzo de Botero, cuando no intenta respirar antes de que lo zambullan de nuevo al tobo de agua o lo cuelguen del techo con los pies cableados a los bornes de una batería para persuadirlo a que confiese su crimen con la próxima descarga eléctrica. Jamal viaja a Agra, al Taj Mahal y al cinturón de marginalidad e indigencia de la antigua Bombay. Los fascistas disfrazados de autoridad y con arma de reglamento están cumpliendo con su deber —¿cómo puede saber tanto este pobre diablo de Dharavi?—, pero de nada sirven los puñetazos ni la tortura. Tampoco servirá la perplejidad semántica a la que echa mano el despreciable Prem Kumar (Anil Kapoor) movido por ese complejo de inferioridad llamado envidia. Sin haber desfilado por la alfombra roja de Bollywood y de los millonarios jainistas, este insignificante mesero u ocasional operador de ventas por

teléfono padece frente a las cámaras o fuera de campo por la herejía tremenda de haberse colocado en el ombligo de la sociedad contemporánea. Es el personaje de moda en toda la India. Algo imperdonable para la embriaguez ególatra de la fauna policial o el narcisismo de la farándula en una nación con varios milenios de historia y apenas sesenta y dos años de vida independiente, algo que también nos recuerda por qué Suketu Mehta² bautizó a la India como el País del No.

La relación imagen/texto

Aunque Jacques Feyder tenía toda la razón cuando decía: “En el teatro la situación es creada por las palabras; en el cine las palabras deben surgir de la situación”.³ En *Slumdog Millionaire* todo surge a partir del cuestionario aleatorio que debe responder Jamal en el programa de TV. Es decir, el desarrollo de las imágenes y el encadenamiento verbal del argumento del film encuentran sus bisagras en las siguientes preguntas:

1. ¿Quién protagonizó la película taquillera de 1973 *Zanjeer*?
2. La imagen de tres leones aparece en el emblema nacional de la India, ¿qué dice la leyenda debajo de ella?
3. Según ilustraciones del dios Rama ¿qué sostiene él en su mano derecha?
4. ¿Qué famoso poeta indio escribió la canción *Darshan Do Ghanshyam*?
5. ¿Cuál estadista americano tiene su retrato impreso en el billete de 100 dólares estadounidenses?
6. ¿Quién inventó el revólver?
7. ¿En qué ciudad del Reino Unido queda Cambridge Circus?
8. ¿Qué jugador de cricket ha anotado la mayor cantidad de centurias de primera clase en la historia?
9. En la novela de Alejandro Dumas *Los tres mosqueteros* dos se llamaban Athos y Porthos. ¿Quién era el tercer mosquetero?

A estas alturas del ensayo conviene aclarar que las 15 preguntas formuladas a Jamal Malik se reducen a 9 por razones de tiempo. Debía ser así para que el largometraje no excediera los 120 minutos de duración. Pero aclaremos algo más. En *Slumdog Millionaire*

² Suketu Mehta, autor de la crónica *Ciudad total: Bombay perdida y reencontrada* (2006). Mondadori

³ Citado por Jean Mitry en el capítulo IX de *La semiología en tela de juicio* (100)

no se trata de integrar las escenas dialogadas en una arquitectura lo más visual posible, de eludir el diálogo o reducirle a lo esencial, sino de *significar* por la relación del texto y la imagen, es decir, por el contraste, la diferenciación, la contradicción, etc., salidos de la yuxtaposición de una cosa vista y una cosa oída. Se trata de una especie de contrapunto: punto visual contra punto verbal, pero, en lugar de efectos sonoros previamente obtenidos y cuyas consecuencias no son más que algunos sentimientos sugeridos o presentidos, la relación esta vez toma un giro intelectual, determinando la relación imagen / texto una *idea nueva* en la mente del espectador. Es, a fin de cuentas, la *transposición* en el plano audiovisual: además de la idea determinada por la sucesión de dos imágenes (o montaje “vertical”, siguiendo el sentido del desarrollo de la película), se obtiene una idea nacida de la relación inmediata de lo visual y verbal (montaje “horizontal”), siendo simultáneas las dos significaciones.⁴

Un ejemplo notorio de ello lo encontramos al comienzo de *Slumdog Millionaire*. Como Jamal se rehúsa a decirle al inspector de policía (Irrfan Khan) quién le dijo las respuestas, el oficial enciende el VHS. En la cinta de video vemos al conductor de *¿Quién quiere ser millonario?* formular la primera pregunta: “¿Quién protagonizó la película *Zanjeer* de 1973?” El plano cambia al del pequeño Jamal (Ayush Mahesh Khedekar) dentro de un baño público a las afueras del barrio. Tiene problemas para terminar de defecar. Salim (Azharuddin Mohammed Ismail) le grita que salga cuanto antes, pues otro cliente necesita usar el pozo séptico. Aún agachado Jamal objeta lo difícil que le resulta completar la sesión. Afuera el adulto molesto exige su dinero de vuelta y se marcha con su tobo de agua. Insulta (y hasta le pega) a Salim antes de retirarse. A lo lejos se oye un helicóptero. Alguien identifica la aeronave como la de Amitabh Bachchan, ídolo del cine de aventuras en la India. En venganza Salim coloca una silla contra la puerta para que Jamal no pueda salir y se va. Emocionado Jamal se incorpora, se amarra el pantalón, pero está atrapado. Por entre las rendijas del sanitario improvisado el niño logra ver cómo afuera la multitud de fans corre a saludar a la estrella. En contrapicado vemos a Jamal desesperado sacar la foto del

⁴ Para Eienstein la denominación de los textos estaba invertida. Él llamaba montaje horizontal a lo que hoy se llama vertical. Se debe a que las mesas de montaje en la U.R.S.S. estaban dispuestas horizontalmente: sonido e imagen parecen entonces superpuestos (sentido vertical), las imágenes se suceden horizontalmente. En Estados Unidos el sentido es vertical, igual que la proyección (Mitry, 100).

héroe. ¡Ve el pozo lleno de excrementos, se tapa la nariz y se lanza de pie en la piscina de inmundicias sin pensarlo dos veces! Se pasa al plano siguiente.

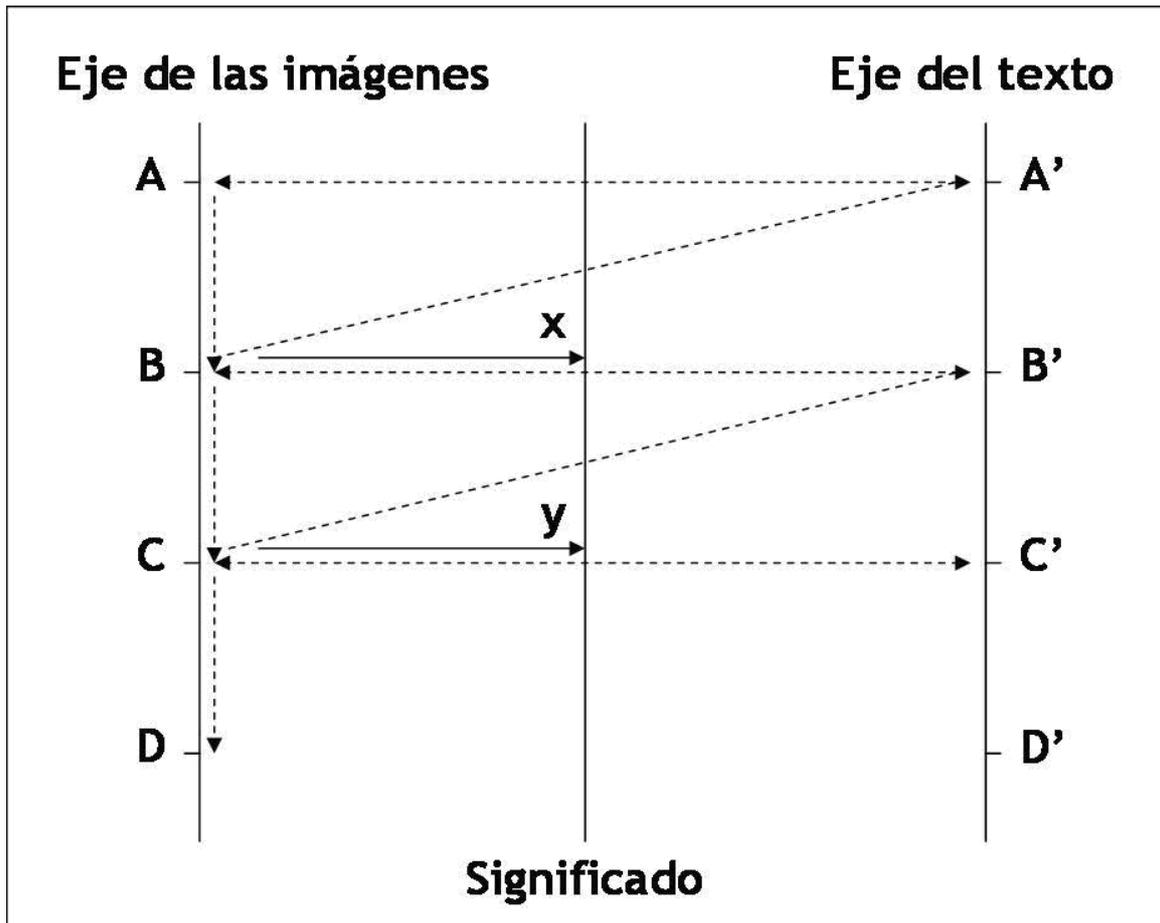


Figura 1. Continuidad visual y verbal

Gran parte de la película tiene ese tono de picardía, chiste y travesura inesperada en la vida del pequeño de 7 años. Sin pretender representar una regla estricta sino traducir esquemáticamente la estructura de la escena anterior, ésta quedaría así: Tenemos la continuidad visual A-B-C-D y, por otra parte, la continuidad verbal A'-B'-C'-D' (fig. 1). El plano A está asociado al diálogo A' y aportando cada uno de ellos una significación que le es propia, resulta una tercera significación de su relación inmediata AA', que llamaremos

significación verdadera del plano A. Luego el plano A solicita al plano B, que sigue lógicamente las implicaciones o el dato inicial de A. Un cierto sentido resulta de la relación A/B, pero este sentido es corregido por el efecto del diálogo A'. En otras palabras, la relación A/B es, en realidad, una relación AA'/B y su significación será X. En la medida en que es un arte, *Slumdog Millionaire* no registra significaciones, las crea. Por ello las carcajadas, los gritos y las exclamaciones del público en la sala de cine cuando el infante se deja caer en ese charco enorme de excrecencias son casi unánimes. Subrayan, valoran y sobre todo reconocen la inteligencia del pícaro en la historia. ¡Conseguirá el autógrafo de Amitabh como sea!

Pues bien, así como toda película es un conjunto de conjuntos, un encabalgamiento de implicaciones y de relaciones que se remiten a diversas significaciones, *Slumdog Millionaire* exhibe otros reflejos. El guionista Simon Beaufoy, por ejemplo, realizó tres viajes a la India y entrevistó a niños de la calle. Se valió de algunas ideas del asistente de dirección Asim Bhatti y nunca perdió de vista su norte: “conseguir que el espectador sienta esa enorme diversión, alegría y ese sentido de comunidad presente en los suburbios”. Celador Films y Film 4 invitaron a Danny Boyle a leer el guión. A éste le encantó como Beaufoy había tejido las tramas de la novela de Swarup en una sola historia y se sumó al proyecto.

En septiembre de 2007 el director y su equipo viajaron a Bombay en busca de actores y personal técnico para la producción. Durante la preproducción Boyle decidió traducir un tercio del diálogo al hindi. Le dijo a la presidenta de Warner Independent que sólo traduciría el 10% de la película y la ejecutiva autorizó el cambio. Las locaciones de la cinta incluyeron el mega-suburbio de Mumbai y los sectores shantytown de Juhu.

Además de la novela de Swarup, Boyle admitió haberse inspirado parcialmente en tres largometrajes de Bollywood: *Satya* (1998), *Compañía* (2002) y *Viernes Negro* (2004). De los dos primeros de Ram Gopal Verma reprodujo “el hipnótico submundo de Mumbai”. De *Viernes Negro*, basada en los atentados de Bombay en 1993, recreó la persecución policial en el laberíntico suburbio de Dharavi con que se inicia *Slumdog Millionaire*. Una cuarta referencia cinematográfica viene dada por escenas de la cinta *Deewar* (1975) basada en el gángster de Bombay Haji Mastan (Amitabh Bachchan). Bachchan a su vez figura como

actor de reparto en *Slumdog Millionaire* y su cameo al principio de la película sirve de móvil a la escena más escatológica en la infancia de Jamal.

Por último, habría que añadir que la expresión visual de *Slumdog Millionaire* es poética por su banda sonora. Escrita por A.R. Rahman la música se proponía “mezclar la India moderna con la vieja India”, pero como la cinta “no trata sobre la India y su cultura, la historia podría pasar en cualquier rincón del mundo”. Dentro de todo este anecdotario que cubre la interacción director-musicalizador quedó claro que “como Boyle no soporta el sentimentalismo le exigió a Rahman no incluir chelos en su película. Deseaba una banda sonora nerviosa, muy incidental, que marcara el pulso de la acción que la acompañara en lugar de añadir contenido” como en el caso de la música programática, digamos, *Cuadros de una exposición* (1874) de Modesto Moussorgsky. ¿Conclusión? Rahman elaboró unas 17 o 18 entradas musicales incluyendo los créditos iniciales y de cierre muy al estilo disco de los años setenta con toques hindúes. Toda esa dedicación cosechó sus frutos: 2 premios Oscar (mejor banda sonora y mejor canción original), 1 Globo de oro (mejor banda sonora) y 1 premio BAFTA (mejor banda sonora). En un foro organizado por la revista *Time* Rahman respondió que entre hacer música para *Slumdog Millionaire* y musicalizar películas hindúes todo se reduce a los directores: “Cada cineasta tiene su rapport con los demás artistas. Cuando trabajo con Mani Ratnam, hay una clase de rapport. Cuando lo he hecho con Ashutosh Gowariker, es muy diferente. De modo que con Danny Boyle me llegó algo automáticamente diferente. Él tiene sus gustos musicales definidos y yo quería saber qué le agradaba de mi obra en particular”.

La luz de la memoria

Es evidente que la inmersión del director inglés en la “realidad” de Mumbai, el mundo que viera crecer a Jamal Malik le condujo a avizorar un viaje más allá de la simple percepción del turista en suelo hindú. Tenía que hacerlo para dar con la savia misma del relato hurgado por Simon Beaufoy en la narrativa de Swarup. La realidad devenida del guión y que renace en la pantalla con toda la idiosincrasia y estamentos culturales del Bombay globalizado, léase Mumbai de 19 millones de habitantes, será la amalgama indisoluble de cualquier país del tercer mundo que no acaba de encajar en los parámetros del primero: orden y caos.

Por allá por los años '80 cuando Ben Kingsley se ganó el Oscar por su carismática interpretación de Gandhi estuvo bajo la égida de otro británico: Richard Attenborough. Se habló entonces de *Gandhi* como un film colonialista de británicos rodado en la India. Esta vez, sin embargo, el elenco íntegro era hindú o descendiente de hindúes, ninguno había participado en películas de lengua inglesa y tres de los ganadores del Oscar son de la India: A.R. Rahman (compositor), Gulzar (compositor) y Resul Pookuty (editor de sonido). (Corliss, 2009).

Boyle consideraba vital lanzarles la India a los espectadores para que sintieran cómo es estar allí: “No había mejor manera de hacerlo que la visceral, recrearlo desde dentro” (Argy, 2009:45). A esa misma conclusión llegaría después el director de fotografía de *Slumdog Millionaire*, Anthony Dod Mantle, cuando se dio cuenta de que muchas de las tomas de la persecución policial en los estrechos callejones del barrio Dharavi, en Mumbai no salieron tan nítidas como se quería. Recorrieron muchos tugurios y la dificultad era siempre la misma: no podían iluminar todo el recorrido. Sabían que el contraste en colorido, luces y sombras destruiría el chip de cualquier cámara digital convencional. Era imperativo entonces usar una cámara digital con suficiente latitud para captar escenas culminantes, claves y lo suficientemente pequeña para desplazarse por el mundo de los pequeños, pero a su estatura. La combinación ideal fue la Mini-cámara SI-2K cuyo sensor de imágenes CMOS 2/3” y montura de lentes se pueden separar del resto de la cámara. Stefan Ciupek, supervisor técnico y camarógrafo, se encargó de explicar las modificaciones para que Wolfgang Damm y Pille Filmgeräteverleig en Wiesbaden, Alemania, hicieran los arreglos pertinentes (Argy, 46).

La señal de la Mini-cámara queda en un disco de 1 gigabite con conexión a Ethernet y se graba usando el software Silicon DVR. Ciupek programó la cámara para poder grabar en un disco duro con una laptop Apple MacBook en Windows. Una vez preparado el equipo, se probó en un sauna. Se decidió entonces que las laptop se empacarían en hielo seco para que la temperatura normal de la India no las destruyera (Una vez que comenzaban a filmar había que cambiar el hielo cada hora; el equipo de producción llegó a necesitar 22 kilogramos de hielo seco al día). Para transportar las unidades de grabación se diseñaron maletines extradelgados que llevarían la MacBook, tres baterías [una extra para la laptop,

una para la cámara y una para los accesorios], el convertidor para monitorear en cámara y el recipiente de hielo seco (Argy, 48).

“Además de facilitarnos el trabajo manual nos permitieron usar la cámara en lugares difíciles —por ejemplo, llegamos a colocar la cámara debajo de un tren y manejarla desde el interior del vagón”, añadió Ciupek. La Mini-cámara puede operar con gran variedad de lentes: Zeiss Distagons de 9.5 y 12 mm. Angenieux de 5.9 mm, Century de 6 mm, Zeiss de 8 mm, Zoom Cooke de 9-50 mm y Cannon de 200 mm. En caso de necesitar lentes mayores, Dod Mantle recurría a los Zeiss Ultra Primes y al zoom Angenieux Optimo 24-290 mm: “usamos lentes Lino de montura C extremadamente pequeños cuando había que ser muy discretos o para filmar en espacios reducidos. Principalmente sirvieron para tomar objetos o texturas muy de cerca y así poder captar contorno, calidad y profundidad. Dan la impresión de que echas un vistazo a alguien que pasó corriendo frente a ti” (Argy, 52).

Originalmente se acordó filmar 25% de *Slumdog Millionaire* digitalmente y el resto en 35 mm, pero Boyle estaba tan satisfecho con el rendimiento de la Mini que invirtió la proporción. Sunil Khandpur, excelente para manejar la Steadicam, era apenas uno de los 5 camarógrafos del equipo. Uno sentía que había diferentes escuelas bajo el mismo techo y estábamos ocupados todo el tiempo tratando de conciliar actitudes y hábitos muy diferentes. Siempre que debía iluminar el set, manejar cámaras, improvisar y observar a los actores (todo al mismo tiempo), gente como Telfer Barnes y Thomas Neivelt se volvieron indispensables. Ambos hicieron posible que siempre tuviera esa mínima franja de tiempo y atención que todo director de fotografía le debe a su director —ésa es la esencia de mi trabajo.

En la escena donde Jamal (Tanay Hemant Chheda) y Salim (Ashutosh Lobo Gajiwala) entran al burdel para rescatar a Latika (Tanvi Ganesh Lonkar) se ven acorralados por el gángster (Ankur Vikal). Salim lo mata para poder escapar. “La escena se veía grandiosa en el guión, pero costó mucho filmarla”, recuerda Boyle. “Cuando cuentas con alguien como Mantle a tu lado y una escena problemática como ésta, se la dejas a él. Sabe que estoy en problemas, que no me sale y él lo resuelve. Cambió el movimiento de los actores, introdujo la luz por las ventanas usando 6 KHMI y algunos espejos, algo muy tradicional en la cinematografía danesa”.

Las escenas en el estudio de *¿Quién quiere ser millonario?*, dentro de 4 paredes y sin iluminación manipulada, estaban entre las que inicialmente se filmarían en 35 mm pero se cambiaron al formato digital. Cuando trabajas con azules fríos y luces que aclaran u oscurecen todo, estás poniendo a prueba la tecnología y no todas las escenas quedan. Al principio quisimos encuadrar la estética del programa en nuestro material, pero a medida que avanza la historia notamos que se está definiendo un estilo cinematográfico. Ya al final poníamos nuestras cámaras detrás de las cámaras de TV. Es decir, fuimos más amplios al generar otras capas de imágenes. Luego combinamos todo eso con ángulos que aparecen a cada rato (Argy, 58-60).

Como se decidió abarcar todos los colores de la India, incluyendo contrastes e inconsistencias, Mantle afinó su claridad y separación en Moving Picture Co. Con Jean-Clement Soret: “Por ejemplo, si quería subrayar el amarillo en una escena, oscurecía los azules. Cuando se habla de vitalidad en cine —añadió— es porque la gente responde a una visualización que combina con el tono del material” (Argy, 61).

Slumdog Millionaire fue un campo de batalla lleno de enemigos donde no faltaron los amigos dispuestos a pelear a su favor. En los cinco meses lejos de casa, con muchos cortocircuitos entre el personal, la última línea en la tarjeta de navidad que enviara Danny Boyle resumía la situación: ‘No lo olviden, queremos que todos recuerden la película, no los problemas’.

Al arriesgarse a utilizar nuevas cámaras en un film tan ambicioso Boyle lo dijo todo: “para filmar en la India hay que ser valiente y tener muchas esperanzas” (Argy, 61).

Algo de esto intuyó Manohla Dargis en su columna de *The New York Times*: “Es difícil tener sus objeciones frente al estilo visual tan seductor de Danny Boyle o a la sensibilidad al color hermosamente captada en la fotografía de Anthony Dod Mantle en 35 mm y video digital”. Y si algún escéptico las tuviera, Álvaro Vargas Llosa se las pulverizó seguramente cuando escribió: “El mejor homenaje a Mumbai no es disimular o glorificar su pobreza, ni denunciar la globalización. Para exponer la crueldad y la explotación no hay que crear estereotipos platónicos. Hay que contar una historia con honradez y hacerlo bien”. Eso es *Slumdog Millionaire*.

Cuadro 1.

Slumdog Millionaire (trad. Español: Quisiera ser millonario)

<i>Slumdog Millionaire</i> (trad. Español: <i>Quisiera ser millonario</i>)	
Directores:	Danny Boyle, Loveleen Tandan (co-director, India)
Escritores:	Simon Beaufoy (guionista) y Vikas Swarup (novelista)
Género:	Crimen. Drama. Romance
Argumento:	Un adolescente de las barriadas de Mumbai concursa en <i>¿Quién quiere ser millonario?</i> Arrestado bajo sospecha de fraude será interrogado y a partir de diferentes sucesos en su vida se explica cómo y por qué él sabía todas las respuestas.
Palabras clave:	Pregunta / Fraude / Barriada / Millonario / Policía
Galardones:	8 Oscars. Otros 76 premios y 28 nominaciones
Elenco:	Der Patel, Anil Kapoor, Saurabh Shukia, Freida Pinto, Irrfan Khan, Azharuddin Mohammed Ismail, Ayush Mahesh Khedekar, Mahesh Manjrekar, Sanchita Choudhary
Censura USA:	R (debido a violencia, imágenes perturbadoras y lenguaje escatológico). Se sugiere orientación a los menores por parte de los padres
Duración:	120 minutos
País:	Reino Unido
Idioma:	Inglés / Hindú
Color:	Color
Sonido:	SDDS / Dolby Digital / DTS
Clasificación:	USA: R / Reino Unido: 15 / Australia: A / Suiza: 12 / República Checa: 15 / Canadá: 14 / Noruega: 11 / Finlandia: 15 / Hong Kong: 11 / Singapur: 16 / Portugal: 12 / Holanda: 12 / Suráfrica: 13 / Brasil: 16 / Corea del Sur: 15 / Perú: 14 / Argentina: 16 / España: 13 / Suecia: 15 / Alemania: 12 / Japón: 12
Locaciones:	Agra, Uttar Pradesh: La India
Productora:	Celador Films / Film 4

Fuente: Información disponible en International Movie Database

Un himno a la vida

Arrolladora en el Telluride Film Festival y sublime para el Festival Internacional de Cine de Trento, laureada con premios SAGA (Screen Actors Guild Award), DGAA (Directors Guild of America Award), PGAA (Producers Guild of America Award), 4 Globos de Oro, 7 premios BAFTA (British Academy of Film and Theatre Award) y 8 premios Oscar, *Slumdog Millionaire* obtuvo el espaldarazo unánime de academias y gremios de la industria cinematográfica a ambos lados del Atlántico. Ello no invalida, por supuesto, la queja esgrimida por algunos críticos de la India en el sentido de que Boyle y su propuesta de “pornografía de la miseria” no los reflejan como son⁵. Al referirse a la rapidez con que

⁵ Tapeshwar Vishwakarma, representante legal de los residentes de los tugurios, introdujo una demanda contra el compositor A.R. Rahman alegando que la imagen de sus representados en el film atentaba contra sus

Danny Boyle aclaró que *Slumdog Millionaire* no tenía nada que ver con *Ciudad de Dios*, pues su filme también ha sido comparado con la ópera prima de Fernando Meirelles, el director de *El jardinero fiel* y *La ceguera* ripostó: “Creo que, en algunos años tal vez diga que sí”. El brasileño que sí ve las similitudes en cuanto a la manera en la que Boyle retrató las barriadas pobres de Mumbai y lo que hiciera él en 2002 con las favelas de Río de Janeiro también enfatizó las diferencias en lo concerniente a la adaptación de sendas obras literarias:

Con el libro de Paulo Lins, Braulio Mantovani tuvo que buscar la manera de conectar algunos de los 300 personajes que se presentan en pequeñas historias que no guardan relación, de allí la complejidad del guión, pero mantuvo las características de la mayor parte de los protagonistas, mientras que en el caso de *Slumdog Millionaire* el libro fue suavizado, pues en la novela la chica es una prostituta y en la película se trata de una virgen, por lo que el argumento perdió peso. Tampoco me gustó que inventaran al personaje de ‘el malo’ (el animador), pues consiguieron resumirla a una historia de amor demasiado edulcorada... la cinta quedó floja y me gustó menos de lo que esperaba, pero la realización me pareció una obra maestra y el montaje espléndido (López, 2009).

En idéntico tenor en Caracas hubo quien notara cómo el largometraje de Boyle fotografió el entramado de una sociedad terrible, maloliente y cruel entre la que se desarrolla una imposible historia de amor con una rendija abierta a la esperanza.

Contrariando su profesión (Swarup) fue más directo y crudo (que los realizadores de *Slumdog Millionaire*): el protagonista era un verdadero maldito de la calle, no había un hermano bueno, se ocupa de la pederastia, de las sangrientas diferencias religiosas, de la mendicidad y la prostitución. Boyle cambió elementos determinantes de la novela: hasta el nombre del joven, que era Ram Mohammad Thomas y que pretendía ser metáfora de lo hindú, lo musulmán y lo cristiano. Ciertamente, puede que la aproximación de Boyle y del adaptador de la novela sea a la manera occidental. Puede que sí. Pero, en todo caso, es la mirada inteligente de occidentales maestros en el arte de contar” (Medina, 2009).

derechos humanos. En su demanda, Vishwakarma alegaba que el nombre de la película (*Perro marginal millonario*) era en extremo peyorativo y exigía que el sustantivo **perro** fuera retirado del título. La denuncia motivó protestas y encontró adeptos en muchas partes de la India.

Por todo esto, iniciamos estas cuartillas con epígrafe de las *Galerías*⁶ de Antonio Machado. A nuestro parecer esos 10 versos condensan la alquimia mercurial de amor y cama que en el caso de Jamal y Latika (Freida Pinto) llevó tiempo y tempo. Los verdaderos amantes no se improvisan. Son mujeres y hombres —aquí apenas un par de adolescentes— capaces de transmutar su amor en arte y libertad plena, para lo cual debieron dejar atrás un universo de peligros y —con arrojo, imaginación, memoria— reinventar su lugar en el mundo a fin de poder encontrar su destino, de tropezar mejor entre sabores, olores y estados de ánimo. Así llegamos a la llamada del estudio de *¿Quién quiere ser millonario?* al celular del hermano para oír la voz de la heroína, enterarnos de que está a salvo y que pronto, muy pronto, se reunirán en la estación de trenes. Al abrazo con hambre cósmico de él le seguirá el beso sobre la cicatriz en la mejilla de ella. Hay todo un clímax casi reflejado en cámara lenta que subraya el espejo embrujado de la pantalla con brevísimos *flashbacks* a las quimeras de la pobreza en Jopati, tomas simultáneas ralentadas al suicidio de Salim en una bañera repleta de billetes, a la orgía sangrienta que desencadena la balacera por traicionar a su jefe y haber ayudado en la fuga de la favorita de Javel (Manech Manjrekar). Por último, al unísono, hay el estallido de alegría de todos los rincones de la India porque Jamal ha respondido correctamente la última pregunta del concurso y se lleva 20 millones de rupias. Hay lluvia de papelillo, fanfarria, euforia por tan feliz desenlace y picos de sintonía imbatible esa noche para los productores del show de franquicia internacional. Eso es el cine; es la magia de la ficción. Un paria, un antiguo niño de la calle, un tipejo — *slumdog* en inglés— sobrevivió lo suficiente a la delincuencia; al hambre ataviado de menesteroso, guía turístico, buhonero y mesonero; a la brutalidad policial; a su propio analfabetismo funcional; a la violencia cotidiana del todos contra todos entre musulmanes, jainistas, budistas y sijs para vivir en una casa grande en Harbor Road y disfrutar el gran amor con que soñó siempre. Ya no es el pilluelo andrajoso cuyos ojos desorbitados no entendieran muy bien el lamento de aquel tenor en el aria *Che faró senza Euridice*⁷ —He perdido a mi Eurydice— cuando en las inmediaciones del Taj Mahal viera a Orfeo descender al reino de Hades con música de Gluck. Gracias a Latika, Jamal ha dejado de vagar: “Como perro

⁶ Conjunto de treinta y ún poemas (hasta XCII). En ellos, de la influencia del modernismo sólo queda el simbolismo. Estas galerías son los caminos escondidos del alma.

⁷ Escena del acto III de la ópera *Orfeo y Euridice* con música de Christoph Willibald von Gluck y libreto en italiano de Raniero da Calzabigi, basada en la Mitología Griega. Se estrenó en Viena, el 5 de octubre de 1762.

olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino, como / el niño que en la noche de una fiesta / se pierde entre el gentío / y el aire polvoriento y las candelas...”

En efecto, Latika fue su mejor comodín para asediar a la fortuna. Su rostro, su voz continuaron ardiendo en el recuerdo todos estos años asociados a aquel personaje inventado por Alejandro Dumas en la literatura francesa del siglo XIX, un monje arrancado del sendero espiritual por la misma fiebre de amor que alimentó la espera en este **chai-wallah** sensible, taciturno, gris, casi aplastado por la gravedad de la vida. Pero en algún minuto de esa travesía los pequeños rencores, las pequeñas disputas, las soledades medianas y los enormes malentendidos en la historia de Jamal coincidieron con la abrasadora convivencia del director Danny Boyle presionado por fechas de entrega; toda la burocracia laboral que implica filmar en la India con profesionales de distintas etnias y credos lo emparentaron aún más con el afán de atrapar en película ese espejismo de amor que casi se escapa durante la postproducción y el montaje final en Londres. ¿El precio? El dolor del desamor (y atreverse a afrontar tan abismal fracaso). Afortunadamente, el murmullo de pasmo no se elevó en nosotros al final de *Slumdog Millionaire*. Ese *collage* con música de A.R. Rahman cantada en hindú, inglés y español⁸ en el que tomas con profundidad de campo a varios cientos de bailarines en el andén de la estación ferroviaria se alternan con planos medios, de conjunto rodados en *travelling*, cámara fija o con grúa tienen no poca resonancia con producciones occidentales recientes como *La sociedad de los poetas muertos*, *La vida es bella*, *Il postino*, *Bajo el sol de la Toscana*, *El lector*, *En busca de la felicidad* o *Elsa y Fred*. Todos sus directores —Peter Weir, Roberto Begnini, Michael Radford, Andrey Wells, Stephen Daldry, Gabriele Muccino y Marcos Carnevale— plasmaron en ellas el fulgor y el frenesí de vidas intensas. Armados de lupa y de mucha paciencia nos hablaron de la inteligencia de seres intensos para luchar por sus valores, sus sueños, sus derrotas, su fuerza y sus mitos. Supieron tomarnos del brazo en abierta complicidad para enunciar lo que más nos fascina en todas esas historias: el triunfo del amor. *Slumdog Millionaire* no podía ser la excepción. O como dijera Latika: “Era la mejor manera de escapar a otra vida, a otro mundo”. Así también lo creyeron los 90 millones de televidentes que de acuerdo a

⁸ Álvaro Vargas Llosa, académico asociado del Centro para la Prosperidad Global en el Independent Institute (Washington D.C.) considera que ese “número musical durante los créditos finales sintetiza el espíritu edificante de la narración.

una reportera de la película siguieron las incidencias del programa esa noche en barrios, centros comerciales, establecimientos de comida chatarra, pensiones, botiquines y cibercafés de Calcuta, Nueva Dehli, Madrás, Hyerabad, Bangalaore, Kanpur, Nagpur, Poona y Luclenow. ¡Quién sabe si a orillas del Ganges más de una pareja de enamorados se quiso esa noche al ritmo de la contagiosa ‘Jai Ho’! Quizás se quisieron sin reticencias ni dudas como Shah Jahan siempre quiso a Mumtaz-i-Mahal, la musa de la leyenda y en honor a quien ahora nosotros nos quitamos los zapatos al entrar en su santuario.

Referencias

- Argy, S. (2008, diciembre). *Rags to riches*. En *American Cinematographer* Vol. 89 N° 12
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1983). *Esthétique du film*. París: Nathan
- Chateau, D. (1980). *Le Cinéma comme langage*. Tesis inédita. París I
- Corliss, R. (2009, febrero 23). *Reflections on Oscar: Bollywood Takes Hollywood*. Recuperado el 14 de abril de 2009 de <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1881233,00.html>
- Dargis, M. (2008, noviembre 12). *Orphan's Lifeline Out of Hell Could Be a Game Show in Mumbai*. Recuperado el 14 de abril de 2009 de <http://movies.nytimes.com>
- Jost, F. (1983). *La narratologie cinématographique*. En *CinémAction* N° 20
- López, H. (2009). *Slumdog Millionaire quedó floja*. En *El Nacional* (14-III-2009), 12 (declaraciones de Fernando Meirelles)
- Machado, A. (2002). *Antonio Machado. Antología poética*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L., 39-40
- Medina, O. (2009). *Slumdog Millionaire*. En *Sala de Espera*. 5 de marzo de 2009
- Metz, C. (1971). *Langage et Cinema*. París: Larousse
- Mítzy, J. (1991). *La semiología en tela de juicio*, trad. Mar Llinares García. AKAL Ediciones
- Osío, R. (2008, septiembre). *Y la India descubrió a Occidente*. En revista *El librero* Año 2 N° 22
- Time on Entertainment (2009, invierno). *10 Questions for A.R. Rahman*. Recuperado el 14 de abril de 2009 de <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1887759,00.html>
- Vargas Llosa, A. (2008, diciembre 10). *Slumdog Millionaire*. En *El Independent*. Recuperado el 14 de abril de 2009, <http://independent.typepad.com/elindependent/2008/12/slumdog-millionaire.html>

Autor

Ali E. Rondón

Docente, locutor (A&E, History, Bio) actor de doblaje, escritor (ensayista y crítico de cine). Maestría en Literatura Norteamericana e Inglesa (NYU, 1981). Jubilado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.