
EL PAPEL DE LA MUJER EN LAS PELÍCULAS Y SERIES ORIGINALES DE NETFLIX EN INDIA

JAVIER MARTÍN-PÁRRAGA

Universidad de Córdoba
javier.martin@uco.es

Recibido: 08-02-2019

Aceptado: 23-12-2019

**RESUMEN**

Desde sus orígenes como videoclub por catálogo a finales de los noventa del siglo pasado, la compañía Netflix ha ido evolucionando hasta convertirse en una de las empresas audiovisuales que más cantidad de películas y series distribuyen y producen. El modelo de negocio de esta empresa le permite ofrecer una mayor libertad artística a sus creadores y creadoras; al mismo tiempo que esquivar la censura, imperante en muchos países en el ámbito de la distribución audiovisual convencional. Tanto la libertad creativa como el hecho de poder zafarse de la censura resulta especialmente positivo para los directores y directoras indias; por los que Netflix ha apostado decididamente desde el año 2016. En el presente artículo se analiza el papel de la mujer en tres producciones originales de Netflix en India: *Sacred Games*, *Lust Stories* y *Ghoul*.

PALABRAS CLAVE: Netflix; Cine; Series de televisión; Feminismo; India**ABSTRACT.** *The Role of Women in Netflix Original Indian Films and Shows*

Netflix began its activity back in the 90s of the previous century as a videoclub which distributed DVDs via mail. In a very short span of time, it has been able to evolve in a tremendous manner and it is safe to affirm that nowadays Netflix is one of the companies which produce and distribute more movies and TV shows worldwide. The company's economic model enables Netflix to grant its directors more creative freedom at the same time it escapes the censorship mechanisms still present in many countries. These two elements are especially positive for those Indian directors who have been supported by Netflix since 2016. This paper analyzes the role women play in three Original Netflix Indian productions: *Sacred Games*, *Lust Stories* and *Ghoul*.

KEYWORDS: Netflix; Films; TV shows; Feminism; India

Netflix y la revolución del mercado audiovisual

Teniendo en cuenta que el análisis de los orígenes, evolución e implantación actual de Netflix a nivel global y la valoración de la importancia que esta compañía ha adquirido no solo como productora y distribuidora de contenidos audiovisuales sino también como agente de cambio social no han tenido eco en revistas de investigación en España, consideramos indispensable comenzar este trabajo analizando estas cuestiones antes de centrarnos en las producciones audiovisuales de la compañía en India y el papel que la mujer juega en las mismas.

Netflix comenzó su aventura empresarial en el año 1997 en California. El 18 de abril de 1998 da inicio a su actividad comercial, ofreciendo un novedoso sistema de alquiler de películas y series en formato DVD. Este sistema funcionaba de manera muy similar al de la compra por catálogo, que llevaba siendo popular en Norteamérica desde comienzos del siglo XX y que permitía a los habitantes de áreas rurales tener acceso a productos que resultaban difíciles (cuando no abiertamente imposibles) de encontrar fuera de las grandes ciudades. Así pues, los suscriptores iniciales de la compañía consultaban el catálogo de Netflix (que desde sus mismos orígenes ya resultaba extenso y heterogéneo) y solicitaban la película o serie que deseaban recibir en su domicilio por teléfono, o bien a través de su página web original que, como cabe esperar, resultaba tremendamente básica. Unos días después recibían el pedido en su domicilio. Podían disfrutar del DVD durante una semana. Al cabo de este tiempo de alquiler, debían devolver el producto, pudiendo hacerlo por correo (usando el sobre franqueado que la compañía les había hecho llegar junto con el disco) o mediante uno de los múltiples buzones de recogida que la empresa había diseminado a lo largo y a lo ancho de Estados Unidos en centros comerciales, oficinas postales, etc. Como vemos, ya desde sus orígenes, Netflix desempeñó un papel importante a la hora de democratizar el consumo audiovisual en Estados Unidos, permitiendo que muchos ciudadanos y ciudadanas, a los que tradicionalmente les resultaba muy difícil y costoso acceder a películas, series y documentales independientes, pudieran disfrutar de los mismos contenidos que estaban al alcance de la mano de sus conciudadanos afincados en núcleos poblacionales mucho más grandes. Sin embargo, aunque el sistema resultaba novedoso en cuanto a su distribución, en esos momentos Netflix no difería demasiado de otros videoclubs con sede física, ya que aplicaba recargos por devolver los productos más allá del rígido período de alquiler.

El 16 de diciembre del año 1999 la empresa comenzó a ofrecer un novedoso sistema de suscripción que le separaba de sus competidores y cimentaría su monumental éxito, una tarifa plana de 15.95 dólares mensuales que permitían al cliente disponer de hasta 4 películas o series el tiempo que consideraran necesario, sin penalización por demora alguna (<https://media.netflix.com/en/press-releases/netflixcom-transforms-dvd-business-eliminating-late-fees-and-due-dates-from-movie-rentals-migration-1>). Además de resultar tremendamente cómodo para el suscriptor, Netflix ofrecía un servicio muy económico, ya que a cambio de una tarifa plana permitía al usuario disfrutar de un DVD (o varios, dependiendo de la opción contratada) sin un límite de tiempo ni cargos adicionales por demora en la devolución, como ocurría en los videoclubs tradicionales.

El 14 de febrero del año 2000, la compañía lanzó una tarifa plana incluso más revolucionaria y conveniente para sus clientes, ya que a cambio de tan solo 19,95 dólares al mes podrían disponer de tantas películas o series como desearan, con la única limitación de que no podrían disfrutar de más de 4 al mismo tiempo. En otras palabras, una vez devolvieran cualquiera de sus 4 DVDs podían substituirlo por cualquier otro del catálogo de la compañía, que en estas fechas resultaba ya inmenso (<https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-launches-all-you-can-watch-dvd-rental-program-migration-1>).

Estas apuestas comerciales de Netflix también contribuyeron de forma decisiva a que los consumidores apostaran por producciones audiovisuales independientes o más arriesgadas en su contenido o expresión formal, que estaban incluidas en su tarifa plana. Con anterioridad a este modo de distribución, tanto los videoclubs como los consumidores eran reacios a apostar por contenidos menos comerciales en lugar de invertir su presupuesto en ocio en grandes superproducciones con las que se sentían a priori más cómodos.

Han transcurrido dos décadas desde que la empresa norteamericana comenzara a revolucionar el mercado del entretenimiento y hoy en día su modelo de negocio apenas se asemeja al original ya que, aunque aproximadamente un 3% de clientes en Estados Unidos siguen recibiendo películas y series en formato físico en sus domicilios (básicamente en áreas rurales con pobre penetración de internet de banda ancha), Netflix distribuye hoy mayoritariamente mediante el modelo de *streaming* por internet. Y no lo hace ya solo en Estados Unidos sino a nivel global. En 2019 Netflix operaba en 190 países del mundo (<https://help.netflix.com/en/node/14164>) y, de acuerdo con las

estimaciones de Luis Aguiar y Joel Waldfogel, la empresa espera ser capaz de alcanzar los 243 territorios (2018, 420). El número de subscriptores a nivel mundial es igualmente impresionante, ya que durante el último trimestre de 2018 contaba con 148 millones y medio de clientes. Si tenemos en cuenta que de éstos tan solo unos 50 millones residían en Estados Unidos nos daremos cuenta de la dimensión global que ha alcanzado la compañía en un plazo muy breve de tiempo (<https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/>).

En el año 2013 Netflix se decidió a realizar un nuevo cambio en su modelo de negocio que, una vez más, también resultaría revolucionario y ejercería un tremendo impacto en el consumo de materiales audiovisuales en todo el mundo. A partir de esa fecha, la empresa no solo dejaba de limitarse a distribuir contenido, sino que empezaba a producirlo también. Las primeras series originales de la compañía resultaron grandes éxitos comerciales y de crítica: *House of Cards*, *Hemlock Grove* y *Orange is the New Black*. Resulta relevante para nuestro estudio señalar que dos de estas primeras apuestas de Netflix por la producción propia ya apostaban decididamente por deconstruir el papel que la mujer había desempeñado tradicionalmente en el cine y la televisión norteamericana. Como Mayte Donstrup analiza, *House of Cards* hace desde el capítulo piloto que el espectador se enfrente con cuestiones de género y liderazgo (2013). *Orange is the New Black*, por su parte, nos resulta incluso más radical al proponer una serie televisiva en las que las mujeres no solo resultan las verdades protagonistas, sino que, como Janet McKeow (2013) y *Patricia Martínez García* y Delicia Aguado Peláez (2017) defienden, se proponen diversos temas que resultan fundamentales tanto para el feminismo como para la comunidad *queer*.

Para finales de 2018 Netflix ya había producido 800 series originales y un número similar de películas (<https://variety.com/2018/digital/news/netflix-700-original-series-2018-1202711940/>). De hecho, tan solo en ese año produjo la impresionante cantidad de 80 películas. Si tenemos en cuenta que un gigante de la industria audiovisual como Warner Bros tan solo produjo 38 cintas (<https://www.boxofficemojo.com/studio/chart/?view2=release&view=company&debug=0&studio=warnerbros.htm>), no resulta descabellado afirmar que hoy en día Netflix es la mayor productora de cine y televisión del planeta.

Resulta muy importante destacar que el papel cultural como productor audiovisual de Netflix es sumamente relevante no ya por el número de obras originales que realiza cada año, sino también

por la firme y decidida apuesta que la compañía ha venido desarrollando desde el año 2013 a la hora de dar luz verde a películas, series y documentales con un marcado valor artístico, social o cultural pero que ofrecen muy limitadas perspectivas comerciales en el contexto de las productoras y distribuidoras convencionales. En palabras de Verónica Heredia Ruiz, “Netflix emerge con un nuevo modelo convergente, como una empresa del siglo XXI, que ha hecho tambalear con sus decisiones estratégicas a la industria clásica del cine y la televisión” (2016: 294).

Asimismo, la empresa norteamericana ha creído necesario producir películas y series en muchos de los países en los que opera, rodando en cada caso en el idioma original.

Netflix en India

Netflix comenzó a prestar servicio en India en enero de 2016 y desde ese momento ha ido ganando popularidad y subscriptores año tras año. Sin embargo, hoy en día la compañía apenas cuenta con cinco millones de clientes en el subcontinente indio (<https://money.cnn.com/2018/07/17/technology/netflix-sacred-games-india-plans/index.html>), que abonan entre 500 rupias al mes por acceder al catálogo de la compañía, que en India alcanzaba en 2019 el número de 791, entre series y películas (Aguilar y Waldfogel, 2018: 432), en definición estándar. Si desean visualizar contenidos en alta definición la cuota asciende a 650 rupias; mientras que el paquete que da acceso a contenidos en 4K (ultra alta definición) se eleva hasta las 800 rupias.

Con una población de más de mil trescientos millones de personas, la cantidad de subscriptores resulta minúscula. La baja implantación de Netflix en el país se debe a diversos motivos, entre los que sin duda destacan las desigualdades económicas entre las diversas ciudades del país y el área rural o la muy desigual implantación de las redes de banda ancha de internet, que están ya plenamente implantadas en algunas áreas de Bombay o Nueva Delhi pero que siguen siendo deficitarias en muchos otros barrios y apenas llegan a diversos puntos del país.

Sin embargo, desde Netflix sus altos ejecutivos son conscientes de que este hecho supone en realidad un nicho de mercado que resultará fundamental en su futuro a medio y largo plazo. Teniendo en cuenta que India es el segundo país más poblado del mundo y que el primero, China, resulta de momento inalcanzable para la empresa debido a las rígidas restricciones económicas y culturales del gobierno comunista y que la economía india se encuentra en un proceso de

crecimiento imparable, no cabe duda de que las predicciones de Netflix resultan acertadas. Por otra parte, a pesar de la crisis global que aún sigue teniendo consecuencias en el país, el producto interior bruto y los salarios muestran una clara tendencia alcista (*The Economic Times*, 2017). Por otra parte, los estudios más recientes acerca de la implantación de redes de banda ancha de internet estables en el país ofrecen datos que invitan al optimismo en ese sentido (Sambasivan, 2016).

Para lograr alcanzar el objetivo de implantarse de manera masiva en India, la empresa ha venido desarrollando durante los últimos años una agresiva campaña de márketing, al mismo tiempo que ha comenzado a distribuir y producir un gran número de series y películas originales indias, muchas de ellas en hindi. Así pues, en 2018 Netflix distribuía un total de 229 películas y 4 series indias (Aguilar y Waldfogel, 2018: 431).

Sacred Games

Para alcanzar mayor cuota de mercado en India, Netflix también comenzó a apostar de manera decidida por la producción de películas y series propias en el gigante asiático. La primera superproducción estrenada fue *Sacred Games*, rodada en hindi y estrenada el 6 de julio. Esta serie, dirigida por Anurag Kashyap y Vikramaditya Motwane, adapta la novela homónima de Vikram Chandra, publicada en el año 2006. Los 8 episodios se lanzaron de manera simultánea en India y otros 190 países (ya que la serie recibió subtítulos en 20 lenguas diferentes), alcanzando un éxito inmediato de público, tanto en su país de origen como en el mercado internacional; lo que permitió que los millones de ciudadanos y ciudadanas indias residentes en el extranjero pudieran acceder a ella. Es importante en este sentido destacar que en el contexto internacional, India cuenta con más de diecisiete millones de residentes en el exterior y que desde 1990 el número ha crecido en más de diez millones de personas. Así pues, no resulta descabellado aseverar que Netflix desempeña una importante labor a la hora de mantener a estos millones de ciudadanos y ciudadanas indias residentes en el extranjero en contacto con su propia cultura.

Aunque Netflix no suele hacer públicas las audiencias de sus programas, el éxito entre la audiencia que cosechó *Sacred Games* queda avalado por la renovación para una segunda temporada de la serie, que la productora anunció tras emitirse los primeros episodios de esta temporada inicial.

A nivel de crítica, *Sacred Games* recibió mayoritariamente reseñas positivas, como prueba su valoración media de 9.1 puntos en el popular portal *Rotten Tomatoes* (https://www.rottentomatoes.com/tv/sacred_games/s01) o de 7.3 en *Metacritic* (<https://www.metacritic.com/tv/sacred-games/critic-reviews>). La mayor parte de críticas coinciden en señalar que la serie no solo resulta brillante a nivel técnico y de dirección, sino que también exhibe un guion sólido, una trama adictiva y aplaude la labor realizada por los diferentes actores y actrices. A modo de ejemplo, Lincoln Michel, uno de los expertos en cultura popular más influyentes de Estados Unidos, titula su reseña de la serie para la revista *GQ* de manera taxativa: “Seriously, this is the best Netflix original in years” (<https://www.gq.com/story/sacred-games-is-the-best-new-show-on-netflix-you-arent-watching>). Michel se limita a realizar un análisis meramente audiovisual de la serie, sin entrar a valorar la relación que ésta tiene con el libro en que está basada la producción televisiva.

Otras voces críticas sí comparan la adaptación con el excepcional libro de Chandra. Jai Arjun Singh, por ejemplo, considera que esta versión cinematográfica resulta exitosa, ya que emplea los medios propios de su código cultural para transmitir de manera fiel las ideas principales del texto fuente: “[the]series uses its own methods to stress the idea of religion as something that can be both nurturing and cannibalistic” (https://www.vice.com/en_in/article/qvng8b/religion-is-a-cannibalistic-self-replenishing-beast-in-netflixs-sacred-games). Aditya Shrikrishna, por su parte, opina en *The New Indian Express* que el personaje de Katekar (interpretado por Jitendra Joshi) es “probably the best translated character and storyline from the novel to the screen” (<http://www.newindianexpress.com/entertainment/review/2018/jul/10/sacred-games-review-a-tasteful-adaptation-bolstered-by-great-performances-1840770.html>). En su reseña para *The Wire*, Tanul Thakur va incluso más allá, al considerar que “[it is a] much leaner, condensed version of its source, trying to locate the novel's moral and philosophical centre” (<https://thewire.in/culture/sacred-games-netflix-review>).

Otros expertos, no obstante, no consideran la adaptación de manera tan positiva. Por ejemplo, en su crítica de la serie para *The Globe and Mail*, John Doyle opina que, al contrario de lo que ocurría con la novela de Chandra, la versión para televisión de Netflix, “will puzzle viewers not familiar with India's tangled religious tensions and caste system”

(<https://www.theglobeandmail.com/arts/television/article-netflixs-sacred-games-is-a-brilliant-thriller-series-from-india/>).

Desde una perspectiva feminista, la serie de Netflix no resulta en absoluto fiel a la novela en que se basa; ya que mientras que la obra literaria de Chandra ofrecía al lector una serie de personajes femeninos complejos, excitantes e independientes (Anwer, 2014), en su versión televisiva las mujeres parecen ser meros personajes pasivos que resultan necesarios simplemente para producir la reacción activa de sus acompañantes masculinos. Estamos, por lo tanto, plenamente de acuerdo con la reseña de la serie aparecida en *Feminism in India*, en la que se explica con total claridad que “*Sacred Games* is a cesspool of fridging. After their personhood is exchanged with property-based value, the women have to continuously die in order to motivate the two protagonists” (<https://feminisminindia.com/2018/07/17/sacred-games-review/>). Creemos, pues, que la serie incurre en un claro caso de *fridging*. Este término fue acuñado por la escritora de cómics Gail Simone en el año 1999 para referirse a un tropo generalizado en las narrativas de superhéroes de acuerdo con el cual las mujeres en este género de cómics deben ser atacadas, violadas, asesinadas (o sufrir todo un catálogo de atrocidades) para dar inicio a la carrera como vengador o superhéroe de su pareja, que se convertirá en protagonista absoluto de todas las tramas subsiguientes. Simone también creó una página web en la que mantiene un catálogo de *fridging* en los cómics más populares (<http://www.lby3.com/wir/women.html>).

Además de abusar del *fridging* que acabamos de explicar (y que acontece en 4 ocasiones a lo largo de los 8 episodios que componen la primera temporada de la serie), la versión de *Sacred Games* que nos ofrece Netflix también opta por simplificar en extremo uno de los personajes femeninos más complejos y atractivos de la novela original. Nos referimos a Kukoo. Mientras que en la novela Chandra no tiene reparos a la hora de introducir a este personaje desde el primer momento como transgénero, en la serie este hecho se reserva como revelación posterior. En la novela, Kukoo es definida en los siguientes términos:

The problem was that he loved Kukoo (‘just like that actress from long ago’), and as Talpade told anyone who would stop and listen, Kukoo was as beautiful as a Kashmiri apple, and nobody could deny the fragile and fatal charm of Kukoo’s nakhras. But she was a man. She said she was nineteen, but she had danced at various bars for the last five years, so it was more likely that she was twenty-five, at the very least twenty-two or so. She had luxurious straight hair to the small of her back, lightened to a striking almost-golden, a pert bottom of astonishing roundness, and opulent lips that deserved a poem of

their very own. But there was never any doubt that Kukoo was a man. She never attempted to hide this. She had a slim, long chest, and her voice was husky. But she still accumulated a following as she moved from bar to bar, increasing her earnings each time (2006: 298).

Por otra parte, además de resultar este retrato mucho más simple en la serie que en la novela, llama la atención que los productores y director de la serie optaran por contratar a una mujer para este papel en lugar de por una intérprete que realmente perteneciera al colectivo transgénero; provocando una situación muy similar a la del *whitewashing* presente en numerosos films y series de televisión occidentales y que en no pocas ocasiones ha servido para ridiculizar (incluso humillar) a los personajes indios de estas producciones. Como Andrew Grossman explica, resulta frecuente en el cine indio que los papeles *queer* o transexuales sean desarrollados por actores o actrices heterosexuales, que en demasiadas ocasiones aportan al papel una cierta frivolidad o comicidad más o menos intencionada (2000).

Lust Stories

Como vemos, con la serie *Sacred Games* Netflix consiguió un gran éxito de público y, en general también, de crítica, pero a costa de simplificar el excelente texto de partida de Vikram Chandra, incurriendo en una caracterización de los personajes femeninos como pasivos y supeditados en todo momento a las acciones de unos varones que, de forma absolutamente paternalista, tratan de defenderlas o vengarlas. Creemos sensato aseverar, pues, que en este caso concreto la plataforma incurre en el ejemplo de imitar el cine de *blockbusters* de Hollywood (al igual que hacen innumerables cintas de *Bollywood*) en lugar de aprovechar la libertad del medio para adaptar la compleja narrativa de Chandra de una manera más fiel.

La película original de Netflix que nos ocupa ahora, también producida y estrenada en el año 2018, resulta totalmente diferente. Nos referimos a *Lust Stories*; una obra de 120 minutos que se compone de 4 historias breves independientes. Los diferentes segmentos son dirigidos por los directores Anurag Kashyap Dibakar Banerjee, Karan Johar y la directora Zoya Akhtar.

Como defiende Suktara Ghosh en su reseña de la película, en ésta las mujeres resultan no solo activas sino completamente empoderadas y libres.

Well into *Lust Stories*, Netflix's latest Indian original, you realise that the film is not really about lust - or let's say almost not about lust. The anthology, made up of four stories helmed by as many directors, is rather about women, and their quest to assert their

identity. Lust is - as in real life - simply incidental, a means to an end if you please [...] *Lust Stories* delightfully pushes boundaries to tell real stories about real women, who are unapologetic in their imperfections and desires, and go about mending their heart strings the best they can. Lust after all, is never too far from the other L-word (<https://www.thequint.com/entertainment/movie-reviews/lust-stories-review-netflix>).

A la hora de buscar su propia identidad como mujeres, las protagonistas de las diferentes historias (Kalindri, Sudhaa, Reena and Megha) no se resignan a cumplir con los roles sociales, culturales o sexuales de la tradición heteropatriarcal sino que, muy al contrario, consideran y demuestran con sus actos que el cuerpo femenino puede (y en muchos sentidos debe) convertirse en arma política a la hora de conseguir un estatus de igualdad, incluso en el contexto de una sociedad tan tradicional y plagada de dogmas religiosos y tabús como lo es la de India. Así pues, la primera historia ofrece un relato de infidelidad y promiscuidad femenina en la que no se juzga a la protagonista, ya que como Kahron Spearman señala, la cinta se basa en “intelligent and amusing narratives around the thoughts and desires of real women, without specific service to masculine ideals” (<https://www.dailydot.com/upstream/lust-stories-review/>). El segundo relato ofrece una crítica del matrimonio concertado en India y la diferencias que aún se imponen entre las diferentes castas; pero de manera realista y objetiva, sin caer en el sensacionalismo o las actitudes occidentalistas o lacrimógenas que muchas veces contaminan este tipo de narrativas. Tras ésta, la tercera historia de *Lust Stories* vuelve a mostrarnos a una mujer que mantiene una relación extramarital, al mismo tiempo que defiende con sus palabras y actos el derecho a ser, sentir y comportarse como una mujer en lugar de hacerlo simplemente como madre, lo que tanto su esposo como la sociedad en general exigen de ella de manera absolutamente coercitiva. La última narrativa que nos transmite esta película coral vuelve a mostrarnos a una mujer que no reniega de su papel como esposa y madre, pero que desea compatibilizar esos roles y funciones sociales con el disfrute de su propio cuerpo. Es una de las secciones que más polémica suscitó, debido al hecho de que aquí vemos cómo la protagonista emplea, sin atisbo alguno de vergüenza, un vibrador para alcanzar un orgasmo que el egoísmo de su esposo le lleva negando demasiado tiempo.

Debido a la naturaleza de los temas tratados en las diferentes historias y la manera en que éstos son narrados, Karishma Upadhyay señala que, “[movies such as] *Veere Di Wedding* and *Lust Stories* spearhead the sexual revolution of Bollywood’s women”

(<https://www.firstpost.com/entertainment/how-veere-di-wedding-and-lust-stories-spearhead-the-sexual-revolution-of-bollywoods-women-4540411.html>). Mahika Banerjee también considera la cinta como revolucionada, así como necesaria para el feminismo y la liberación femenina del país:

There is no happy ending here, nor is there a sense of closure. Each storyline ends with a sense of uncertainty and a gaping question mark. However, this uncertainty is that bedrock which enables the reality of the taboo and stigma with which women's sexuality is met. This uncertainty is fueled by the anger, irritation, shock and resentment meted out to the five women. But there is that one assurance that tomorrow is another day and that our protagonists are capable of making demands for themselves and dealing with the socially-generated consequences (<https://feminisminindia.com/2018/06/22/lust-stories-feminist-review/>).

Radhika Mehnnon también suscribe la opinión de Banerjee en una reseña que concluye con las siguientes líneas: “Hopefully *Lust Stories* will educate and force discussion in the still-maturing public sphere of India and its diaspora around the world” (<https://decider.com/2018/06/20/lust-stories-netflix-review/>).

Debido a la naturaleza controvertida de *Lust Stories*, la obra suscitó algunas críticas en India, pero sin embargo, las reseñas elogiosas de la película resultan unánimes, tanto en su país de origen como en el extranjero. *Rotten Tomatoes* concede a la cinta la máxima calificación de 100 puntos, al hacer la media entre las 9 reseñas consultadas. Los diferentes expertos coinciden a la hora de señalar que se trata de una película de factura e interpretación brillante, a la par que valiente. En este sentido, la opinión de Betty Jo Tucker merece ser citada, al condensar de manera sucinta la opinión generalizada de la crítica: “Four women shine in four short flicks. Each one reveals desires and picks. Acting and directing? First rate” (<http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=7120>).

Consideramos necesario concluir nuestro recorrido por *Lust Stories* apuntando un hecho fundamental: se trata de una película que nunca hubiera podido estrenarse en las salas de cine indias o proyectarse en ninguna cadena de televisión del país (lo que en gran medida también ocurre con *Sacred Games*), debido a la férrea censura moral que impera en India. No obstante, la compañía norteamericana no se ve en absoluto afectada por esta normativa al ser considerada como medio de difusión a través de internet y no como distribuidora audiovisual convencional. De este modo, Netflix se convierte en el país no solo en un valioso productor de contenidos audiovisuales sino también en un firme defensor de la libertad de expresión creativa y en uno de los mejores

abogados con los que cuenta el país a la hora de mostrar comportamientos femeninos empoderados y libres de cualquier tabú, ya sea de corte religioso, político, social o cultural.

Aunque en este artículo nos centramos en exclusiva en la producción audiovisual de carácter ficcional de Netflix en India, consideramos relevante señalar que la cadena produjo en 2018 el documental *Period. End of Sentence*, dirigido por Rayka Zehtabchani, que analiza el tabú que en muchas partes de India sigue acompañando a la menstruación. Como Chris Bobel estudia brillantemente en su libro de 2010, la menstruación y el estigma social que tradicionalmente ha llevado aparejado constituye uno de los objetos de estudio más relevantes dentro de la tercera ola de feminismo. Como Nikita Arora analiza en su artículo del año 2017, el tabú aparejado a la menstruación en India resulta tan importante que la mera referencia al tema sigue en gran medida resultando socialmente inaceptable. No cabe duda, pues, de que no se trata de un tema que las productoras audiovisuales tradicionales del país se atrevieran a tratar.

Ghoul

La segunda serie que Netflix produjo en India en 2018, tras el éxito de *Sacred Games*, fue *Ghoul*. En este caso se trata de una producción totalmente diferente ya que, aunque esté rodada en India con intérpretes indios y en lengua hindi, se trata de una producción que apuesta decididamente por la proyección internacional, tanto en su contenido como en la forma en que fue producida y rodada. Este hecho queda evidenciado de manera indudable al contratar Netflix como productor para encargarse de *Ghoul* a Jason Blum, fundador de Blumhouse Productions. Se trata de una compañía americana que ha sabido amasar unos resultados fenomenales en taquilla con producciones de terror de bajo presupuesto pero gran calidad que casi desde el momento de su estreno han pasado a formar parte del acervo cultural occidental en lo referente a cine de terror. Como ejemplos de alguna de las franquicias más exitosas y conocidas de Blumhouse podemos citar *Paranormal Activity*, *Sinister*, *Insidious*, o *The Purge*. Blum encomienda la dirección de *Ghoul* (que se compone de tan solo 3 capítulos) a Patrick Graham, un director británico afincado en Mumbai desde el año 2010. Cuando Jason Blum contactó con él y le ofreció tomar el timón de la serie, Graham tuvo claro que su objetivo sería el de dirigir una obra de aspiraciones universales que pudiera entrar a formar parte del canon de terror como lo habían hecho anteriores proyectos de Blumhouse. En sus propias palabras, “I wanted to bring a new, old legend to the forefront”

(<https://scroll.in/reel/891355/ghoul-director-patrick-graham-i-wanted-to-bring-a-new-old-legend-to-the-forefront>).

El argumento de la serie traslada al espectador a un momento situado en un futuro indeterminado, pero sin duda no muy lejano en el tiempo en el que el escenario sociopolítico de India puede definirse como distópico. En esta fábula oscura y pesimista, el país sufre tanto por una serie de aparentemente interminables atentados terroristas a cargo de grupos islámicos radicales como a causa de un gobierno totalitario que ha desterrado conceptos como la libertad de expresión, o el *habeas corpus*. La protagonista de la serie es Nida Rahim (interpretada con solvencia por la actriz Radhika Apte), una joven mujer soldado cuya lealtad al gobierno y a sus superiores militares es tal que acaba por denunciar a su propio padre como responsable de sedición (el principal delito en el que incurre éste es la tenencia de un Corán y la distribución de libros prohibidos entre el alumnado de la escuela en que trabaja como maestro). Rahim es destinada a un centro de detención del Gobierno como interrogadora. Muy pronto, un peligroso terrorista, Ali Saeed (interpretado por Mahesh Balraj) llega a dicho centro. Y con él lo hará el *ghoul* que da título a la obra. Se trata de una criatura mitológica del folklore árabe que se asocia con el consumo de carne humana y con la venganza, y que mora entre los cementerios y aquellos lugares en que abundan la barbarie humana y los cadáveres.

Cuando el terror se desata, Nida demuestra su valentía y fortaleza al enfrentarse tanto al propio monstruo como a sus peores temores. En este sentido podríamos considerar que nos encontramos ante una heroína empoderada que no solo puede defenderse a sí misma sin ayuda de varón alguno, sino que también es capaz de defender a unos compañeros masculinos que, por lo general, demuestran ser menos aguerridos y hábiles que ella. En este sentido podríamos entroncar a la protagonista de *Ghoul* con lo que Stéphanie Ghenz define como *Cyber-Postfeminism* (2009: 145-156), al presentar una protagonista femenina en un contexto distópico que destaca por su valentía y fortaleza física.

Sin embargo, consideramos que la serie dirigida por Graham no ofrece este ejemplo, sino que simplemente se limita a presentar una heroína femenina en ocasiones altamente erotizada al más puro estilo *Lara Croft* (en los videojuegos y películas de *Tomb Raider* protagonizadas por Angelina Jolie). Como ejemplo de esta erotización de la protagonista, nos gustaría señalar una escena concreta en que se muestra en primer plano como Nida se cambia de camiseta, mostrando

la ropa interior de la protagonista, de color negro. Aunque desde luego resultaría excesivo acusar a la serie de *sexploitation*, no podemos sino cuestionarnos hasta qué punto era necesario para la trama de la obra esta escena en concreto.

El desenlace de la serie otorga a Nida un papel más importante y leal con su padre y país. Pero, una vez más, no parece hacerlo para vindicar el papel que la mujer debe desempeñar en la sociedad india sino más bien como uno de esos por otra parte bastante predecibles giros de guión a los que nos tienen acostumbradas las películas de terror de la factoría Blumhouse. En este sentido estamos plenamente de acuerdo con la crítica que hace Akhil Arora de la serie: “Ghoul is let down by its reliance on cliched genre writing such as characters behaving stupidly for the sake of the plot or falling prey to narrative convenience towards the end to drive up the tension” (<https://gadgets.ndtv.com/entertainment/reviews/ghoul-download-review-meaning-release-date-netflix-1904190>).

Conclusiones

En un periodo sorprendentemente breve de tiempo la compañía Netflix ha pasado de ser un videoclub más en Estados Unidos cuya única originalidad pasaba por servir los DVDs mediante un catálogo a convertirse en una de las distribuidoras y productoras de cine y televisión más importantes el planeta. Hoy en día, el modelo de negocio de Netflix permite que ciudadanos y ciudadanas de casi 200 países diferentes del mundo tengamos acceso a contenidos que de otra forma resultarían muy difíciles y costosos de conseguir. Este hecho resulta especialmente importante si estudiamos la producción audiovisual india, cuya distribución fuera del país (con excepción de algunas superproducciones de Bollywood) no es especialmente alta. Por otra parte, el hecho de que Netflix no siga el modelo de producción y distribución tradicional permite a la compañía apostar por realizadores y realizadoras independientes, a los que dota de una libertad creativa casi absoluta. Este mismo modelo de distribución posibilita también que las producciones de Netflix escapen de los férreos controles gubernamentales que en muchos países del mundo (incluido India) censuran determinadas temáticas o escenas de índole sexual o carácter violento. A lo largo de este trabajo hemos analizado las tres primeras producciones originales de Netflix en India, todas ellas rodadas en hindi; prestando especial atención a cómo las mismas reflejan a la

mujer india y el papel que ésta debe desempeñar en el tejido sociocultural de la nación. Mientras que 2 de estas producciones (*Sacred Games* y *Ghoul*) siguen en gran medida presentando a unas mujeres indias profundamente supeditadas al varón o que aparecen en pantalla para cumplir con las fantasías de este, *Lust Stories* ofrece una visión de la feminidad india absolutamente provocadora, libre y liberal en la que se nos presenta a cuatro mujeres muy diferentes entre sí pero que comparten las mismas certezas y deseos de ser libres en lo político, social, familiar y sexual. Para concluir el presente artículo debemos señalar que, si en solo un año Netflix ha sido capaz de ofrecer tres productos indios de semejante calidad artística, tan provocadores y que han alcanzado semejante éxito tanto en India como a nivel internacional, el futuro del cine indio más rupturista y libre de prejuicios ha encontrado finalmente su mejor vehículo de producción y distribución.

OBRAS CITADAS

- AGUIAR, LUIS & JOEL WALDFOGEL (2018). “Netflix: global hegemon or facilitator of frictionless digital trade?”, *Journal of Cultural Economics*, Vol. 42, N°3: 419-445.
- ANWER, MEGHA (2014). “Resisting the Event: Aesthetics of the Non-Event in the Contemporary South Asian Novel”, *Ariel: A Review of International English Literature*, Vol. 45, N°4: 1-30.
- ARORA, AKHIL (2018). “*Ghoul*’s Most Important Success is Entirely Off the Screen”, *Gadgets 360*, 22 August 2018. <<https://gadgets.ndtv.com/entertainment/reviews/ghoul-download-review-meaning-release-date-netflix-1904190>> accessed 7 February 2019.
- ARORA, NIKITA (2017). “Menstruation in India: Ideology, politics, and capitalism”, *Asian Journal of Women Studies*, Vol. 23, N°4, Winter: 528-537.
- BANERJEE, MAHIKA (2018). “*Sacred Games*: Where Women Must Die to Keep the Plot Alive”, *Feminism in India*, July 17 2018. <<https://feminismindia.com/2018/07/17/sacred-games-review/>> accessed 7 February 2019.
- BANERJEE, MAHIKA (2018) “ *Lust Stories*: The Space Between Silence, Uncertainty and Conversations”, *Feminism in India*, June 22 2018. <<https://feminismindia.com/2018/06/22/lust-stories-feminist-review/>> accessed 7 February 2019.
- BOBEL, CHRIS (2010). *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*, Nueva York: Rutgers University Press.

- BOX OFFICE MOJO (2019). "Box Office by Studio: Warner Bros (January 1–December 31, 2018)", *Box Office Mojo*, February 7 2019. <<https://www.boxofficemojo.com/studio/chart/?view2=release&view=company&debug=0&studio=warnerbros.htm/>> accessed 7 February 2019.
- CHANDRA, VIKRAM (2006). *Sacred Games*. London: Faber and Faber.
- DONSTRUP, MAYTE (2019). "Liderazgo y género en la ficción: un análisis comparativo en la serie *House of Cards* (Netflix, 2013)", *Área Abierta*, Vol. 19, N° 2: 237-251.
- DOYLE, JOHN (2018). "Netflix's *Sacred Games* is a Brilliant Thriller Series from India", *The Globe and the Mail*, July 10 2018. <<https://www.theglobeandmail.com/arts/television/article-netflixs-sacred-games-is-a-brilliant-thriller-series-from-india/>> accessed 7 February 2019.
- GHOSH, SUKTARA (2018). "Review: Netflix's *Lust Stories* Pushes Boundaries to Offer a Real Ride", *The Quint*, June 18 2018. < <https://www.thequint.com/entertainment/movie-reviews/lust-stories-review-netflix#gs.x0e2CEvR>> accessed 7 February 2019.
- GROSSMAN, ANDREW (2000). *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, Nueva York: Harrington Park Press.
- HEREDIA RUIZ, VERONICA (2017). "Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, N° 135: 275-295.
- JHUNJHUNWALA, UDITA (2018). "Ghoul Director Patrick Graham: 'I Wanted to Bring a New, Old, Legend to the Forefront'", *Scroll*, August 22, 2018. < <https://scroll.in/reel/891355/ghoul-director-patrick-graham-i-wanted-to-bring-a-new-old-legend-to-the-forefront>> accessed 7 February 2019.
- MCKEOWN, JANET K. L. (2017). "Women's Leisure as Political Practice: A Feminist Analysis of *Orange Is the New Black*", *Leisure Sciences*, Vol. 39, N° 6, Winter: 492-505.
- MENON, RADHIKA (2018). "*Lust Stories* on Netflix Openly Addresses Sexual Taboos that Bollywood Generally Shies Away From", *Decider*, June 20 2018. < <https://decider.com/2018/06/20/lust-stories-netflix-review/>> accessed 7 February 2019.
- MICHEL, LINCOLN (2018). "*Sacred Games* is the Best New How on Netflix You Aren't Watching", *GQ*, July 18 2018. <<https://www.gq.com/story/sacred-games-is-the-best-new-show-on-netflix-you-arent-watching>> accessed 7 February 2019.
- NETFLIX (1999). "NETFLIX.com Transforms DVD Business Eliminating Late Fees and Due Dates From Movie Rentals", *Netflix Media Center*, December 16 1999. <<https://media.netflix.com/en/press-releases/netflixcom-transforms-dvd-business->

- eliminating-late-fees-and-due-dates-from-movie-rentals-migration-1> accessed 7 February 2019.
- NETFLIX (2000). “NETFLIX LAUNCHES ‘ALL YOU CAN WATCH’ DVD RENTAL PROGRAM”, *Netflix Media Center*, February 14 2000. <<https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-launches-all-you-can-watch-dvd-rental-program-migration-1>> accessed 7 February 2019. <<http://www.lby3.com/wir/index.html>
- NETFLIX (2019). “Where is Netflix available?”, *Netflix Help Center*, February 7 2019. <<https://help.netflix.com/en/node/14164>> accessed 7 February 2019.
- ROTTEN TOMATOES (2019). “Sacred Games: Season 1 (2018)”, *Rotten Tomatoes*, February 7 2019. <https://www.rottentomatoes.com/tv/sacred_games/s01/> accessed 7 February 2019.
- SAMBASIVAN, NITHYA (2016). “We call it Hi-Fi”: Exposing Indian Households to High Speed Broadband Wireless Internet”, *ICTD’ 16 Proceedings of the Eighth International Conference on Information and Communication Technologies and Development*, June 3. <<https://dl-acm-org.ezproxy.wellesley.edu/citation.cfm?id=2909651>> accessed 25 November 2019.
- SHRIKRISNA, ADITYA (2018). “*Sacred Games* Review. A Tasteful Adaptation Bolstered by Great Performances”, *The New Indian Express*, July 10 2018. <<http://www.newindianexpress.com/entertainment/review/2018/jul/10/sacred-games-review-a-tasteful-adaptation-bolstered-by-great-performances-1840770.html/>> accessed 7 February 2019.
- SIMONE, GAIL (1999). “Front Page”, *Women in Refrigerators*, March 1999. <<http://www.lby3.com/wir/index.html>> accessed 7 February 2019.
- SINGH, JAI ARJUN (2018) “Religion Is a Cannibalistic, Self-Replenishing Beast in Netflix’s *Sacred Games*”, *Vice*, July 4 2018. <https://www.vice.com/en_in/article/qvng8b/religion-is-a-cannibalistic-self-replenishing-beast-in-netflixs-sacred-games/> accessed 7 February 2019.
- THAKUR, TANUL (2018). “*Sacred Games* Probes the Mechanics of a Peculiar Indian Insanity”, *The Wire*, July 07 2018. <<https://thewire.in/culture/sacred-games-netflix-review/>> accessed 7 February 2019.
- THE STATISTICS PORTAL (2019). “Number of Netflix streaming subscribers worldwide from 3rd quarter 2011 to 4th quarter 2018 (in millions)”, *The Statistics Portal*, February 7 2019. <<https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/>> accessed 7 February 2019.

TUCKER, BETTY JO (2018). “Four Fascinating Women”, *Reel Talk*.
<<http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=7120>>
accessed 7 February 2019.

UPADHYAY, KARISHMA (2018). “How *Veere Di Wedding* and *Lust Stories* spearhead the sexual revolution of Bollywood’s women”, *First Post*, June 19 2018.
<<https://www.firstpost.com/entertainment/how-veere-di-wedding-and-lust-stories-spearhead-the-sexual-revolution-of-bollywoods-women-4540411.html>> accessed 7 February 2019.

JAVIER MARTÍN-PÁRRAGA es Profesor Titular de Universidad del Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Córdoba. Ha sido Profesor Visitante en Estados Unidos (Wheaton College, LSMSA, Wellesley College), Canadá (University of Toronto) y Polonia (Jagellonian University). Es autor de seis monografías científicas y más de medio centenar de capítulos de libros y artículos en revistas indexadas y ha participado en cerca de un centenar de congresos y reuniones científicas en Europa y Estados Unidos.