

EL DIAMANTE DEL MAHARAJÁ UNA PELÍCULA CHILENA AMBIENTADA EN... INDIA

Elisa Silva Herreros*
Investigadora Independiente

A partir del análisis del filme *El diamante del Maharajá* realizado en Chile en 1946, este artículo explora algunas de las imágenes y representaciones que desde el país sudamericano ha habido del gigante surasiático. Imágenes que en gran medida han derivado de las producidas por europeos y norteamericanos. Representaciones cargadas de exotismo donde los trucos de los faquires, la opulencia y despotismo de los marajás, los ayunos prolongados y los harems llenos de sensuales bailarinas, refuerzan la diferencia de lo chileno con ese otro lejano y poco conocido.

Palabras Clave: Exotismo, Cine, Chile, India.

EL DIAMANTE DEL MAHARAJÁ A CHILEAN FILM SET IN... INDIA

Based on the analysis of the film *The Diamond of the Maharaja* made in Chile in 1946, this article explores some of the images and representations that the South Asian giant has had from the South American country. Images that have largely derived from those produced by Europeans and North Americans. Representations filled with exoticism where the tricks of the fakirs, the opulence and despotism of the maharajas, the long fasts and the harems full of sensual dancers, reinforce the difference between the Chilean and that distant and little-known other.

Keywords: Exoticism, Cinema, Chile, India.

Artículo Recibido: 10 de Marzo de 2021

Artículo Aprobado: 12 de Abril de 2021

* E-mail: mesilvah@yahoo.es

Orientalismo, alteridad y exotismo en la mirada de Chile hacia India

Si a lo largo de la historia Chile no ha tenido una relación muy frecuente con Asia, es posible afirmar que con la India este contacto ha sido aún menor. Es por lo anterior que al indagar en las imágenes y representaciones que ha habido en Chile respecto a la India, podemos apreciar que se trata de una mirada que en gran parte no se ha expresado de forma directa y original, sino mediada por el “primer mundo”, con el que el chileno, al menos el perteneciente y cercano a la elite, pareciera tener más afinidad que con ese “otro” indio, lejano y misterioso. Una mirada que como sostiene el Premio Nobel indio Amartya Sen, es exotista, ya que “...se concentra en los aspectos prodigiosos de la India. En este caso se hace hincapié en lo diferente, lo extraño de un país que, como dice Hegel, ‘ha existido durante milenios en la imaginación de los europeos’”¹.

Lo anterior es lo que el investigador argentino-mexicano Hernán Taboada, al analizar las crónicas de viaje de latinoamericanos que visitaron el “Oriente” durante el siglo XIX, ha llamado “orientalismo periférico”, el cual se define por “la dependencia de las fuentes europeas, la falta de originalidad, la posición marginal en el conjunto de la producción cultural”, las cuales “son características que nos remiten a un ‘orientalismo periférico’, es decir uno que toma prestadas sus categorías centrales de las que habían sido difundidas en Europa”². Axel Gasquet, quien ha estudiado el impacto del orientalismo en los literatos latinoamericanos afirma en ese sentido que “el prestigio del tema oriental es recibido por propiedad transitiva, por intermedio de la cultura europea (el verdadero Oriente geográfico para un americano). De ahí que el empleo de la noción ‘oriente’ tenga

¹ Sen, Amartya, *India contemporánea. Entre la modernidad y la tradición*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007, p. 180

² Taboada, Hernán, «Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos 1786-1920», *Estudios de Asia y África*, vol. 33, no. 2 (106), 1998, p. 287.

un uso cultural e ideológico, borrando el simple principio geográfico”³. Para el franco-argentino,

*Aunque dicha motivación por el Oriente exótico esté condicionada por las lecturas europeas, no menos cierto es que el interés por Oriente era genuino, y en cuanto tal no podemos desecharlo por el sólo hecho de haber recurrido a modelos preexistentes. Esta observación es capital, pues tiende a resquebrajar la bipolaridad tradicional –diálogo entre el viejo y el nuevo mundo –en los estudios culturales hispanoamericanos, permitiéndonos comprender que existía asimismo una preocupación auténtica por descubrir otros pueblos y horizontes culturales o religiosos, por fuera del exclusivo binomio América-Europa*⁴

En ese sentido, es posible afirmar que la gran mayoría de la producción artística que se ha consumido históricamente en Chile referida a India no ha provenido directamente del subcontinente, sino que ha sido creada o mediada principalmente por Inglaterra y EE. UU. Las novelas de Kipling o el cine que recreaba a la India colonial llenaron las mentes de varias generaciones de chilenos de elefantes, tigres, faquires y marajás. Los sudamericanos durante mucho tiempo vieron a la India a través de los anteojos de los europeos y norteamericanos. Y lo que apreciaron fue una India exótica, llena de prodigios y realidades que salían fuera de lo común. La realidad de un otro lejano, distante cultural y geográficamente, en un lugar donde todo era posible. Es decir, la India apreciada de forma mayoritaria por los chilenos hasta mediados del siglo XX no calzaba dentro del esquema de horizontalidad ni de búsqueda de similitudes que se dio en otras latitudes del continente americano⁵.

Por otro lado, creemos que este tipo de análisis, como es el de las imágenes y representaciones de la India en Chile, en el que prácticamente no existen contactos directos ni espacios de hibridaje, se da dentro del marco conceptual de la alteridad, así como de la relación de ésta con la identidad. El concepto de alteridad, como todos, posee su propia historia. El “Otro”, la calificación o percepción de un grupo o individuo como tal, es una construcción humana. A lo largo del tiempo los Otros han sido encarnados por los bárbaros, los salvajes, los pueblos de razas distintas, los migrantes y un largo etcétera. A veces la otredad era esencialmente religiosa (cristianos frente a los no cristianos o, dentro de Europa, la cristiandad occidental (católica y protestante) en oposición a la ortodoxia oriental); a veces era sólo geográfica⁶.

Podemos notar que en la construcción de la alteridad lo geográfico y lo cultural interrelacionados han tendido a jugar un papel central como diferenciadores, lo cual se aplica en el caso de la percepción de Chile hacia a India. Aún más, se podría afirmar que es parte de la naturaleza humana, de la cultura y de la historia de la humanidad, el crear la alteridad, en el sentido de establecer fronteras geográficas o culturales, reales o imaginarias, entre lo “propio” y lo “ajeno”.

³ Gasquet, Axel, *Oriente el Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Eudeba, Buenos Aires, 2007, p. 87.

⁴ *Ibidem*, pp. 294-295.

⁵ Cfr. Klengel, Susanne y Ortiz Wallner, Alexandra (eds.), *Sur/South, Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2016.

⁶ Cfr. Udrea, Georgiana «European Identity and Otherness. Theoretical Perspectives», *Eurolimes*, Supliment3, 2011 (pp. 117-129), p. 124.

Sin embargo, no se debe identificar construcción o imaginación de la alteridad con falsedad. Como resaltara Benedict Anderson, no debemos equiparar “la ‘invención’ a la ‘fabricación’ y la ‘falsedad’, antes que a la ‘imaginación’ y la creación”⁷. De ese modo, aunque sean imaginarias, no debemos considerarlas como sinónimo de falsas, sino que, por el contrario, debemos buscar lo que nos dicen sobre quiénes crean o aplican esas fronteras distintivas. No en el sentido de actuar como jueces frente a ellos, sino que a modo de historiar el tema.

En este trabajo nos centramos en mayor medida en la representación de ese Otro que aparece como lejano, en muchos casos como desconocido, no al Otro con el cual se convive dentro de la propia sociedad, como sería el caso de la relación de chilenos con migrantes españoles o italianos o con minorías como las de los chinos en el norte del país.

Sin duda, ha existido una relación dialéctica entre la construcción del Otro y la construcción de la propia identidad. El relacionarse con un Otro permite notar las diferencias y de esa forma apreciar las propias características. No cabe duda de que “...en toda mirada hacia el otro hay un fondo comparatista...”⁸, elemento que encontramos cuando alguno de los chilenos que visitó India brindó ejemplos nacionales para comprender los fenómenos que estaba observando. Por ejemplo, Hernán Romero, médico chileno que estuvo en India como funcionario de la Organización Mundial de la Salud en la década de 1950, en su libro *India, enigma y presencia* (1956), sostenía al referirse a las peregrinaciones en la India, que “a ellas concurren miles y aun millones de individuos de distintas partes del país. Son las reuniones de Andacollo o de Yumbel, elevadas a potencia”⁹. Y más adelante agregaba,

En nuestras poblaciones del carbón, existió la institución de ‘las camas calientes’, en las que se sucedían los tres turnos de mineros – sólo que, a veces, se compartía también con una niña –. Sucesión parecida de ocupantes se suele ver en los bustees –equivalentes a nuestros conventillos–, con la diferencia de que aquí no se trata de camas, sino de superficie de suelo. El pauperismo de las ciudades es siempre peor que en el campo; pero aquí excede los límites concebibles¹⁰

En el caso de Chile al apreciar a la India, creemos que una de las características que aparece con más fuerza en las fuentes es la búsqueda de reafirmación de la identificación del chileno con Occidente en general y con Europa en particular, y no elementos de la llamada “solidaridad sur-sur”, es decir, una identificación entre los países en vías de desarrollo, que enfrentaban el mismo tipo de problemas y frente a los cuales podían buscar respuestas comunes. Como se puede observar en las impresiones del sacerdote Alejandro Vicuña sobre su estadía en Asia, en la década de 1920 “...comparando lo que es el Oriente y el Occidente, hemos podido apreciar también la inmensa superioridad material, intelectual y moral en que nos encontramos con relación a esos pueblos, que no abandonan todavía los hábitos primitivos y que siguen siendo niños a pesar de los siglos de cultura que ellos pregonan a los cuatro vientos...”¹¹.

⁷Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993, p. 24.

⁸ Saz, Ismael, «Introducción», *Ayer*, n° 31, España: La mirada del otro, 1998 (pp. 11-17), p. 16.

⁹ Romero, Hernán, *India: enigma y presencia*, 1ª edición, Santiago, Zig-Zag, 1956, p. 137.

¹⁰ *Ibidem*, p. 188.

¹¹ Vicuña, Alejandro, *Entre budistas y brahmanes: relato de un viaje por la India, Ceylán, Indochina y el lejano Oriente*, 1ª edición, La Ilustración, Santiago, 1929, p. 10.

Es posible percibir entonces que se usaban categorías propias para “traducir” y hacer inteligible al Otro según los criterios y “normalidades” propias. En la mayoría de los casos esa representación de la diferencia dejaba en mejor pie al Yo, que pasaba a representar lo normal, la norma, siendo lo Otro lo que se salía de ella, o al menos carecía de ciertas características consideradas positivas o aceptables. En el caso de la India y Occidente en general, a la primera se le ha calificado de eterna, mística, más cercana a la imaginación que a la razón, mientras que el segundo ha aparecido constantemente encarnando las características contrarias¹². Lo cual también se daba en el caso de las representaciones de la India en Chile, sobre todo en aquellas que derivaban directamente de fuentes europeas, pero también en aquellas obras elaboradas por chilenos.

Notamos entonces que quien da coherencia al Otro es quien lo considera como tal, muchas veces generalizando y simplificando sus características, catalogando con la misma etiqueta a realidades muy diversas, que sólo parecen un Otro uniforme frente al Yo, como podría ser el caso de la India, cuya diversidad desaparece casi por completo al ser observada desde fuera. Por ejemplo, en el caso de la representación de la India en Chile, no se aprecia que los autores hicieran distinciones significativas entre las diversas regiones del país surasiático. Asimismo, se trataba de una India en la que no se distinguían mayormente las diferencias culturales entre hindúes y musulmanes, en la que el calificativo hindú se usaba comúnmente como gentilicio y no para identificar a los sujetos pertenecientes a ese credo. De igual forma, debemos tener clara la necesidad de no esencializar las realidades, ni de la alteridad ni del yo¹³. El que ve y el que es visto, ninguna de las dos son entidades que permanecen estáticas. Las imágenes del Otro cambian en procesos lentos, lo que podemos apreciar en el caso de la imagen de la India en Chile, la cual, a pesar de ir mutando a través del tiempo, lo hacía de forma lenta, manteniendo elementos que parecían ser inalterables.

En el caso de los imperios coloniales, la alteridad se construía con un fin determinado, como una forma de apoyar o más aún, justificar una acción: el Otro era atrasado, ingenuo, infantil, salvaje, supersticioso o "infiel". Y necesitaba del colonizador para salir adelante, para conocer el desarrollo y la religión “verdadera”. Esas construcciones coloniales perduraron incluso luego de que India dejase de ser gobernada por la metrópoli inglesa y tuvieron una influencia que fue más allá de las fronteras de las potencias imperiales, influyendo en diversas regiones del globo. En el caso de la representación de la India en Chile, la alteridad no estaba relacionada con el poder ni con la justificación del uso de éste. Sin embargo, las representaciones de India en Chile derivaban en gran medida de las que circulaban en Europa, por lo que encontramos elementos de las imágenes coloniales en Chile, tanto en aquellas fuentes europeas reproducidas en Chile, como en las producidas por chilenos, las que, como mencionamos anteriormente, buscaban identificarse con el Occidente civilizado y racional, llegando a alabar al colonialismo y sus beneficios. Lo anterior puede ser observado por ejemplo las apreciaciones que el viajero penquista Pedro del Río Zañartu dejó plasmadas en su libro *Viaje en torno al mundo por un “chileno”*, publicado en 1883. En él Del Río defendía el dominio británico de la India afirmando que,

¹² Cfr. Sharma, Radha, «Indian Mirrored in Contemporary French Writings», ed. Maurya, Vibha, *Encountering the Indian: Contemporary European Images of India*, 1ª edición, Aryan Books International, Nueva Delhi, 1999, p. 61.

¹³ Cfr. Eaton, Richard, «(Re)imag(in)ing Otherness: A Postmortem for the Postmodern in India», *Journal of World History*, vol. 11, n° 1, primavera 2000 (pp. 57-78). Eaton en su artículo critica la influencia del posmodernismo en los estudios subalternos. Para Eaton, al acercarse a esas corrientes, los autores dejaron de lado la voz de los sujetos subalternos, para centrarse más bien en el análisis del discurso de las elites. De esa forma además caían en lo que criticaban sobre Occidente, que consideraba a Oriente como algo inmutable. Ellos a su vez transformaban a Europa en una realidad fija, esencializada.

no hai (sic) duda que la India es la joya más rica de la poderosa Gran Bretaña. Desde la insurrección de los sepoy en 1857¹⁴, los ingleses han aumentado en casi el doble su territorio en este país; lo conservan seguro e indudablemente es un bien para estos doscientos o más millones de habitantes, antes casi esclavos de sus tiranos i exigentes (sic) reyes i príncipes¹⁵

En la misma línea, la reconocida revista chilena *Zig-Zag*, al referirse a algunos disturbios contra el dominio británico del subcontinente indio sostenía

Inglaterra, como es conocido, ha sido el país que mejor ha sabido gobernar a sus vastas colonias. Un régimen de dominación absolutamente liberal en que los derechos de la metrópoli apenas se hacen sentir ha sido la táctica habilísima adoptada hasta ahora por Gran Bretaña en el gobierno de sus dilatadas posesiones. Más que un amo ella ha sido para con las colonias un hermano mayor, un padre cariñoso que sólo ha procurado proteger (sic) a esos países sin usufructuar casi en nada de las riquezas que ellas producen en abundancia. Sólo con ese régimen se comprende cómo ha podido mantener en pleno siglo XX el dominio absoluto sobre esas tierras sin que en muchas de ellas existan ni siquiera síntomas de insurrección¹⁶.

En ambos ejemplos es posible observar cómo los chilenos compartían la perspectiva de los colonos europeos, resaltando los beneficios del dominio británico sobre el subcontinente indio.

Además de la alteridad, otra forma de valoración de la India por parte de Occidente ha sido el exotismo, que aparecía constantemente en las representaciones chilenas del subcontinente indio, en las que los elefantes, marajás, faquires, santones, ríos sagrados y sabiduría milenaria eran frecuentemente protagonistas. Un ejemplo que condensa gran parte de los tópicos recién mencionados es el poema “India” de Ángel Cruchaga, publicado por *Zig-Zag* en 1927. En él el vate chileno expresaba,

...India, olorosa a sándalo y estrella, regazo de los cuentos de maravilla y espejo del milagro, ¡cómo cantas más allá de los ruiseñores!...

¹⁴ El llamado motín de los cipayos de 1857 fue un levantamiento de un grupo de soldados indios al servicio de los ingleses que se sentían menospreciados por los británicos por sus bajos sueldos, constantes traslados, imposibilidad de ascenso, decisiones en las disputas sucesorias, etc. Sin embargo, lo que hizo estallar el conflicto fue el rumor de que los cartuchos de los nuevos rifles Enfield, que debían ser abiertos con la boca, estaban embadurnados con grasa de vaca y cerdo, tabúes tanto para hindúes como para musulmanes. Los soldados indios, creyendo que con esto los ingleses trataban de convertirlos, se levantaron en armas. La rebelión fue prontamente sofocada y la Corona Británica reemplaza a la Compañía de las Indias Orientales como entidad rectora en el subcontinente. Para más información consultar, Metcalf, Barbara y Metcalf, Thomas, *Historia de la India*, Cambridge University Press, Madrid, 2003 y Bose, Sugata y Jalal, Ayesha, *Modern South Asia: History, Culture, Political Economy*, 3a edición, Oxford University Press, Delhi, 2011.

¹⁵ Del Río, Pedro, *Viaje en torno al mundo por un “chileno”*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1883, p. 379.

¹⁶ «Sedición en Bombay», *Zig-Zag*, año IV, n° 188, 27 de septiembre de 1908.

En tus pagodas de oro, frente al Buda, que parece una montaña impenetrable, hilas tu canto, bayadera de los ojos negro, toda de seda...

Danzas en tu luz milenaria, y al compás de la música aparecen en el horizonte amatista los elefantes de los Rajás y el Río Sagrado de las aguas puras palpita hondamente como si en la sombra de los siglos un dragón de leyenda abriera sus ojos de zafiro.

India, virgen de seda, ala de pájaro, recodo de incienso, sombra de cabellera, mi corazón se entreabre para que vengas andando sobre tus delgados pies de mujer eterna.

¡Llévame a tus selvas y allí junto a los árboles que nacieron con el Paraíso Terrenal, escucharé a las hojas contar toda la historia del mundo!

Quedaré en éxtasis como un fakir (sic), en un sueño tan largo y suave, que atraviere la muerte y vuelva como un nuevo Lázaro, pescador del mar que no tiene playas¹⁷

El exotismo se caracteriza por darle valor a otro, en contra del sesgo etnocéntrico. Como sostiene Satendra Nandan, para que exista el exotismo son esenciales las tiranías de la distancia y la diferencia¹⁸. De hecho, la palabra latina *exoticus* significa extranjero, ajeno u Otro¹⁹. Aunque el exotismo se ha dado muchas veces asociado al colonialismo, lo que podría llegar a convertirlo casi en un sinónimo del discurso orientalista, también se ha dado fuera del marco de las empresas coloniales, y disociado del poder, lo que podría hacer de él una alteridad más “positiva” o al menos inocua. A pesar de que la alteridad del exotismo pareciera ser positiva, en general lo que hace es crear un estereotipo, que puede ser admirado o, en caso contrario, usado para reafirmar la superioridad del Yo. Y al igual que la alteridad, el exotismo en general no es un atributo del Otro, sino de quien se lo da. Podemos asimismo aventurar que el hecho de entregar el calificativo de exótico a algo pareciera restringir la posibilidad de llegar a comprenderlo. Es exótico, raro y punto. Distinto a la norma, a lo propio y por lo tanto no es siquiera necesario esforzarse por entenderlo.

Nos parece que la imagen que en Chile hay y ha habido de la India se ha enmarcado, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, período en el cual se realizó el filme que analizamos en este trabajo, principalmente dentro del enfoque exotista, es decir, aquél que se fijaba en lo distinto, en lo diferente, y en el cual aparecía constantemente la decepción por el contraste entre lo imaginado y la realidad, entre una India mística, sabia, fuera del tiempo, poblada por ricos marajás, diamantes, elefantes, santones y faquires y otra mucho más mundana, pobre, llena de olores desagradables y con mayores similitudes a la realidad del país sudamericano. Un ejemplo de lo anterior aparece en la obra *Ni esto ni aquello*, de Marcos Llona, publicada en 1952. En ella se narran las experiencias de un joven chileno que va en busca de la India de la eterna sabiduría, de lo misterioso, lo inexplicable, lo distinto. Pero al recorrer el país, la realidad, en muchos aspectos más parecida a la chilena de lo que esperaba el viajero, lo desilusiona. En distintos pasajes de la novela el joven

¹⁷ Cruchaga S.M., Ángel, «India», Zig-Zag, año XXII, n° 1143, 15 de enero de 1927.

¹⁸ Cfr. Nandan, Satendra, «The Other Side of Paradise: from Erotica to Exotica to Exile», ed. Santaolalla, Isabel, “New” exoticisms. *Changing Patterns in the Construction of Otherness*, 1ª edición, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 2000, p. 87.

¹⁹ Cfr. Shapiro, Ron, «In Defense of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination», ed. Santaolalla, Isabel, “New” exoticisms. *Changing Patterns in the Construction of Otherness*, 1ª edición, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 2000, p. 43.

protagonista José Albizu da cuenta de esa decepción. Sostenía, por ejemplo, “los hombres distintos probaron no ser diferentes de los demás seres humanos, y mi visión se acostumbró a sus vestiduras como el niño se acostumbra y se aburre, pasado un tiempo, con los regalos de Navidad”²⁰. De igual forma al visitar Madrás el joven chileno declaraba que “en la ciudad habían tranvías eléctricos, calles anchas y policías con silbatos. Estaba seguro de que el puerto terminaría por desilusionarme por completo. ¡Adiós veleros, sampanes, extrañas embarcaciones! ¡Adiós trucos, tigres y serpientes!”²¹.

En ese sentido, la imagen de la India en Chile ha sido una que se refiere mayormente a un Otro imaginario, del que se ha sabido por otros, es decir, de forma mediada. Muy pocos chilenos viajaron o mantuvieron relaciones constantes con la India, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Conocían la cultura india y lo que sucedía en las tierras del Ganges principalmente a través de las noticias que reproducía el cable y de las novelas de aventuras de Kipling. En el caso de la India y Chile, además de la evidente distancia geográfica, han existido diferencias culturales, religiosas, sociales, entre otras, que han hecho que la alteridad haya aparecido de forma aún más marcada.

Diamantes, marajás, faquires, boldos y pucheros

Una obra que reprodujo muchos elementos presentes en la caracterización anterior fue la película *El diamante del maharajá*, realizada en Chile el año 1946. La particularidad estaba dada por el hecho de que fue creada por un grupo de chilenos, entre los cuales probablemente ninguno había tenido un contacto de primera mano con la cultura de las tierras del Indo y del Ganges, sino que conocían de ella por medio de elaboraciones europeas y norteamericanas. Asimismo, se trata del único filme realizado en Chile en que se buscaba representar a la India, lo que la convierte en una fuente privilegiada para observar las imágenes y representaciones que se tenían de esa cultura en el Chile de mediados del siglo XX. La cinta era una comedia que supuestamente ocurría en el subcontinente indio, aunque antes bien se recreaba en un lugar imaginario, en el que se mezclaban muchos elementos de diversas culturas orientales, donde predominaban aquellos que podrían haber pertenecido más al mundo árabe que al subcontinente indio. En ese sentido, llama la atención la mixtura presente en el film, la cual puede haberse debido a un real desconocimiento de la cultura que se pretendía retratar o haber estado influida por una visión derivada de un Occidente que tendía a generalizar todo aquello que le era ajeno.

En ese sentido, el filme se adelantaba a lo señalado por Said décadas después, en su clásica obra *Orientalismo*, quien destacaba que “uno de los aspectos que el mundo electrónico posmoderno ha traído consigo es el reforzamiento de los estereotipos a través de los cuales se observa a Oriente; la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados”²².

A través del análisis de diversos elementos presentes en esta realización fílmica, buscaremos indagar en algunas de las imágenes y representaciones de India presentes en el Chile de fines de la década de 1940.

La película, originalmente titulada *El diamante azul* fue rodada en los estudios de Chile Films. La cinta, que finalmente fue estrenada con el nombre de *El diamante del Maharajá*, fue protagonizada por el argentino Luis Sandrini y las actrices chilenas María Teresa Squella y Graciela “Chela” Bon. La trama del film, una comedia de equivocaciones,

²⁰ Llona, Marcos. *Ni esto ni aquello*, Imprenta Casa Nacional del Niño, Santiago, 1952, p. 183.

²¹ *Ibidem*, pp. 438-439.

²² Said, Edward W., *Orientalismo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2002, p. 52.

gira en torno a Toribio, un sudamericano que trabaja en una tienda de antigüedades en India, donde convive con un grupo de occidentales y constantemente critica a los locales. Un día le llaman para que vaya a arreglar un reloj a la corte, ocasión que utiliza para disfrazarse de mujer y entrar al harem del príncipe y hablar con la novia de uno de sus amigos indios que había sido raptada por el gobernante. Mientras está en el harem debe bailar para el príncipe y un marajá quien se enamora de él. Logra escapar del palacio y volver a la tienda de antigüedades, donde pocos días después llega el marajá a pedir que le engaste un diamante azul, el cual tiene fama de talismán sanador, para regalárselo al príncipe, que sufre dolores al hígado. El marajá lo reconoce como la bailarina de la cual se había enamorado y en un forcejeo, Toribio se traga el diamante, por lo que el marajá se lo lleva a palacio como regalo para el príncipe. Durante un tiempo, Toribio vive la gran vida en el palacio, rodeado de mujeres, comida y bebida, hasta que el marajá comunica al príncipe que se dieron cuenta que el diamante que se tragó Toribio era sólo una imitación. Furioso por creerse engañado, el príncipe manda a castigar a Toribio y a echarlo de palacio. Triste, sin trabajo ni dinero, Toribio se entera además que la enfermera de la cual estaba enamorado se está yendo de India. Decide irse junto con ella y cuando el barco está zarpando, nuevamente llega el príncipe y el marajá, desesperados por detener su partida, ya que habían descubierto que el diamante que Toribio tenía su estómago era el real. Toribio desoye su llamada y deja la India.

Una trama simple, que sólo buscaba entretener. Llama la atención que, a pesar de haber sido rodada a mediados de la década de 1940, cuando el país surasiático se encontraba en el clímax de su proceso de independencia, la cinta no hace la más mínima alusión al tema, por el contrario, recrea a una India que una vez más aparece como fuera del tiempo y del curso de la historia. Salvo por pequeños detalles, como la vestimenta de los occidentales, se hace difícil identificar la época en que se sitúa la acción, pudiendo suceder perfectamente en los siglos XVIII o XIX.

Durante el rodaje, la prensa chilena estaba pendiente del desarrollo de las filmaciones y daba cuenta de sus avances, utilizando para ello palabras como *odalisca*²³ o *árabe*, ambas ajenas a India, lo que mostraba que no existía claridad sobre lo que era propio de aquel sitio, sino que más bien se trataba de un lugar lejano e indeterminado, en el que se mezclaban elementos de diversas culturas diferentes de la propia. Así mismo, medios escritos como la revista *Zig-Zag* destacaban los altos costos de la producción de la cinta, que era "...una de las realizaciones más grandes de esa empresa (Chile Films) y la producción de mayor vuelo filmada dentro del ambiente nacional"²⁴. *Ercilla* por su parte agregaba que era la película más costosa que Chile Films había hecho hasta entonces y "...con el astro más caro contratado hasta aquí por dicha compañía"²⁵, en referencia al trasandino Sandrini, quien por entonces se encontraba en el pináculo de su carrera y era un actor reconocido en toda América Latina.

²³ En una escena, las bailarinas de palacio ejecutan su número de danza en frente del regente, con una mezcla de pasos de ballet, gimnasia artística y movimientos de brazos, un claro ejemplo de la mixtura de elementos representados en el filme.

²⁴ «Cine: los costos de la producción nacional», *Zig-Zag*, año XLI, n° 2134, 14 de febrero 1946, p. 32.

²⁵ «El diamante del Maharajá», *Ercilla*, n° 323, 17 de septiembre de 1946, p. 32.



Afiche del film El diamante del Maharajá²⁶

El largometraje chileno fue estrenado en septiembre de 1946, recibiendo tibias valoraciones tanto por parte de la crítica como del público. Las crónicas sobre la película destacaban la actuación de Sandrini, así como la ambientación, la vestimenta y la fotografía de la obra. La revista especializada *Ecran* publicaba que

Con escenarios fastuosos y un gran despliegue de personajes y recursos técnicos, Chile Films ofrece una película cómica, cuyo valor histriónico reside en la interpretación de su figura principal, el actor argentino Luis Sandrini, que en esta cinta supera todas las actuaciones bufas que hasta ahora se le hubieran confiado. Gracias, pues, a su intervención, el filme hace brotar continuas carcajadas, especialmente durante los dos primeros tercios, en que la vena cómica se mantiene sin decaer un momento. Hay chistes de calidad, que Sandrini adereza con su espléndida mímica y su naturalidad realmente sorprendente. Al final, la acción languidece un tanto y hasta se notan en ella ciertos vacíos que afectan la continuidad. Como la cinta es una permanente bufonada, no tienen dentro de ella mayor importancia los distintos acentos de los personajes. En otra forma, habría chocado la mezcla de las entonaciones argentinas y chilenas que se mezclan en los diálogos de los actores²⁷

Ercilla por su parte también destacaba al protagonista y a la ambientación de la cinta, pero la consideraba sólo una apuesta liviana para conseguir espectadores. La revista sostenía que, “después de Sandrini, Jean de Bravura, el escenógrafo le ‘roba’ la película a los intérpretes con los sets que diseñó para el caso, algunos de los cuales constituyen la nota artística del film, que no tiene por otra parte, pretensiones de tal, sino miras exclusivas a la

²⁶ En <http://cinechile.cl/pelicula/el-diamante-del-maharaja/> consultado el 12.06.2020.

²⁷ «Control de estrenos. El diamante del Maharajá», *Ecran*, n° 818, 24 de septiembre de 1946, p. 13.

taquilla”²⁸. Es decir, se destaca la reconstrucción escenográfica de la supuesta India, la que se describe como “la fiel reproducción de una postal árabe”²⁹, con lo que nuevamente es posible apreciar la falta de conocimiento sobre la cultura que supuestamente se estaba recreando. *Vea*, otra de las numerosas revistas publicadas en ese entonces por la Editorial Zig-Zag iba incluso más allá, afirmando que el filme más que referirse a la India, contenía una crítica solapada a la dictadura argentina de aquellos años. De hecho, la dupla de guionistas del filme, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari eran trasandinos, por lo que es plausible la idea de que introdujeran comentarios sobre la contingencia de su país. Para la revista *Vea*, la película

*debió llamarse ‘Un Argentino en la India’. Hubiera sido lo propio y justo, porque el libreto conserva hasta la manera de hablar de otro lado. El argumento, por lo demás, ridiculiza a los gobiernos de fuerza y la época de la filmación –fines de 1945 y principios de 1946– hace ver a las claras que los argumentistas supieron encontrar motivos para la trama en la dictadura que pesó sobre su país*³⁰

En ese sentido, es posible mencionar una serie de críticas, que, en tono humorístico y sarcástico, hace Toribio, el protagonista, encarnado por Sandrini, del príncipe local. Por ejemplo, dice que los impuestos son muy altos porque alguien debe pagar las “orgías” del regente, “ese pobre hombre que no trabaja” y tiene que mantener a “239 mujeres”³¹.

Es necesario destacar que la cinta no mostraba pretensiones de veracidad o rigor históricos, sino que más bien buscaba hacer reír a través del absurdo. A lo anterior, se debe añadir el hecho de que las recreaciones exotistas en general tienden a generalizar y exacerbar ciertas características de los contextos que le son extraños, sin mayor interés en reflejar fielmente la realidad o comprenderla. Quizá como resultado de aquello, la película no era sino una rara mezcla de elementos de culturas consideradas exóticas, destacando un tipo de arquitectura, vestimenta y personajes más cercanos a la cultura de raigambre islámica, como el administrador palaciego, llamado gran visir, título ajeno a la India, donde supuestamente se desarrollaba la escena. Los regentes indios o marajás por su parte eran retratados como lo que a ojos del público occidental aparecía como la caracterización de un perfecto déspota oriental: contaban con esclavos a los que mandaban a azotar o asesinar por pequeños errores (por ejemplo al cocinero por poner más pimienta de la debida a un plato), eran adorados por ellos como si se tratase de una divinidad, raptaban mujeres y comían carne de jabalí (anatema en el islam y aunque no estaba prohibido entre las castas guerreras hindúes no era un alimento común en su dieta). Las mujeres por su parte vestían ropas con grandes escotes, dejando además sus piernas al descubierto, a lo que se añadía el hecho de salir solas con “pretendientes”, todos tabúes en la sociedad india tradicional hasta la actualidad. Por otro lado, y como bien destacaba la crítica, la película contaba con una mezcla de diversos acentos de español, argentino, chileno, catalán, además de sonidos guturales ininteligibles que supuestamente representaban las lenguas locales, con lo que nuevamente era posible apreciar la representación de ese Otro distante y distinto como algo incomprensible.

²⁸ «Estrenos: El diamante del maharajá», *Ercilla*, Santiago, 17 de septiembre de 1946 en <http://cinechile.cl/archivo-761> consultado el 01.08.2018.

²⁹ *Zig-Zag*, año XLII, n° 2143, 18 de abril de 1946, p. 32.

³⁰ «Brújula cinematográfica: El diamante del maharajá (Chile Films)», *Vea*, n° 388, 18 de septiembre de 1946.

³¹ Cfr. De Ribón, Roberto, *El diamante del Maharajá*, 1946 en <https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-diamante-del-maharaja/> consultado el 09.05.2019.

Dentro de la trama del filme aparecían además varios de los elementos que como hemos mencionado, han sido recurrentemente asociados a India a lo largo de la historia, tanto a nivel global como en Chile. Ya desde el título, en que están presentes las joyas y los marajás, denominación que llegó a ser sinónimo de lujo y riqueza “oriental”, se puede ver que se buscaba destacar los aspectos más suntuosos de la cultura india. Lo anterior se condice con las imágenes de la India que en general circulaban por esos años en Chile, donde el boato y la ostentación de los grupos dirigentes eclipsaban los problemas y carencias presentes en el subcontinente indio, siendo a partir de la segunda mitad del siglo XX que el tema de la pobreza y la sobrepoblación se convirtieron en tópicos más recurrentes en el país sudamericano a la hora de observar a la India. Por otro lado, un título así cumplía con el objetivo del filme, atraer a la mayor cantidad de público posible, en lo que el elemento misterioso y exótico indudablemente aportaban.

Así como el marajá a floraba como una figura icónica comúnmente asociada a la India, otro personaje, que también parecía sacado de la ficción, y al que se le asociaban las proezas más increíbles, se volvió recurrente en Chile a la hora de hablar de India: el faquir. Esta asociación era tan fuerte que, incluso se llegaba a denominar a India como “el país de los faquires” en algunas publicaciones chilenas³². El término faquir era usado en el país de forma bastante amplia, para calificar desde personajes con características de sabios y maestros, hasta acróbatas y magos, pasando por renunciantes, sacerdotes hindúes y practicantes del yoga, hasta ser sinónimo simplemente de indio. En *El Diamante del Maharajá* aparecía un delgadísimo faquir que realizaba proezas como el famoso acto de hacer aparecer a un niño en una cuerda colgada en el aire o introducirse grandes agujas en el rostro. El protagonista, el picaresco Toribio, encarnado por Sandrini, decía al inicio de la película que se había quedado en India como dependiente de una tienda de antigüedades regentada por un “occidental” de nacionalidad indefinida, precisamente porque había perdido el barco que lo transportaba tras haber permanecido observando las acciones del faquir, a quien llamaba coloquialmente “el flaco ese”³³. Posteriormente, en el desarrollo de la película, Toribio intrigado por los actos del faquir, lograba sacar una fotografía que dejaba al descubierto la forma en que éste realizaba el truco de la cuerda. A cambio de no revelarlo, le pedía al delgado indio el secreto para lograr ayunos prolongados, con lo que según él podría ahorrar algo de dinero en alimentación. El ayuno era precisamente otro elemento repetido en las representaciones de la India en Chile, sobre todo después del impacto que había producido en el país desde fines de la década de 1920 la figura de Gandhi y el uso político que éste había hecho de la acción de dejar de comer. Por ejemplo, en 1932 un dibujo del líder surasiático acompañaba una publicidad del restaurant Naturista, de propiedad del teósofo Ismael Valdés Alfonso. En el texto que iba junto al bosquejo se podía leer, que, si los chilenos “quieren conservar sus energías como el irreductible Gandhi, deben frecuentar el Restaurant Naturista, Ahumada 135”³⁴. La revista de sátira política *Topaze*, por su parte publicaba “allá en las regiones de los fakires (sic) y de los turbantes ha nacido un gran personaje: el Mahatma Gandhi”³⁵. La revista hizo del indio una figura recurrente en sus páginas, sobre todo para ironizar con el hambre y las penurias que sufría el pueblo chileno, que debía seguir obligadamente la escasa “dieta” del Mahatma³⁶. A la vez, y de forma sarcástica, caracterizaba a distintos políticos chilenos con la distintiva apariencia del indio, que era analogado a la figura de un faquir, alguien

³² «Para todos. El país de los fakires», *Sucesos*, año IX, n° 463, 9 de julio de 1911.

³³ Cfr. De Ribón, Roberto, *op. cit.*

³⁴ *Topaze*, año I, n° 25, 27 de enero de 1932, p. 18.

³⁵ Karadura, «El Mahakana Gandhi», *Topaze*, año I, n° 23, 13 de enero de 1932, p. 6.

³⁶ «La nutrición en Chile y Mahatma Gandhi», *Topaze*, año III, n° 130, 16 de enero de 1935.

que poseía infinita paciencia o que tenía una capacidad impresionante para presionar a sus oponentes a través de larguísimos ayunos destinados a conseguir un determinado fin³⁷.

Sobre el mismo tópico, la alimentación, es posible mencionar que Toribio, pedía en un restaurant raviolos, puchero y carne, aun sabiendo que no iban a estar disponibles. Decía al mozo que le atendía que si los indios comieran ese tipo de cosas no serían tan blancos (en el sentido de pálidos) y se pondrían hasta rosados y rubios, en una muestra de la consideración de lo caucásico como superior, o al menos más saludable y deseable. Cabe destacar que el tema de la abstinencia o consumo de carne por parte de los hindúes aparecía frecuentemente tanto en las consideraciones de los colonos británicos, quienes consideraban que la falta de este producto hacía más débiles y cobardes a los indios, así como dentro de los debates de algunos de los líderes independentistas indios quienes se preguntaban si la abstinencia de aquella proteína habría provocado que tuvieran una textura más delicada y una personalidad más cansina, lo que a su vez habría influido en el hecho de haber sido conquistados fácilmente por los europeos³⁸.

Además del ayuno, en el filme se pueden apreciar otros guiños a la figura del líder del movimiento por la independencia india. En ciertas escenas aparecen habitantes de la ciudad en la que se lleva a cabo la acción vestidos sólo con una tela en torno a su cintura, una especie de taparrabos, que, si bien era utilizado en el subcontinente, pertenecía más a un contexto rural, por lo que podemos aventurar que en este caso fue tomado más bien de la figura de Gandhi y del faquir que aparecían en los medios occidentales.

Volviendo al filme, además del “puchero”, plato típico de Sudamérica mencionado por el protagonista, aparecían otros elementos propios de la cultura chilena, como el marajá pidiendo la tradicional agua de boldo para aliviar sus dolores de estómago. Es decir, la película contenía varias de las imágenes presentes en otras representaciones de India, sin mucha rigurosidad, mezcladas con características de otras culturas consideradas como orientales y con elementos tradicionales chilenos completamente ajenos a la India, lo cual permite apreciar que lo relacionado al subcontinente en Chile no tenía límites claros, siendo el producto de una mezcla de todo lo que se consideraba podía haber en culturas lejanas donde además todo era posible.

A modo de conclusión

Es así como a través del análisis de diversos elementos presentes en el filme el *Diamante del Maharajá*, una creación poco frecuente en Chile, en la que supuestamente se recreaba al subcontinente indio, es posible ahondar en las miradas que a mediados del siglo XX se dirigían desde Chile hacia India. Miradas que estaban mediadas por Europa o EE. UU. desde donde derivaban gran parte de sus características. Miradas desde un “fin del mundo”, desde una periferia que no tenía mayores conexiones políticas ni comerciales con las tierras del Indo y del Ganges, pero que reproducía gran parte de los tópicos relevados por quienes sí las tenían. Miradas plagadas de un exotismo generalizante que no se esforzaba por comprender al otro. Miradas en las que los personajes cuasi folletinescos y fantásticos como los faquires y marajás aparecían como fieles representantes de una tierra lejana y extraña donde todo podía suceder. Miradas en las que se mezclan odaliscas, visires, agua de boldo y pucheros. Miradas de Chile hacia la India.

³⁷ «¡Los Mahatma Gandhis suspendieron su ayuno después de haber conseguido sus propósitos!», *Topaze*, año XVI, n° 800, 23 de enero de 1948. Artículo y caricatura sobre ayuno de políticos chilenos para conseguir facultades extraordinarias. Son nombrados con alusiones al nombre o apodo de Gandhi, a los faquires y sus nombres se indianizan.

³⁸ Metcalf, Bárbara y Metcalf, *op. cit.*, p. 189.

Bibliografía:

Libros y artículos

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.
- EATON, Richard, «(Re)imag(in)ing Other²ness: A Postmortem for the Postmodern in India», *Journal of World History*, vol. 11, n° 1, primavera 2000 (pp. 57-78).
- GASQUET, Axel, *Oriente el Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Eudeba, Buenos Aires, 2007.
- KLENGEL, Susanne y Ortiz Wallner, Alexandra (eds.), *Sur/South, Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2016
- METCALF, Bárbara y Metcalf, Thomas, *Historia de la India*, Cambridge University Press, Madrid, 2003.
- NANDRAN, Satendra, «The Other Side of Paradise: from Erotica to Exotica to Exile», ed. Santaolalla, Isabel, *“New” exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*. 1ª edición, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 2000.
- ROMERO, Hernán, *India: enigma y presencia*, 1ª edición, Zig-Zag, Santiago, 1956.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2002.
- SAZ, Ismael, «Introducción», *Ayer*, n° 31, España: La mirada del otro, 1998 (pp.11-17).
- SEN, Amartya, *India contemporánea. Entre la modernidad y la tradición*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007.
- SHAPIRO, Ron, «In Defense of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination», ed. Santaolalla, Isabel, *“New” exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*. 1ª edición, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 2000.
- SHARMA, Radha, «Indian Mirrored in Contemporary French Writings», ed. Maurya, Vibha, *Encountering the Indian: Contemporary European Images of India*, 1ª edición, Aryan Books International, Nueva Delhi, 1999.
- TABOADA, Hernán, «Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos 1786-1920», *Estudios de Asia y África*, vol. 33, n° 2 (106), 1998.
- UDREA, Georgiana, «European Identity and Otherness. Theoretical Perspectives», *EuroTimes*, Supliment3, 2011, (pp. 117-129).
- VICUÑA, Alejandro, *Entre budistas y brahmanes: relato de un viaje por la India, Ceylán, Indochina y el lejano Oriente*, 1ª edición, La Ilustración, Santiago, 1929.

Prensa

- «Cine: los costos de la producción nacional», *Zig-Zag*, año XLI, n° 2134, 14 de febrero 1946, p. 32.
- «El diamante del Maharajá», *Ercilla*, n° 323, 17 de septiembre de 1946, p. 32.
- «Control de estrenos. El diamante del Maharajá», *Ecran*, n° 818, 24 de septiembre de 1946, p. 13.
- «Estrenos: El diamante del Maharajá», *Ercilla*, Santiago, 17 de septiembre de 1946 en <http://cinechile.cl/archivo-76101.08.2018>
- «Brújula cinematográfica: El diamante del Maharajá (Chile Films)», *Vea*, n° 388, 18 de septiembre de 1946.

Recurso cineteca en la web:

- De Ribón, Roberto, *El diamante del Maharaja*, 1946 en <https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-diamante-del-maharaja/>