

## **0.-Intro.**

“Se da pues, la paradoja que la imagen es la expresión más completa de lo típico.

Y que a la vez es tanto más individual y única cuanto mejor expresa lo típico.

La imagen es algo fantástico. En cierto sentido es incluso más rica que la propia vida, en el sentido en que expresa la idea de la verdad absoluta.”<sup>1</sup>

El cine popular indio se caracteriza por un desarrollo individualizado y unas formas que se distinguen del resto de cines nacionales. Este cine al igual que otras cinematografías refleja y es reflejado en la política, la economía, la sociedad y la cultura del país, de manera que este al igual que otros se convierte en una herramienta para comprender al país en cuestión.

El cine indio no solo refleja esa cultura sino que también la moldea y en algunos casos la crea. El cine popular indio ha sido un vehículo para promover el cambio en la India para acercarse a las costumbres de occidente. Con los cambios que eso supone en una sociedad tan estructurada como la india. Temas como el pan-indianismo, la secularización, la emancipación de la mujer, los derechos de las minorías y muy en particular las relaciones entre hindús y musulmanes.

El cine popular indio ha evolucionado hacia un modo de representación único para un mercado “casi” único. Las películas más vistas en la India son indias. Esta forma de representación mezcla música y baile, tradición y modernidad, de manera que a través del cine comercial indio podemos entrar en el mundo visual (estético) de la cultura india. Como forma de arte, el cine no es un arte indio como lo es la poesía, el teatro o la danza. Es un arte importado de occidente, pero rápidamente asimilado a la cultura india.

## **Música.**

Los números musicales y las canciones son parte del cine indio desde sus orígenes, ya en la primera película sonora india *Alam Ara (La luz del mundo)*<sup>2</sup>. Esta obtuvo un gran éxito, no solo por la participación de dos grandes estrellas como Zubeida y Master Vithal, sino que una de las canciones de la película “*De De Khuda Ke*

---

<sup>1</sup> *Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* / Andrei Tarkovski  
Madrid: Rialp, 1991. Pág.137.

<sup>2</sup> Dirigida por Ardeshir M. Irani. Producida por Imperial Film Company en 1933.

*Nam Par Pyaare*” se convirtió en un éxito total a pesar de no haber sido grabada nunca en disco. Esto que puede parecer una simple anécdota es una constante en el desarrollo de la cinematografía india, es decir, el papel central y determinante del elemento musical en las películas comerciales.

### **Censura.**

Otro elemento distintivo del cine popular indio es la carencia de besos en la pantalla y mucho menos de escenas de camas. La Central Board of Film Censors<sup>3</sup>, ente que está destinado a censurar cualquier crítica al gobierno así como cualquier elemento que pudiese herir la susceptibilidad de otras naciones. Sin embargo las directrices surgidas de este comité estaban dirigidas en otra dirección: “escenas de amor excesivamente pasionales”, “situaciones sexuales que atenten contra la moral”, “exhibición innecesaria de ropa interior femenina” o “bailes indecorosos”<sup>4</sup>. Estas normas hicieron desaparecer las pocas escenas de besos que habían aparecido hasta ese momento en las pantallas indias, pero por otro lado hicieron afinar el sentido de los directores. En las películas indias suelen haber escenas en las que llueve, las parejas se mojan, o flirtean cerca del agua, esto ha sido empleado durante mucho tiempo como una simbología del acto sexual, en el caso de que sean parejas las que están en escena, o de iniciación sexual si solo hay una persona en escena, normalmente una chica.

### **Producción**

Sin embargo el factor por el que es más reconocida la industria cinematográfica india es el de la producción. Son los mayores productores de cine del mundo desde los años 70, llegando a superar los 900 títulos en 1985 y alcanzando los 1013 films producidos en 2001<sup>5</sup>. Hay más de 13000 salas de cine algunas de 1000 butacas<sup>6</sup>. Tal cantidad de salas se debe a que allí el cine es una forma de entretenimiento masivo, con 10 millones de espectadores diarios<sup>7</sup>. También cuenta con una tasa de importación mínima de cine norteamericano o de Hong Kong, los otros dos grandes productores mundiales de cine.

---

<sup>3</sup> Ente fundado en 1951 y que se dedica a regular, que regularía lo que se puede mostrar o no en pantalla.

<sup>4</sup> *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India.* / Alberto Elena. Paidós. Barcelona, 1999. Pág. 94.

<sup>5</sup> *Dilwale Dulhania Le Jayenge*/ Anupama Chopra. British Film Institute. Londres, 2002.

<sup>6</sup> Como la Maratha Mandir inaugurada en 1958 y situada en el distrito musulmán de Mumbay.

<sup>7</sup> *Indian popular cinema. A narrative of cultural change.* /K Moti Gokulsing y and Wimal Dissanayake. Orient Longman Private Limited. Nueva Delhi, 1998. Pág. 10.

Este dominio del mercado interno genera un Star System propio. Este se establece desde la década de los 20. Esto ha seguido hasta nuestros días. Este Star System se ha convertido en algo que pasa de padres a hijos. El cine indio es ante todo endogámico tanto los actores como los directores más reputados forman parte de clanes familiares. El más significativo es el clan Chopra, que abarca directores, productores y actores.

### **Influencias.**

En el cine popular indio actual nos encontramos con seis influencias básicas<sup>8</sup>, son las siguientes:

1. Dos historias épicas. El *Ramayana* y el *Mahabharata*.
2. El teatro clásico indio.
3. El teatro popular.
4. El teatro Parsi del siglo XIX.
5. Hollywood.
6. MTV.

*Ramayana* y el *Mahabharata*. Estas dos piezas épicas son el corazón de la poesía, el teatro, el arte y la escultura india, influenciando a artistas y al pueblo por partes iguales. Por lo tanto ha sido de gran influencia para el desarrollo de esta cinematografía, dándole una identidad única. Encontramos esta influencia a cuatro niveles: temas, narrativa, ideología y comunicación. Desde el principio de la industria cinematográfica hasta ahora estas dos obras han provisto a los cineastas de temas y tramas.

Del teatro clásico indio. El teatro sanscrito constituye uno de los más ricos y más sofisticadas formas de la cultura india. Es un teatro altamente estilizado y su modo de representación es episódico. La música y la gesticulación ayudan a crear un teatro con unas características distintivas. Este teatro contiene una serie de personajes arquetípicos que han sido trasladados al cine popular.

---

<sup>8</sup> *Indian popular cinema. A narrative of cultural change.* /K Moti Gokulsing y and Wimal Dissanayake. Orient Longman Private Limited. Nueva Delhi, 1998. Pág. 17.

El teatro popular. Tras una caída del teatro sanscrito allá por el siglo X surge un nuevo tipo de teatro regional popular. Las obras de este tipo de teatro tienen como protagonistas a campesinos. De este tipo de teatro el cine ha adoptado entre otras cosas: el uso de la música y la danza, el humor, la estructura narrativa y una intención de impactar en la sensibilidad del público indio.

El teatro Parsí del siglo XIX. De este tipo de teatro el cine indio ha adoptado los dramas históricos. Mezcla, también, realismo y fantasía, música y diálogos, narrativa y espectáculo y sobretodo cierto toque de ingenuidad, todo ello combinado en el melodrama.

Hollywood. Los cineastas indios han adoptado el glamour, la inventiva y el Star System. Pero ante todo lo que más ha influenciado son los musicales norteamericanos.

MTV. Esta es la última influencia, ya que la MTV llega a la India en los ochenta. La influencia de estos se extiende a partir de los ochenta y los noventa. Esta forma de hacer se refleja en los cortes del montaje, las escenas de baile, los ángulos de cámara asociados al musical moderno.

### **Lenguas.**

Para acabar con las características del cine indio hay una última que merece la pena destacar, es la de la variedad lingüística del país en cuestión en la India se hablan alrededor de 800 lenguas, 2000 dialectos de las cuales tan solo 23 son reconocidas como mayoritarias (tan solo el hindi y el inglés son los utilizados por el gobierno)<sup>9</sup>, esto es algo que influye definitivamente en la estructura industrial y en la denominación de cine indio. Cuando nos referimos a Bollywood<sup>10</sup>, estamos hablando del cine producido en hindi<sup>11</sup>. Esto influye también en la producción, la mayoría de esta se realiza en hindi, le sigue la producción en Tamil y en Telugu<sup>12</sup>.

Esto es a grandes rasgos una pequeña introducción al cine indio y todo lo que le rodea.

---

<sup>9</sup> Fuente: [www.Wikipedia.org.d](http://www.Wikipedia.org.d)

<sup>10</sup> Bombay + Hollywood = Bollywood.

<sup>11</sup> El hindi es utilizado como lengua madre por 180 millones de personas y por 300 millones como segunda cuenta. Fuente: [www.indianlanguages.com](http://www.indianlanguages.com).

<sup>12</sup> *Enciclopedia of indian cinema.*/ Ashish Raja Dhyaksha y Paul Willemen. Oxford University Press. Nueva Delhi, 1994.

**1.- Ficha técnica de *Dilwale Dulhania Le Jayenge*.**



Director: Aditya Chopra

Producción: Yash Chopra

Guión: Aditya Chopra

Javed Siddiqui

Intérpretes: Shahrukh Khan

Kajol

Amrish Puri

Farida Jalal

Anupam Kher

Música: Jatin Pandit

Lalit Pandit

Cantantes Playback:

Abhijeet

Asha Bhosle

Letrista: Anand Bakshi

Coreógrafas:

Farah Khan

Saroj Khan

Año: 1995

Duración: 189 min.

País: India

## **2.- Sinopsis.**

Baldev Singh es un hindú afincado en Londres, después de 20 años viviendo allí se sigue sintiendo un extranjero, y sueña con volver pronto a la India. En Londres vive con su mujer y sus dos hijas a las que ha intentado educar según las tradiciones indias, pero no han logrado escapar de la influencia occidental. La mayor de las hijas, Simran es una chica responsable y obediente, pero también soñadora. Cuando el padre recibe la carta de un amigo de la India para planear la boda de Simran con el hijo de este, los deseos de ella de encontrar al hombre de sus sueños y casarse por amor. Aun así decide ir con sus amigas a recorrer Europa en Interrail, a pesar de que su padre no está muy convencido.

Por otro lado tenemos a Raj Malhotra que acaba de suspender en la universidad, lo que llena de orgullo a su padre, un millonario también afincado en Londres, ya que suspender es una tradición familiar. El padre quiere que trabaje con él inmediatamente. Pero Raj le pide que le deje primero irse de Interrail por Europa con sus amigos.

En el tren se conocerán ambos grupos y aunque la relación entre ambos empieza mal, poco a poco se va consolidando hasta llegar a enamorarse.

A la llegada a Londres el padre de Simran se entera de que ella se ha enamorado de un chico y decide repentinamente irse a la India para casarla. Por otro lado el padre de Raj le convence que vaya a la India para rescatar a la chica.

Raj llega a la India se hace pasar por un empresario y se cuela en mitad de la boda. A partir de ese momento a pesar de las proposiciones de Simran de huir Raj prefiere conquistar al padre para que este le conceda la mano.

### **3.-El fenómeno de Dilwale Dulhania<sup>13</sup> Le Jayenge en el cine indio.**

Una película como *DDLJ* solo es posible en una cinematografía como la india. Una filmografía que tiene 10 millones de espectadores cada día y que están dispuestos a pagar diez veces el precio de una entrada en el mercado negro para asistir al estreno de una película.

La película se estrena en Octubre de 1995 y sigue en pantalla a día de hoy en el Maratha Mandir sala de cine situada en Mumbay con mil butacas<sup>14</sup>. Esto la ha convertido en la película que más semanas ha permanecido en cartel, y sigue, en la historia del cine indio. En 2001 supero el record de exhibición establecido por *Sholay*<sup>15</sup>, esta permaneció en el cine Minerva durante cinco años.

*DDLJ* a pesar de haber sido emitida más de 12 veces en televisión, editada en VHS, DVD y VCD varias veces, el público sigue asistiendo a las sesiones de la película cada día de la semana.

El éxito de la película hace que la sala se convierta en una especie de Karaoke comunal. La gente se conoce las canciones y los diálogos de memoria y los recita con los personajes. No es de extrañar que se hayan vendido más de 25 millones de copias de la banda sonora de la película<sup>16</sup>. A nivel económico ha generado un beneficio de 600 millones de rupias, esto a pesar que la producción en la India es un negocio amorfo en el que abunda el dinero negro y las mafias.

*DDLJ* coge el modelo de película romántica dramática y la reconvierte. No la transforma sino que coge todos los elementos del cine indio comercial y los utiliza en su favor para crear un nuevo modelo a seguir. Aditya Chopra, hijo del Yash Chopra<sup>17</sup>, conoce el cine indio desde dentro y coge todos los elementos que lo componen y los rehace. Pero no solo los elementos de la comedia dramática sino que también utiliza los elementos del cine de acción indio, que ha dominado durante las dos décadas anteriores, tal y como se ve en el final de la película.

---

<sup>13</sup> La traducción del título al castellano sería algo así como *El corazón del valiente se llevara a la novia*. A partir de este momento a la hora de referirse a la película se hará con la abreviación *DDLJ* debido a la extensión del título de la película.

<sup>14</sup> Eso supone un total de 600 semanas en cartel.

<sup>15</sup> Dirigida por Ramesh Sippy (1975).

<sup>16</sup> *Dilwale Dulhania Le Jayenge*/ Anupama Chopra. British Film Institute. Londres, 2002. Pág. 9.

<sup>17</sup> Uno de los grandes del cine comercial indio con películas como *Dhool ka Phool* (1959) o *Chandni* (1989) y creador de Yash Raj Films.

Otro factor importante es el tratamiento de los Non Residents Indians (NRI), los indios no nacidos en la India, estos son los hijos de los que fueron a occidente como emigrantes. La imagen del NRI estaba estereotipada en sentido negativo ya que estos representaban una imagen negativa, respecto a la tradición india. En la cinematografía india el NRI es el arquetipo de personaje que bebe, fuma, no respeta ni las tradiciones ni a las mujeres indias y que se mueve por el dinero. Aditya hace del personaje de Raj un NRI completamente diferente y un modelo de personaje masculino completamente opuesto al encarnado por Amitabh Bachchan en su papel de angry young man durante los setenta y los ochenta.

Otro elemento importante que aparece en la película es el valor de la familia. La familia como centro de la vida hindú. En la película los hijos se apoyan directamente en los padres y de manera indirecta en la tradición que estos conservan. El hecho de que Raj no quiera huir y quiera el consentimiento del padre de Simran implica un respeto primero por la familia y luego por las tradiciones. En el cine popular indio la familia es el buque insignia de la tradición y del respeto hacia ellas.

El lugar que ocupa tanto Simran como Lajjo son los típicos de la mujer en el cine indio. Ellas son las que han de mantener la tradición y la honra de la familia. La mujer es simplemente traspasada. Pasa de ser hija a esposa. Las mujeres en esta cinematografía tienen siempre un adjetivo familiar: son abuelas, madres, hermanas, novias o hijas. Toda mujer que este fuera de esos roles será considerada como una cortesana.

*DDLJ* ha ayudado a abrir el mercado de Bollywood fuera de las fronteras de la India. Las películas indias tienen una gran audiencia fuera de sus fronteras. El mercado fuera del país abarca cuatro grandes zonas: Estados Unidos y Canadá, Reino Unido y Europa, los países del Golfo y un mercado que abarca pequeños mercados como Fiji, Sudáfrica, Singapur y Sri Lanka, en tal más de 20 millones de indios que viven fuera de su país. *DDLJ* recaudo en estos mercados más de 5 millones de dólares<sup>18</sup> convirtiéndose en uno de los éxitos más grandes del cine indio en el exterior. Esta película ayudo a establecer un mercado externo de exhibición y no solo de distribución en formatos como VHS, DVD o VCD.

---

<sup>18</sup> *Dilwale Dulhania Le Jayenge*/ Anupama Chopra. British Film Institute. Londres, 2002. Pág. 14.



El modelo establecido por *DDLJ* ha sido imitado en el cine y en la televisión. Pero ninguno de estos clones ha tenido ningún éxito comparado con la película.

*DDLJ* no es solo todo lo que se ha dicho anteriormente sino que es también la primera película de Aditya Chopra. Aditya como he comentado unas líneas más arriba es hijo de Yash Chopra. Parecía que este iba a seguir con los pasos de su padre. Pero Aditya decide hacer unos cambios, por ejemplo rompe con Saroj Khan la coreógrafa más respetada y reputada de todo Bollywood<sup>19</sup>. Este es un hecho importante ya que los coreógrafos en los noventa tenían mucho poder de decisión sobre las películas y sobre todo en el momento del rodaje podían hacer cambios directos sobre el guión. El hecho de que Aditya rompa con esa vaca sagrada de la cinematografía india es el comienzo del fin del poder de los coreógrafos, y no es por pérdida de peso específico dentro de la producción, pero sí un punto de inflexión en el poder de decisión de estos.

Esto son los aspectos que más destacan de la película. La parte que del trabajo que sigue a continuación esta dedica a profundizar sobre algunos de los elementos internos de la película siguiendo como base del análisis las tres coerciones: la histórica, la económico-cultural y la ideológica.

---

<sup>19</sup> El motivo de la discusión y posterior rotura de la colaboración es que en el número musical “*Mehndi Laga Ke*” en el que la coreógrafa quería que la novia bailase durante todo el número mientras que Aditya solo quería que empezase a bailar al final del mismo. La opción propuesta por la coreógrafa era una idea implantada por Yash Chopra en su film *Chandni* (1989).

#### **4.- La coerción histórica en DDLJ.**

La coerción histórica está ligada a la existencia de una herencia, artística y cultural, en el interior de cada sociedad y de cada medio. Las obras de arte, pero también los productos de las artes aplicadas, no son transmitidos tal cual son y en desorden, sino, por el contrario, en el interior de clasificaciones previas, sobre todo bajo las especies de lo que se denomina “los clásicos”, los grandes autores y los maestros<sup>20</sup>.

Como ejemplo de la coerción del cine indio he escogido *DDLJ* como modelo del drama romántico del cine indio, de cómo esta película recoge las influencias de la cultura india (tal y como se ha explicado en el apartado **Influencias** de la introducción en la página 3), pero también todo lo que ha sucedido antes en la extensa cinematografía, forzando el modelo y creando uno nuevo.

#### **Generalidades sobre el drama romántico.**

El cine popular indio es un producto construido para las masas, en su gran mayoría son dramas los cuales tienen de trasfondo unas enseñanzas morales. El género romántico tiene como trasfondo la lucha entre la pasión y las convenciones sociales, este es un género extremadamente popular en la India.

En estos films está prohibida la mostración de la sexualidad pero no la sugestión de la misma. Los sentimientos se expresan a través de unas fórmulas ancladas en la tradición. Elementos como la devoción de la mujer hacia el hombre, la fidelidad marital o los amores secretos prohibidos son caldo de cultivo de este género. Otro elemento que está presente en este tipo de películas es la de capturar la felicidad de disfrutar el momento, ya que normalmente la felicidad inicial de los enamorados se ve truncada por un compromiso matrimonial previo de uno de ellos, normalmente de la mujer. El amor es mostrado tanto en la vertiente trágica como en la vertiente más propicia.

En cuanto a los personajes al igual que en otras cinematografías personajes como el del héroe, el villano o el cómico son muy identificables. Pero si hay un personaje que destaque por encima de todos es el de la madre, esta es un personaje crucial en el *Mahabharata*, es de gran importancia en el cine popular indio; en la madre se encarnan virtudes como la religiosidad y la espiritualidad. Tal como he mencionado unas líneas más arriba el cine indio es en su base una serie de enseñanzas morales en las que el bien triunfa sobre el mal. Básicamente el cine indio está compuesto por melodramas. Aquí el mal juega un papel central, ya que la moral tendrá que derrotarlo para que al final se restaure el bien.

---

<sup>20</sup> *La estética hoy* / Jacques Aumont. Cátedra. Madrid, 2001. Pág. 89.

### **Técnicas y estilo.**

Los melodramas son en su gran mayoría musicales que ofrecen una forma de escapismo a los espectadores. La historia no progresa en sentido lineal por lo general suele haber desvíos e historias dentro de historias. Esta forma circular de narración se encuentra normalmente en la literatura clásica y popular. Las canciones, la música y la danza son parte de la historia que se nos está contando. Las canciones cumplen una serie de funciones importantes: generan emoción en el espectador, subrayan la importancia de los mensajes morales, en ellos se muestran atisbos de erotismo y sexualidad. La música juega un papel principal en la vida de los indios, esta está presente en su vida cotidiana: actos religiosos y devocionales, y también en cumpleaños y en bodas. La popularidad de las películas dependerá en gran medida de las canciones que esta tenga. Tanto la música como las canciones son utilizadas como herramientas de la narración.

Las escenas de baile también cumplen una serie de funciones importantes. Estos dos elementos combinados con el melodrama, las peleas, las escenas de cabaret o el humor exagerado, son elementos de una fórmula de la que abusan los cineastas indios, tanto que a veces tan solo queda la fórmula y el contenido de la película es nulo<sup>21</sup>.

Otros elementos por los que se caracteriza el cine indio son: las películas no son realistas en el sentido estricto de la palabra, buscan crear un mundo de fantasía y evasión, la actuación suele ser exagerada, el uso de la cámara a veces deshace la sutura invisible del montaje y esta se hace presente ante el espectador, montaje obtuso, personajes estereotipados y situaciones análogas, la música tiene un papel central, las canciones son cantadas en la mayoría de veces por cantantes famosos y no por los actores<sup>22</sup>, y para acabar el último rasgo es que las escenas de baile se utilizan para intensificar las emociones y centrar la atención sobre el espectáculo.

Como rasgo principal del melodrama tenemos el exceso, la emoción es siempre excesiva, tanto para los momentos alegres como para los momentos tristes. Esto se ve reforzado por las actuaciones y por los modos de representación. El melodrama trata de simplificar el mundo y tan solo muestra contrastes (el bien y el mal y su confrontación).

Según el sociólogo Ashis Nandy: “la película popular india ha de tener de todo – de lo clásico a lo folclórico, de lo sublime a lo ridículo y de lo moderno a lo tradicional... una media de lo normal. Las películas producidas en Bombay han de contener en la medida de lo posible

---

<sup>21</sup> Un ejemplo de esto es *Parienta* ()

<sup>22</sup> Algunos de estos cantantes están relacionados tanto con estilos como con algunos actores y actrices, al igual que los dobladores suelen estar asociados a algunos actores en concreto.

de todo para todos. Ha de estar realizado para una miríada de etnias y de estilos de vida que hay en la India y el mundo contenido en la India”<sup>23</sup>.

### **El hombre como elemento de distinción en *DDLJ*.**

El principal giro de tuerca que Aditya Chopra le da al melodrama musical es el del personaje masculino. Pero para eso hay que remontarse un poco a la década de los setenta y los ochenta cuando el estereotipo de personaje era el del angry young man, este tenía su encarnación Amitabh Bachchan<sup>24</sup>. Este encarnaba la antitesis del héroe este no dudaba en matar si tenía que hacerlo; en este tipo de películas, generalmente de acción, las mujeres pasaban a un segundo plano, lo que destacaba por encima de todo era la virilidad de los personajes masculinos.

Este estereotipo aguanta hasta bien entrados los ochenta. Pero el director de *DDLJ* decide darles una vuelta a estos personajes masculinos. Aditya le ofrece a Shah Rukh Khan la posibilidad de cambiar su carrera, este solo quería seguir con el estereotipo de angry young man, a este le costo aceptar pero al final lo hizo y fue el principio de su estrellato.

Pero el cambio al que me refería no solo el de actor. El cambio se realiza a un nivel más profundo el personaje de Raj rompe no solo con las convenciones del angry young man, aunque al final de la película demuestra que si ha de luchar lucha como el que más.

El personaje de Raj empieza a desmarcarse en el momento en el que rompe con sus “rebeldes” antecesores, que siempre habían destacado por rehuir de la tradición para poder demostrar su amor hacia su amada. Raj no rehuye de las tradiciones, las abraza, necesita de ellas para tener el consentimiento del padre de Simran.

Otro aspecto en el que destaca es que la gran mayoría de protagonistas masculinos se enamoran a primera vista de la chica pero en Raj no sucede así. Ni siquiera es tímido a la hora de acercarse a ella e incluso ha hacerle todo tipo de bromas.

Durante la boda el personaje de Raj se convierte en un elemento poco convencional. Entra como amigo del novio pero enseguida hace amistades con la familia de Simran. Pero lo más sorprendente es que se dedica a servir dulces a los invitados, generalmente en las bodas indias este es un trabajo realizado por las mujeres. Pero no solo realiza labores de mujer, también se introduce en la cocina lugar habitado exclusivamente por la mujer. Raj es presentado en *DDLJ* es presentado como un hombre versátil que se mueve entre la modernidad y la tradición sin ningún tipo de complejo.

---

<sup>23</sup> *The secrets politics of our desires: Innocence, culpability and Popular cinema*/ Ashis Nandy (ed.). Oxford University Press. New Delhi, 1998.

<sup>24</sup> Quizás la estrella más importante del cine indio su película más conocida es *Sholay* (1975).

### **5.- La coerción económico-cultural en DDLJ.**

La coerción económico-cultural se refiere a una distinción social a la hora de ejercer el gusto. Ese ejercicio distintivo del gusto viene a reafirmar los estatus sociales. Por decirlo de otra manera se adquiere gusto en función de la adquisición de estatus social<sup>25</sup>.

Como se habla de distinción de clases y de estatus sociales, para la coerción económico-cultural he escogido la imagen del NRI (indios no nacidos en la India) dentro de la cultura hindú y de cómo este refleja la modernidad versus lo tradicional representado por los indios (nacidos en la India).

#### **Modernidad vs. Tradición.**

La India es una sociedad multiétnica, multilingüe y multireligiosa. Además de todos estos elementos hay que recordar que el sistema social hindú se basa en las castas. Pero estos son los elementos internos de un país como la India. Pero hay otro factor en juego; los NRI (Non Resident Indians), estos son los indios no residentes en la India. Este termino abarca tanto a los nacidos indios y luego emigrados como a la primera generación de nacidos en otro país.

India al igual que muchos países esta envuelta en un proceso de modernización. Algunas partes del país están siendo modernizadas más rápidamente que otras. Esto implica ciertos problemas respecto a la nueva moralidad que viene con este proceso de modernización. Con esta renovación empiezan a surgir temas como la secularización, el individualismo, la ciencia o la tecnología. Esto se ve reflejado en el cine en un conflicto entre los valores religiosos y los valores de la modernidad. Este conflicto se suele relacionar con el de occidentalización y tradición. Aunque el conflicto real es entre religión y valores seculares.

La imagen de lo moderno se suele representar con jóvenes urbanitas indios, pero cuando el debate se desplaza hacia la occidentalización elemento de debate se traslada al NRI, el indio no nacido en la India, y normalmente identificado como una persona carente de los valores propios de su cultura y de su tierra.

La imagen del NRI en el cine popular indio no ha sido muy buena. En la pantalla estos hacen cosas que se supone que los indios no hacen (o no deben hacer) como beber, fumar, jugar o ser lujuriosos. Occidente es considerado un peligro. Una de las primeras películas que trata el fenómeno de los NRI es *Purab aur Paschim (Este y Oeste, 1970)*. En esta película el protagonista es Bharat<sup>26</sup>, hijo de un luchador por la libertad que viaja a Londres para mejorar en sus estudios. Como “buen” indio ni bebe, ni fuma, ni juega. Pero cuando llega a la capital

---

<sup>25</sup> *La estética hoy* / Jacques Aumont. Cátedra. Madrid, 2001. Pág. 91.

<sup>26</sup> Nombre en hindi para referirse a la India.

británica se encuentra con los hijos de los inmigrantes que han perdido el rumbo: unos son hippies, otras trabajan en night-clubs, beben, fuman, etc. Bharat los transforma otra vez en respetables ciudadanos indios. La familia que lo acoge abandona el materialismo de occidente por la forma de vida espiritual de la India<sup>27</sup>.

### **La imagen del NRI según *DDLJ*.**

La película plantea una respuesta a la pregunta ¿Quién es indio? Según la cinta, que ofrece una respuesta un tanto edulcorada, indio es un híbrido. Es aquel que disfruta de las comodidades materiales de occidente y de las comodidades espirituales de oriente. Esta respuesta es un tanto acomodaticia ya que es un país que lucha por entrar en el grupo de países con economía liberal. La respuesta nos dice que no hay que escoger si no que la respuesta esta en ambos conceptos de indianidad<sup>28</sup>. Raj<sup>29</sup> enfundado en su cazadora de cuero conduciendo su Harley Davidson, es un conformista y Simran a pesar de que a veces lleva ropas minúsculas sigue siendo una virgen. Al igual que la fusión de modas y la fusión de comidas *DDLJ* presenta una fusión en los estilos de vida.

*DDLJ* es una fantasía que satisface tanto a los indios que viven en la India como a los que residen en el exterior. Para la audiencia local ofrece un estilo de vida al que aspirar. Pero también da a entender que mientras los emigrantes disfrutan de la vida occidental sus corazones permanecen en su país natal, la India permanece como reserva espiritual y reserva de los valores morales.

Para los NRI *DDLJ* pinta la India de color de rosa. En la película el Punjab no es un lugar donde exista ningún conflicto armado, ni tan siquiera aparecen ni terroristas ni policías, la película configura el paisaje indio como una utopía rural. Las mujeres visten saris muy coloridos, la gente canta y baila y las casas están llenas de familias que se quieren mucho. La película alimenta la nostalgia de los NRI. Nostalgia por las tradiciones y los rituales. Los NRI mantienen una imagen de la India anclada en el recuerdo son mas indios que los indios que residen en la India. Aunque tienen un pie en ambos mundos.

Como ejemplo la posición de Raj que tras varios ofrecimientos por parte de Simran de huir y dejarlo todo atrás, el se mantiene en su posición de primero obtener el permiso del padre de ella y no deja de luchar hasta el último momento por hacer valer el amor que el siente por

---

<sup>27</sup> Este tipo de películas recuerdan mucho a las interpretadas por Paco Martínez Soria en la que encarnaba un abuelo que viajaba a la ciudad a visitar a la familia y de paso ponerlos en el buen camino (*La ciudad no es para mí*).

<sup>28</sup> Este termino seria la traducción literal del termino anglosajón “indianness”, que hace referencia a una categoría abstracta del concepto de pureza moral y tradicional india.

<sup>29</sup> Raj es lo suficientemente inteligente como para cumplir con las reglas sociales de ambos mundos y satisfacer sus deseos personales, tras esta película Raj se convirtió en un modelo de conducta.

ella ante su padre. Sin embargo, Kuljeet el pretendiente oficial esta deseando casarse para irse a Londres para ver a las chicas inglesas. La fuerza de la tradición esta más presente en aquellos que están alejados de su tierra que de aquellos que todavía viven en ella.

### **Little India.**

La posición que adoptan los personajes ante el fenómeno NRI provoca una diferencia entre ellos. Baldev esta en un extremo y en el otro el padre de Raj, el comportamiento de los padres influirá en la forma de entender la India y las tradiciones por parte de sus hijos. Baldev es un inadaptado su casa es como un pequeño rincón de la India. Solo lleva ropajes indios al igual que su mujer y sus hijas. Baldev insiste en que toda la familia participe en los rezos matutinos diarios. Es un padre autoritario que vigila constantemente a sus hijas. Es el tipo de padre indio que promete a sus hijas en matrimonio cuando estas son aun unas niñas.

Dharam Veer Malhotra, el padre de Raj, se encuentra en el lado opuesto de Baldev. Este personaje deja más libertad a su hijo esta más preocupado por la felicidad de este, pero es también respetuoso con las tradiciones. La relación entre padre e hijo es de camaradería. Esto se refleja en el trato que da el hijo al padre, este le llama “pops” el equivalente en ingles a papa, mientras que Simran llama a su padre por el tradicional “Bauji”, término indio que hace referencia al padre.

En un punto intermedio de esta tensión entre modernidad y tradición esta Lajjo, la madre de Simran no renuncia a sus orígenes ni a sus tradiciones, pero se ha adaptado perfectamente al modo de vida anglosajón. Lo cual le lleva a una relación más cercana con sus hijas.

También existen diferencias sociales, aunque vivan en la misma ciudad también pertenecen a clases sociales diferentes, mientras que Raj es millonario, Simran pertenece a la clase media.

En la película no se refleja en ningún momento la angustia de los emigrantes. El mundo que rodea a Simran y Raj es un mundo carente de problemas en su universo no existe ni las drogas, sexo o alcohol. A diferencia de películas como *Masala* (1991) o *Mi hermosa lavandería* (1985) que tratan de reflejar la relación del individuo con las drogas o la homosexualidad y la situación de angustia que vive un ser desplazado de su cultura madre.

### **6.-La coerción ideológica en DDLJ.**

Eres una mujer, Chandramukhi. Date cuenta de eres mujer.

Madre, hermana, esposa, amiga. Cuando no eres nada de esto

eres una puta. ¿Podrías ser alguna de ellas Chandramukhi?

-Devdas (2002)-

La coerción ideológica se puede considerar, según la crítica marxista de la estética, como un sector ideológico y pernicioso oculto. En el que los individuos creen expresarse como sujetos cuando lo que en realidad hacen es reproducir opiniones autorizadas por la división socio-técnica del trabajo<sup>30</sup>. Se trata de la difusión de jerarquías y de posiciones enraizadas en culturas determinadas.

Para la coerción ideológica he escogido la posición de la mujer en el cine indio y como este perpetua, no solo un estereotipo, sino que establece un modo de conducta para la mujer de ese país.

#### **La mujer en el cine indio.**

En el cine indio nos encontramos con una representación de la mujer india en la pantalla. En la sociedad tradicional india existen unas formas consensuadas que regulan el comportamiento por parte de las mujeres, todas estas formas provienen del pasado. Por ejemplo, el concepto de *Sita* prevale tanto en la sociedad como en las películas indias. *Sita*, inmortalizada en *Ramayana*, es la mujer ideal, la esposa ideal; es leal a su marido, no lo cuestiona en ningún momento y obedece todos sus deseos. El *Ramayana* dice que el dios de una esposa es su marido: el es su amigo, su maestro. La vida de ella es menos importante que la de él. Durante años el cine indio ha perpetuado este estereotipo de mujer ideal.

En la sociedad tradicional india la vida de la mujer esta circunscrita al ámbito familiar. Los roles esenciales de esta son: hija (Beti), mujer (Patín) y madre (Ma). La mujer es el recipiente donde se guarda la moral india, y eso se les inculca desde pequeñas. La mujer india tiene su referencia vital respecto al hombre: primero respecto al padre, luego respecto al marido y para acabar respecto a los hijos varones. No tienen

---

<sup>30</sup> *La estética hoy* / Jacques Aumont. Cátedra. Madrid, 2001. Pág. 91.



independencia. El *Manusmriti*<sup>31</sup> dice que nunca se ha de separar del padre, el marido o sus hijos, que siempre ha de estar alegre, ha de ser eficiente en la gestión de la casa, ha de tener la casa limpia y no ser derrochadora. Se espera de ella que sea obediente con su marido y tras la muerte de este ha de hacer honores a su memoria. Estas normas han gobernado las vidas de las mujeres en la india durante siglos y han encontrado su reflejo en el cine popular indio.

El enamoramiento no está prohibido, siempre y cuando este sea un amor puro y que siga el modelo de *Radha-Krishna*. En los textos clásicos indios el amor que siente *Radha* por *Krishna* es absolutamente puro, ese es el tipo de amor que se muestra en el cine popular. La mujer que busca vivir su vida según las normas tradicionales encuentra la felicidad, las que no lo hacen así encuentran solo dolor en sus vidas.

De la representación de la mujer en el cine indio popular destaca principalmente dos tipos de rol: el de la madre y el de la esposa. Existen diferencias en la representación de estos roles. En la India el concepto de la madre patria tiene una significación religiosa y se suele identificar al país con la diosa (literalmente fuerza). El concepto de nación como madre encuentra su reflejo en el himno del país *Vandemataran!* (la traducción literal sería: Hurra Madre Tierra!) . La madre en el cine indio es símbolo de la fuerza vital de la sociedad, tal y como se ve en *Mother India* (1957) película que representa la esencia del cine popular indio.

Sin embargo la esposa es representada como una víctima de las convenciones sociales y siempre se muestra a una persona con las libertades personales muy limitadas. Si para la madre se relaciona con el término *Shakti* a la esposa se le relaciona con el término *Sati*<sup>32</sup>. Este término ha sido utilizado los títulos de gran cantidad de películas durante los años veinte y los 30. Eso ha ayudado a crear un estereotipo de mujer unidimensional y sin ambiciones personales.

Otro rasgo que ha de representar la mujer es la pureza sexual esta y la fidelidad sexual a su marido. El cine de Bollywood muestra la sociedad típica patriarcal y muestra a una mujer que tiene miedo de la sexualidad lo que implica una negación de las mujeres a sus propios deseos.

---

<sup>31</sup> Antiguo escrito indio en el que se recogen leyes, aspectos éticos y morales, costumbres y otro tipo de aspectos relacionados con la vida cotidiana.

<sup>32</sup> Este término implica extrema devoción al marido.

El opuesto de la mujer ideal india es el arquetipo de *vamp* cultivado por los cines de todas las cinematografías desde el principio de la historia del cine. Este es el modelo de una mujer moderna y decadente, en el cine indio el nombre que suele adoptar es el de Rosie o Mary. Se ríen de la tradición y tratan de imitar a la mujer occidental. Beben, fuman, van a clubes nocturnos y se enamoran y desenamoran rápidamente. Son la imagen de la degradación moral y están relacionadas con todo lo malo que viene de occidente. Aquí existe una contradicción ya que el cine popular indio es producto de la modernidad cultural del país y ha sido utilizado como vehículo para acelerar el proceso de modernizar el país. Sin embargo, en el cine, si una mujer adopta las costumbres occidentales es retratada como decadente y además tendrá su castigo por su conducta “inmoral”.

Otra figura con la que se relaciona la mujer es la cortesana. Esto implica una mujer que se mueve fuera de la esfera familiar y que no tiene relación estable con ningún hombre, con lo cual no puede mantener ninguno de los valores con los que se identifica la mujer ideal india. En el cine este personaje se suele ver atraído por el protagonista de la película, pero este no suele enamorarse de ella.

Las mujeres en el cine indio son mostradas, al igual que en las cinematografías occidentales, como objeto de deseo de los hombres. Pero la manera en que se muestran deseables en las pantallas se somete a unas convenciones culturales específicas.

El hecho de que no aparezcan besos en la pantalla se debe a la regulación censora de la Central Board of Film Censors<sup>33</sup>. El beso en público está considerado como algo occidental, ajeno a la cultura india. Si los besos no se muestran por extensión el acto sexual tampoco. También hay que considerar que para el público indio es menos excitante el cuerpo desnudo que un cuerpo velado. Existen estrategias<sup>34</sup> dentro del cine para mostrar el deseo sexual de la mujer:

1. El vestido tribal. En los números musicales de cabaret se utilizan los vestidos tribales para mostrar la zona pélvica de la mujer. Estas prendas suelen estar compuestas en la parte de arriba por camisetas cortas, blusas pequeñas y otro

---

<sup>33</sup> Ver el apartado dedicado a la censura en la página 2.

<sup>34</sup> Tal y como establece Richards en *Hidden Pleasures: Negotiating the myth of the female ideal in popular hindi cinema* (1995).

tipo de prendas que permiten mostrar el máximo de la mujer sin herir la sensibilidad del público.

2. Secuencias oníricas y saris mojados. Las escenas de baile en las que aparecen las mujeres bailando con el sari mojado son consideradas como muy provocativas y se considera que es una manera de mostrar sexualmente el cuerpo femenino. Las escenas oníricas permiten la exploración de los placeres prohibidos que no se le permiten en la realidad y son expresión de deseo sexual.
3. Tras el arbusto. Las escenas de baile a veces dan lugar a otra estrategia para mostrar la iniciación sexual de la mujer. A veces la protagonista se oculta tras un árbol o arbusto y cuando sale lo hace pasándose la mano por los labios. Esto tiene que ver con un rito iniciación de origen feudal que marca el principio de la iniciación sexual de la mujer.

### **Simran y Lajjo, la mujer en *DDLJ*.**

Aunque el tema de la sexualidad en la película se muestra de manera relajada, esa relajación tan solo afecta a los hombres. La mujer sigue manteniendo la virginidad. De hecho en el número musical “*Mere Khwabon*” presenta a Simran como una chica pura. Aunque este bailando bajo la lluvia, con todo lo que eso implica, el director reduce el aspecto erótico de la escena. Ella sigue siendo representada como una mujer pura, aunque lleve una minifalda y una blusa atada al torso, ambas de color blanco para mantener el aspecto virginal de Simran.

El mundo representado en *DDLJ* es patriarcal, un lugar donde las mujeres tienen poco poder de decisión. Simran pasa de las manos de su padre (Baldev) a las manos de su novio (Raj). Los hombres toman las decisiones y también lo hacen por las mujeres, es un reflejo de la tradición india. El cine popular indio es marcadamente patriarcal, los héroes son los hombres, en muchas películas la mujer es usada como una mera distracción. *DDLJ* funciona en ese sentido, los hombres se mueven por dos motivos poder y honor, y en base a esas dos variables actúan. Simran es una propiedad que pasa de Baldev a Raj. Sin embargo, Lajjo (madre) y Simran son conscientes de su posición dentro del mundo que les rodea.

La relación entre madre e hija es muy estrecha. La primera escena en que aparecen ambas, madre e hija, se muestran muy cercanas la una de la otra. Lajjo lee sin

prejuicios las ensoñaciones de Simran. La madre le cuenta a la hija que cuando esta crece la madre se convierte en su mejor amiga. En la escena de la llegada de la carta en la que se anuncia el compromiso entre Simran y Kuljeet, es Simran la que lee la carta y la deja cuando lee lo del compromiso, el padre orgulloso se piensa que lo que ha hecho que su hija deje de leer es la candidez<sup>35</sup> de la misma, pero la madre sabe que no que su hija esta disgustada. La madre conoce el sufrimiento de la hija, aunque después intenta tranquilizarla diciéndole que ese chico con el que esta comprometida quizás sea el desconocido que esta buscando.

En otra escena la madre le pide a la hija que olvide a Raj. En ese momento le explica como su padre le educo en la igualdad entre hombres y mujeres, pero cuando creció descubrió que era mentira. Tuvo que dejar de estudiar mientras sus hermanos seguían con los estudios. Desde entonces se ha tenido que sacrificar como hija, hermana y esposa. Las palabras de Lajjo están basadas en la experiencia de millones de mujeres en la India. Lajjo, le sigue explicando a su hija que prometió que cuando sus hijas naciesen la vida de estas iban a ser diferentes a la suya. La madre pide por la felicidad de ella misma que lo olvide. Simran acepta las palabras de la madre y se funden en un abrazo.

Ellas son capaces de reconocer el dolor de otras mujeres, dolor que los hombres no son capaces de ver. Durante la segunda parte de la película en la que Simran se encuentra en mitad de todo el evento sin tener nada que ver con mala cara, triste, mientras que el padre lo acusa al cambio a estar en un lugar nuevo, pero la madre conoce cual es el verdadero dolor de su hija. Es como Simran y su padre viviesen en dos mundos diferentes. La madre intenta ayudar a su hija a huir de esa prisión patriarcal, intenta convencerla para que huya. Al final de la película será ella la que lleve a su hija a la estación donde Raj esta esperando. Pero será el padre el que dará la autorización a su hija para poder irse con Raj. Baldev traspasa a Raj su propiedad.

En *DDLJ* el conflicto esta en Simran y cual va a ser su destino. La película muestra la frustración de los personajes femeninos. Pero por otro lado Simran permanece inmóvil, se vuelve cada vez más pasiva a medida que avanza la película. Esperando o que llegue la boda o que Raj encuentre alguna manera de arreglar la situación. Al final a pesar de que su padre, que la sujeta de por el brazo, la suelta ha de

---

<sup>35</sup> Baldev se muestra orgulloso de haber conservado las tradiciones del Punjab en un rincón de Londres.

El cine indio a través de *Dilwale Dulhania Le Jayenge*

esperar a que este le de el permiso y que el novio la acepte para poder moverse, pasa de la custodia de uno a la del otro, y al final de todo ella permanece virgen.

*DDLJ* reconoce la desigualdad de la mujer frente al hombre pero en ningún momento se aleja del status quo. La película reafirma la importancia de la familia por encima del individuo.

## **7.- Conclusión.**

Películas como *DDLJ* tienen una función, la de marcar al público con una serie de enseñanzas morales. Pero quizás esta película propia de una cinematografía tan particular como la india parece que este más orientada hacia un mercado externo.

El público natural de esta película es ni más ni menos los NRI que hay alrededor del mundo. Estas películas cumplen dos funciones para ellos, la primera es de servir de cordón umbilical con sus costumbres, su pasado y su cultura. Otro elemento de interés para este colectivo es el de mostrar una imagen bucólica de la India, una imagen moderna. Quizás no moderna en el sentido material pero si en el espiritual. Se trata de mostrar una India cercana aquellos que viven fuera de ella. Esto sirve como verdadero enganche para las nuevas generaciones y que estas no se distancien respecto la cultura de sus orígenes y que la sientan más cercana respecto a la libertad que ellos respiran en occidente.

Otro valor que se inculca en la película es el de validez de la familia ante los tiempos que corren, tanto la familia nuclear como la extensiva. Ya que la familia es portadora del conocimiento y de las tradiciones de sus antepasados y estas son origen de sabiduría, amor y respeto.

El cine popular juega un papel central en la construcción de una conciencia india. Son la forma más dominante y persuasiva a la hora de inculcar en la mente del espectador conceptos como el honor, heroísmo, coraje y modernidad. La relación entre el cine indio y sus espectadores es muy estrecha.

### **8.- Bibliografía.**

- *La estética Hoy* / Jacques Aumont. Cátedra. Madrid, 2001.
- *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India.* / Alberto Elena. Paidós. Barcelona, 1999.
- *Indian popular cinema. A narrative of cultural change.* /K Moti Gokulsing y and Wimal Dissanayake. Orient Longman Private Limited. Nueva Delhi, 1998.
- *Cinema India . the visual Culture of Hindi Film.*/ Richard Dwyer y Divia Patel. Reaktion books Ltd. Londres, 2002.
- *Bollywood. Popular indian Cinema.*/ Lalit Mohan Joshi, Editor. Dakini Books. Londres, 2001.
- *Enciclopedia of indian cinema.*/ Ashish Raja Dhyaksha y Paul Willemen. Oxford University Press.Nueva Delhi, 1994.
- *Dilwale Dulhania Le Jayenge/* Anupama Chopra. British Film Institute. Londres, 2002.

### **Filmografía.-**

- *Dilwale Dulhania le Jayenge.*/ Dir: Aditya Chopra (1995)
- *Mother India.*/ Dir: Mehboob Khan (1957)
- *Devdas.*/ Dir: Sanjay Leela Banshali (2002)
- *Sholay.*/Dir: Ramesh Sippy (1975)