

EL ETERNO HECHIZO DE DEVDAS

The Eternal Spell of Devdas

HELIO SAN MIGUEL^a
The New School

RESUMEN

Las múltiples adaptaciones cinematográficas de la novela *Devdas*, publicada en 1917, han convertido a su protagonista en el personaje más importante del cine indio y en un arquetipo nacional similar a Hamlet o Don Quijote. Devdas encarna a un personaje trágico, introvertido y débil, atrapado por una serie de convenciones sociales con las que no tiene la fuerza necesaria para romper, ni siquiera por el amor de su vida, Paro, y que se abandona al alcohol y a los cuidados de una prostituta, Chandramukhi. El inusitado impacto de algunas de estas versiones, sobre todo las de P. C. Barua y Bimal Roy, han hecho que esta historia tenga, tanto a nivel formal como temático, una poderosa influencia en el desarrollo del cine comercial indio, perceptible en otras muchas historias que no son adaptaciones directas del *Devdas*. Así, Paro y Chandramukhi se convirtieron en los arquetipos femeninos contrapuestos más conocidos y utilizados en el cine comercial indio, la mujer virtuosa y la prostituta con el corazón de oro; la contraposición entre ámbitos rurales y urbanos será también una constante en el cine en hindi; el sometimiento a la autoridad paterna y la obediencia a las tradiciones, frente al amor romántico y la voluntad individual será un tema recurrente en las películas de Bollywood. En el siglo XXI el mito de Devdas ha resurgido con fuerza y distintas versiones, entre las que destacan las de Sanjay Leela Bhansali y Anurag Kashyap, lo han actualizado de forma contrapuesta, pero respondiendo también a los nuevos aires que soplan en el Bollywood contemporáneo. De una u otra forma, por casi cien años, ninguna generación de espectadores y cineastas indios se ha sustraído al hechizo de Devdas, que se convierte de esta forma en un objeto privilegiado de análisis para estudiar algunos rasgos fundamentales de la evolución de Bollywood y por extensión del cine comercial de la India.

Palabras clave: Bollywood, Devdas, adaptaciones cinematográficas, arquetipos, P.C. Barua, Bimal Roy, Sanjay Leela Bhansali, Anurag Kashyap.

ABSTRACT

The many film adaptations of the novella *Devdas*, published in 1917, have made its protagonist the most important character in Indian cinema and a national archetype similar to Hamlet or Don Quixote. Devdas embodies a tragic hero, introverted and weak, trapped in a web of social conventions that he does not have the courage to break, not even to fight for Paro, the love of his life. Devdas will turn instead to alcohol and to the attentions of Chandramukhi, a prostitute. The astonishing impact of some of these film adaptations, especially those directed by P.C. Barua and Bimal Roy, have contributed, in both formal and thematic levels, to its long-lasting influence in the development of Indian commercial cinema. This is visible in many other stories that are not direct adaptations of *Devdas*. Thus, Paro and Chandramukhi evolved into well-known and frequently opposed feminine archetypes of the virtuous woman and the prostitute with a heart of gold; the contraposition between rural and urban environments became commonplace in Hindi cinema; the submission to patriarchal authority and traditions over romantic love and one's own will has been a recurrent theme in Bollywood movies. In the 21st century, the myth of Devdas has again surged in various versions. Among them, those of Sanjay Leela Bhansali and Anurag Kashyap have updated it in opposing ways, but both responding to the new winds that blow in contemporary Bollywood. One way or another, for almost a hundred years, no generation of Indian spectators and filmmakers have been able to escape the spell of Devdas. His story has become a privileged object of analysis to study some fundamental features of the evolution of Bollywood and by extension of India's commercial cinema.

Keywords: Bollywood, Devdas, film adaptations, archetypes, P.C. Barua, Bimal Roy, Sanjay Leela Bhansali, Anurag Kashyap.

[a] HELIO SAN MIGUEL School of Media Studies, The New School, 2 West 13th St., 12th Floor, NY, NY 10011, sanmigu@newschool.edu. Helio San Miguel es natural de Madrid y reside en Nueva York, donde es profesor en The New School. Es doctor en filosofía y posee un M.F.A. en Dirección y Producción de Cine de la Universidad de Nueva York. Es el editor de *World Film Locations: Mumbai* (Intellect, 2012) y ha colaborado, entre otros, en *New Trends in Contemporary Spanish Cinema* (Intellect, 2012), *World Film Locations: Madrid* (Intellect, 2011), *The Cinema of Latin America* (Wallflower Press, 2003) y *Tierra en Trance* (Alianza Editorial, 1999). En 2007, escribió y dirigió *Blindness* (disponible en vimeo.com), un mediometraje de ficción seleccionado en más de treinta festivales, incluidos New Filmmakers New York y el European Film Festival.

La historia de Devdas, héroe trágico e indeciso, enamorado de Parvati, pero atenazado por convenciones sociales de las que es incapaz de escapar, ha cautivado la imaginación de los cineastas indios desde los tiempos del cine mudo, pocos años después de la publicación de la novela corta del mismo nombre a cargo del escritor bengalí Saratchandra Chattopadhyay (Chatterjee, en otras transcripciones), que vio la luz hacia 1917. La evolución en casi un siglo de distintas adaptaciones nos dice mucho de los cambios del cine indio y ha dejado una fuerte impronta en su desarrollo.

Con reminiscencias mitológicas que remiten al relato de Krishna y Radha, *Devdas* cuenta la historia del homónimo héroe, el travieso hijo de un próspero hacendado equiparable a un señor feudal, un *zamindar*, y su amistad, tornada con los años en amor, por Parvati, conocida como Paro. Debido a su mal comportamiento en el colegio, sus padres le envían a estudiar a Calcuta (hoy Kolkata). Cuando regresa, ya como un joven adulto, el amor entre los dos permanece con igual fuerza y la familia de Paro propone a la de Devdas el matrimonio. Esta idea es sin embargo rechazada de plano por la familia de este ya que aquellos pertenecen a una casta inferior y no son tan ricos. La desechada familia de Paro acuerda su matrimonio con un viudo aún más acaudalado que la familia de Devdas, mucho mayor que ella y con hijos ya crecidos. Parvati, jugándose su reputación, visita a Devdas en medio de la noche para pedirle que insista en casarse con ella o que se escapen juntos, pero este rechaza el plan e incapaz de enfrentarse a su familia, regresa a Calcuta. Parvati contrae matrimonio y Devdas, desilusionado y torturado, se volcará en el alcohol y en una prostituta, Chandramukhi, que le presentará un antiguo compañero de estudios, Chunnilal. Esta se enamorará de él y lo cuidará cuando el alcoholismo le empiece a pasar factura en su salud. Sin embargo, cuando Devdas se da cuenta de que su final está cercano, emprenderá un largo viaje en tren para ir a morir a la puerta de la casa de Parvati, como una vez le prometió.

Cuando se publicó esta novela corta nada podía indicar que se convertiría en este éxito. Escrita en un estilo que en su traducción inglesa¹ resulta seco y desapasionado, no se enmarca en la tradición de finales felices que posteriormente sería dominante en la cinematografía comercial india, aunque sí contenía elementos de crítica social que seguramente contribuyeran a su éxito, sobre todo la denuncia del sistema de castas, la manifestación a favor del amor romántico frente a los matrimonios concertados y una denuncia del papel marginado y sumiso de la mujer.

Versiones

La primera adaptación cinematográfica de *Devdas*, con el famoso actor de teatro Phani Sarma en el papel principal, tuvo lugar en el período mudo, en 1927, a cargo de Naresh Mitra con fotografía de Nitin Bose, posteriormente un importante director, y que hoy se cree, como la mayoría del cine mudo indio,

[1] Saratchandra Chattopadhyay, *Devdas* (Londres, Penguin Books, 2002).

perdida. La primera versión sonora, de la que al parecer solo se conserva una copia², la realizó el director P.C. Barua en lengua bengalí, con él mismo de protagonista, para la compañía New Theatres, legendario estudio radicado en Calcuta³. Pramathesh Chandra Barua era un director de origen aristocrático pues su padre era el marajá de Ganipur en el estado nororiental de Asam. Tras terminar sus estudios en Calcuta viajó a Europa donde se despertó su pasión por el cine, que le hizo abandonar, frente a la oposición familiar, una incipiente carrera política. Él y el famoso cantante Kundan Lal Saigal, conocido como K.L. Saigal o simplemente por su apellido, eran también los principales actores de New Theatres.



Devdas (P. C. Barua, 1936).



Devdas (P. C. Barua, 1936).

[2] Algunas fuentes dan por perdida esta primera versión sonora en bengalí, pero no así Corey Creekmur, quien afirma que hay una copia, aunque no se puede ver. Véase Corey K. Creekmur, «Remembering, Repeating and Working Through *Devdas*», en Heidi R.M. Pauwels (ed.), *Indian Literature in Popular Cinema: Recasting Classics* (Nueva York y Londres, Routledge, 2007).

[3] Fundado por B.N. Sircar en 1931, se mantuvo en funcionamiento hasta 1955 y es uno de los más importantes en la historia de la ciudad y del cine indio en general, antes de que Mumbai (Bombay) tomara el liderazgo cinematográfico en el país. New Theatres contaba con Debaki Bose, Dhiren Ganguly y P.C. Barua como principales directores. Además, algunas de las que posteriormente fueron grandes figuras de la industria del cine en hindi de Mumbai (lo que hoy se conoce como Bollywood) como Bimal Roy, Nitin Bose y Hrishikesh Mukherjee, también empezaron su carrera en esta mítica compañía.

Las producciones de New Theatres se inspiraban y adaptaban con frecuencia prestigiosas novelas u obras de teatro. Se rodaban sobre todo en bengalí, pero en los casos de sus películas más exitosas era normal que se hicieran versiones en hindi y otras lenguas del país. Este fue el caso de *Devdas*, y Barua se embarcó inmediatamente en una nueva versión en esa lengua, con el mencionado cantante Saigal como protagonista. El *Devdas* en hindi tuvo un éxito sin precedentes, mucho mayor aún que la versión bengalí y se convirtió en una película de referencia en la historia del cine indio, como luego veremos. El término «*Devdas*» entró en el lenguaje coloquial para referirse al amante melancólico cuyo amor no es correspondido o no se materializa. New Theatres hizo también una versión en lengua tamil en 1936 para el mercado de los estados del sur de la India. Saigal también actuaba y cantaba en ella, aunque con cuestionables resultados dado el escaso conocimiento que tenía de esa lengua y su mala pronunciación. En 1937 Barua realizó otra más, esta vez en asamés (él era natural de Asam), que fue uno de los primeros largometrajes rodados en esta lengua y que contó de nuevo con el mencionado Phani Sarma en el papel de *Devdas* y en el de *Paro* con la famosa Zubeida, una de las más grandes estrellas el cine mudo que también había actuado en *Alam Ara* (Ardeshir Irani, 1931), la primera película sonora de la India.

Pasarían dieciséis años, el periodo más largo transcurrido sin un nuevo *Devdas*, hasta que en 1953 el director Vedantam Raghavaiah hiciera en los estados del sur dos nuevas versiones, una en lengua telugu y otra en tamil, tam-

bién conocidas como *Devadasu* y *Devadas* respectivamente, que tuvieron un gran éxito. Akkineni Nageswara Rao interpretó a Devdas, lo que le convirtió en una estrella en el sur de la India. Savitri interpretó a Paro y la bailarina Lalitha a Chandramukhi. A su éxito también contribuyó la música de C.R. Subburaman, malogrado director musical que falleció con poco más de treinta años, justo antes del estreno de estas películas. Sus canciones se hicieron muy famosas y populares, especialmente las que cantaba Devdas. De estas películas se cuentan dos famosas anécdotas. La primera, que las escenas con Devdas borracho y deprimido se rodaron de noche para que la falta de sueño del protagonista ayudara a mostrar su estado de embriaguez y desamparo de una forma más realista, y la segunda que el cantante ayunó por más de cuarenta días para conseguir el tono adecuado que reflejara el sufrimiento del protagonista.

Dos años después, Bimal Roy, que fuera director de fotografía en la película de Barua, hizo de nuevo en hindi su famosa versión, dedicada a este, que había fallecido en 1951. Roy era un director inusual en el cine de Mumbai por proceder de la compañía New Theatres, donde existía la mencionada y larga tradición de adaptaciones de obras literarias de prestigio (él mismo llevó a la pantalla otras dos novelas del mismo autor, *Parineeta* y *Biraj Bashu*). Además había rodado dos años antes *Do Bigha Zamin* (*Dos acres de tierra*, 1953) uno de los grandes clásicos del cine indio, en la que introduce un tono más realista, inspirado en el Neorrealismo italiano, con anterioridad a Satyajit Ray. Su *Devdas* contaba con Dilip Kumar en el papel protagonista, la bengalí Suchitra Sen como Paro y como Chandramukhi la bailarina Vyjayanthimala, que fue una de las primeras actrices del sur de la India en triunfar a nivel nacional, abriendo el camino a otras estrellas posteriores desde Waheeda Rehman, Hema Malini, Sridevi hasta la propia Aishwarya Rai. Pese a que esta película fracasó en taquilla, su estatus ha ido creciendo con el tiempo y hoy se considera la versión de referencia⁴. Por un lado, por la interpretación más naturalista de Dilip Kumar que representa un modelo alternativo al estilo más teatral de muchas de las estrellas del cine comercial en hindi. Por otro lado, por los diálogos, escritos por



Devdas (Bimal Roy, 1955).



Devdas (1955).

[4] En parte también por la dificultad de encontrar copias de la versión en hindi de Barua de la que no hay todavía un DVD. Quiero dar las gracias a Ameen Sayani, histórico y famoso locutor de radio indio, por haberme proporcionado una copia de la versión en hindi de Barua y a Hira Malaney por haberme la hecho llegar.

[5] La profesora, escritora, documentalista e incansable promotora en el Reino Unido del cine indio Nasreen Munni Kabir, es la editora de *The Dialogue of Devdas*, Bimal Roy's *Immortal Classic*, publicada por Om Books International y Hyphen Films en 2012. El libro, que incluye el DVD de la película, cuenta con su introducción y con testimonios de los hijos de Bimal Roy. En su presentación Shah Rukh Khan leyó una carta de Dilip Kumar, que no pudo asistir por su avanzada edad (nació en 1922) y su delicado estado de salud.

[6] Vijaya Nirmala, con cuarenta y siete títulos, tiene el record de películas dirigidas por una mujer.

el famoso autor en lengua urdu Rajinder Singh Bedi, y que han motivado incluso un libro reciente sobre los mismos⁵. La película fue también criticada por la prensa en el momento de su estreno por considerar que incidía en gran medida en el tema de las castas, cuando este tema se consideraba, de forma un tanto optimista, que había sido superado tras la independencia del país por la constitución india que reconocía la igualdad de todos los ciudadanos. Diez años después, en 1965, el director Khwaja Sarfraz rodaría la primera versión en lengua urdu en Pakistán y en 1974 se realizó otra versión en telugu, titulada *Devadasu* y dirigida por una mujer, Vijaya Nirmala⁶, que hizo el papel de Paro y su marido Krishna el de Devdas, mientras que Jayanthi hizo el de Chandramukhi. En esa misma lengua también se hizo otra versión en 1978 llamada *Devadasu Malli Puttadu!* en la que Devdas resucita y Paro es mayor. También se llevó a cabo una más en lenguaje malabar, y al año siguiente otra en bengalí, con el título de *Debdas*, dirigida por Dilip Roy. Tres años después otra más en esta lengua, pero esta vez en Bangladesh, dirigida por Chashi Narzul Islam, más una nueva versión en tamil y otra en malabar en 1989 dirigida por el director de fotografía Crossbelt Mani.

Tras un hiato de más de una década, parece que la nueva etapa en la que ha entrado el cine de Bollywood desde mediados de los años 90 vuelve a ser propicia para las adaptaciones de esta famosa novela. Además estas nuevas versiones son las que presentan más novedades con respecto tanto a la novela original como a las adaptaciones anteriores. En 2002 el histórico director Shakti Samanta rodaría, codirigida con su hijo Ashim, una nueva adaptación en bengalí. Esta sin embargo se vería relegada al olvido por la lujosa versión en hindi a cargo de Sanjay Leela Bhansali, una de las películas más costosas de la historia de la India, la más cara en su momento, presentada en el festival de Cannes y con Shah Rukh Khan, la mayor estrella del país de las últimas décadas, en el papel de Devdas, Aishwarya Rai como Paro y la también megaestrella de los 80 y 90, Madhuri Dixit, como Chandramukhi. Cuatro años después Y.V.S. Chowdary y Gopireddy Mallikarjuna Reddy realizaron *Devdasu* en telugu, versión

Dev.D (Anurag Kashyap, 2009).



muy libre en la que se invierten los papeles y Paro ahora se llama Bhanu y es la hija de un senador americano de origen indio, mientras que Devdas en un chico pobre que vive en los *slums* de la ciudad, al lado del aeropuerto. Esta versión, pese a sus personajes simplistas y unos efectos baratos y de factura muy obvia, se convirtió sin embargo en el mayor éxito del año del cine en telugu. En 2009 el reconocido e innovador director de cine comercial en hindi Anurag Kashyap realizará *Dev.D*⁷, la versión más rompedora hasta la fecha, tomando solamente los elementos más básicos de la historia original y ambientándola en el presente y en el norte de la India. Al año siguiente se realizó en Pakistán una nueva adaptación a cargo de Iqbal Kasmiri, y en la actualidad Chashi Nazrul Islam, el mismo director que realizó la versión de 1982, está preparando una nueva en Bangladesh en el momento de escribir este texto.

Por si esto fuera poco, y aunque, como hemos visto, tras la adaptación de Roy pasarán décadas para que haya una nueva versión en el cine comercial en hindi, lo cierto es que esta reforzó el arquetipo del personaje y abrió el camino para toda una serie de héroes y películas de clara inspiración devdasiana. Devdas es el modelo de un tipo de héroe, más bien antihéroe, trágico e introvertido y con distintas variantes, en cuya figura se inspiraron grandes actores y directores de los 50. El más destacado es Guru Dutt, una de las personalidades más inclassificables del cine



indio. Dos de sus principales películas *Pyasa* (*Sed*, 1957) y *Kaagaz Ke Phool* (*Flores de papel*, 1959) tienen claras reminiscencias devdasianas⁸. En *Pyasa* un poeta empobrecido ha sido abandonado por su novia que ha preferido casarse con un rico editor que le proporciona seguridad, y traba amistad con una prostituta que se había enamorado de él a través de sus poemas y los había publicado con su propio dinero creyéndole muerto. Cuando resulta que el poeta no estaba muerto, este, al contrario que en Devdas, deplorará la insinceridad de los homenajes que le hacen ahora aquellos que antes no le hacían ningún caso en vida y se marchará con la prostituta. En *Kaagaz Ke Phool* Dutt contará la historia de un director de cine que pasa del mayor éxito al olvido más absoluto. En su momento de gloria está rodando precisamente una adaptación de *Devdas* y descubre para el papel de Paro a una actriz de la que se enamorará. Al mismo tiempo la acaudalada familia de su esposa considera que hacer cine es una profesión inferior. Esta película tiene además fuertes connotaciones autobiográficas ya que Dutt, que descubrió a Waheeda Rehman, la actriz protagonista, y mantuvo un romance con ella mientras estaba casado, acabó suicidándose a los 39 años. También el otro gran nombre del período clásico del

Pyasa (*Sed*, Guru Dutt, 1957).

[7] El prestigioso director Sudhir Mishra también había anunciado el rodaje de otra en esas mismas fechas y tenía incluso decididos los actores, pero la aparición de *Dev.D* frustró los planes y la película se ha pospuesto.

[8] Incluso en *Saheb Bibi Aur Ghulam* (*Señor, esposa y esclavo*, 1962), el personaje femenino tiene bastantes rasgos devdasianos.



Kagaaz Ke Phool (Flores de papel, Guru Dutt, 1959).

cine en hindi, Raj Kapoor, sucumbirá al hechizo de Devdas y representará un papel parecido en la película *Sharada* (L. V. Prasad, 1957), aunque todavía con mayores complicaciones familiares pues la chica pobre se casa sin saberlo con el padre de su amado. El paso a los años 60 representa el abandono de este tipo de héroe poético, pasivo, incluso algo infantil si se quiere, capaz de renunciar a su amor⁹, para dejar paso a un tipo de cine dominado por las estrellas más marcadamente masculinas, activas, decididas, opuestas a Devdas, que dominará en las dos décadas si-

guientes. Actores como Rajesh Khanna representan a este nuevo tipo de héroe, pero el que lo encarna a la perfección es Amitabh Bachchan, con su arquetipo de «angry young man» y sus típicas historias de venganzas de los hijos sobre la injusticia cometida con sus progenitores. Sin embargo, incluso en este nuevo contexto ni el propio Bachchan es inmune a la influencia soterrada que el personaje devdasiano tiene en la narrativa fílmica india. En la película *Muqaddar Ka Sikandar* (Prakash Mehra, 1978), la segunda más exitosa de la década tras *Sholay*, el personaje de Bachchan tendrá, pese a encarnar a un gangster, muchos de los rasgos de Devdas, mostrando a las claras las huellas de esta historia. Podemos pues afirmar que desde P.C. Barua a Sanjay Leela Bhansali, y de Guru Dutt a Amitabh Bachchan, todas las generaciones de espectadores indios han sufrido y llorado con el personaje de Devdas o aquellos inspirados por él. Al parecer el propio Saratchandra, viendo el éxito de las primeras adaptaciones (falleció en 1938) y lo que él estimaba como pernicioso influencia de las mismas, dijo que si lo hubiera sabido, no hubiera autorizado ninguna¹⁰.



Muqaddar Ka Sikandar (Prakash Mehra, 1978).

[9] Sudhir Kakar, *Intimate Relations: Exploring Indian Sexuality* (Chicago, University of Chicago Press, 1990), p. 37.

[10] Citado en el periódico *The Hindu* del 31 de mayo de 2002 con motivo del rodaje de la versión de Sanjay Leela Bhansali.

Devdas clásicos

A la hora de analizar la evolución de las adaptaciones cinematográficas de esta historia, aunque mencionaremos alguna otra, nos centraremos en las producidas en el cine en hindi, tanto por la mayor disponibilidad de las mismas, como por el hecho de haber sido y ser aún hoy las más influyentes, los modelos para todas las demás y los claros antecedentes y referentes entre ellas mismas.

Como hemos dicho, la primera adaptación de *Devdas* en hindi fue la de Barua realizada en 1935. Esta versión tuvo un impacto impresionante en todo el país y fue la película de mayor éxito de la productora New Theatres. Del *Devdas* de Barua se ha afirmado que «revolució completamente el panorama de las películas indias con contenidos sociales»¹¹ y fue considerada en su momento la mejor película del cine indio y «la cumbre más alta en cuanto a logros cinematográficos»¹². La actuación de Saigal, quien había interpretado un par de canciones en la versión bengalí, le convirtió en una de las primeras grandes estrellas del cine de la India, y sin duda uno de los grandes cantantes del periodo anterior al *playback*, cuando el sonido era aún directo y era necesario que los actores supieran cantar también¹³. Tanto Saigal como Barua tuvieron ambos serios problemas de alcoholismo que contribuyeron a sus tempranas muertes, lo que también añade un cierto aura devdasiana a sus vidas y carreras.

Pese a estar rodada en Calcuta para New Theatres, *Devdas* estableció muchas de las convenciones que luego dominarían el llamado *Bombay Cinema* (lo que hoy se conoce, incluso retroactivamente, como Bollywood). Como acertadamente observa Mishra¹⁴, *Devdas*, junto con otras películas del período, es responsable de la codificación de temas que poco a poco se convertirán en el estándar del cine comercial indio radicado en Mumbai, y sería responsable de una serie de importantes avances formales que ayudaron a que el incipiente cine sonoro indio abandonara una cierta teatralidad.

En primer lugar el naturalismo de su ambientación fue revolucionario en el cine indio, en un momento en el que las películas mitológicas habían constituido el género dominante. Incluso la interpretación, que hoy puede parecer excesivamente teatral, declamatoria y algo forzada, también contribuyó en su momento a una evolución hacia un mayor naturalismo interpretativo, por oposición a los patrones existentes. Pero Barua también utiliza acertadamente otros rasgos formales que tendrán un gran impacto posterior. El uso de las canciones para anticipar la acción y para servir de comentario a la misma y el montaje paralelo que fueron introducidos en el cine indio por esta película, así como expresivos ángulos y encuadres.

Al mismo tiempo el *Devdas* de Barua tuvo también un impacto y una influencia incluso mayor desde un punto de vista temático. Aunque muchos de los temas puede que no fueran nuevos en la sociedad india, era la primera vez que se trataban en el cine. *Devdas* incide de una manera clara en temas como el matrimonio, el decoro social y el cumplimiento de las normas sociales, el respeto a la autoridad patriarcal y el poder de la familia. Pero también

[11] Bhanja y N.K.G., «From Jamai Sashti to Pather Panchali» (*Indian Talkie*, 1931-56), p. 83, citado en Erik Barnouw y S. Krishnaswamy, *Indian Film* (Nueva York, Columbia University Press, 1963), p. 74.

[12] Vijay Mishra, *Bollywood Cinema: Temples of Desire* (Nueva York y Londres, Routledge, 2002), véase pp. 25 y ss.

[13] Se atribuye a *Bhagya Chakra*, dirigida por Nitin Bose ese mismo año de 1935, el honor de ser la primera película rodada con *playback*, que él utilizaría de nuevo en la versión en hindi que hizo inmediatamente después titulada *Dhoop Chhaon*. Esta técnica pronto se impuso y tuvo dos consecuencias fundamentales para el futuro del cine comercial indio. En primer lugar permitió que triunfaran grandes actores sin necesidad de que tuvieran buena voz ni supieran cantar. En segundo lugar, creó la boyante profesión y la industria de los cantantes que doblan las canciones de las estrellas de cine, que pervive hasta hoy.

[14] Vijay Mishra, *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, p. 32.

toca otros más difusos y controvertidos como los burdeles y la propia cuestión del placer, representado aquí en Chandramukhi. *Devdas* además estableció el patrón del amor sentimental en el cine indio y es asimismo responsable de la introducción de algunas de las situaciones más recurrentes como el triángulo amoroso con el personaje central escindido entre dos estereotipos de mujer, y el arrepentimiento y retorno final. Al hacerlo introdujo además algunos de los personajes más característicos del cine indio, que posteriormente han tenido su propia evolución. En primer lugar el personaje central del héroe trágico indeciso y enamorado que, como hemos visto, no solo es responsable de las numerosas adaptaciones, sino que es la fuente de inspiración de muchos otros personajes que comparten sus rasgos fundamentales. Junto a él, *Dev-*



Devdas (1936).

das aportó también uno de sus arquetipos más conocidos y utilizados, la prostituta con el corazón de oro¹⁵, así como la contraposición entre ella y la mujer virtuosa representada por Paro, aunque esta representa una figura menos convencional de lo que luego será en muchas otras películas. Estos dos personajes se convertirán en dos estereotipos fundamentales del cine comercial en hindi construyendo una dualidad entre una figura que repre-

senta el lado virginal de la mujer y otra el lado corruptor. La primera es pura, desinteresada y abnegada, destinada a ser madre o esposa y es representada en muchos casos por una mujer proveniente de zonas rurales, de extracción social más baja, o que desarrolla profesiones como maestra. La segunda es casi siempre la prostituta, la cortesana, la bailarina o la *vamp*, que evolucionará hacia una mujer esencialmente urbana, a la que se le intuye o se le muestra sexualmente activa, materialista y, como la ciudad misma, corruptora del protagonista masculino que generalmente también proviene de un medio rural. Esta distinción se manifiesta incluso en el atuendo. La primera, como Paro, viste *saris* tradicionales y aparece perfectamente arreglada en todas las ocasiones. Incluso cuando, como en el caso de Paro, su modestia le impide lucir las joyas que le regala su marido y se las entrega a la hija de este. Por el contrario, la cortesana lucirá joyas y brazaletes hasta en los tobillos (para que suenen cuando baila) y cuando viste *saris*, es presentada en los carteles de la película mucho



Devdas (1936).

[15] Aunque excede los límites de este artículo, este estereotipo ha traspasado las fronteras del cine comercial en hindi y otras lenguas regionales, para aparecer también en el llamado *cine paralelo*, el cine más realista y menos comercial, como por ejemplo en *Suraj Ka Satwan Ghoda* (1993), dirigida por Shyam Benegal, donde también se percibe el influjo de *Devdas*.

menos arreglada, con el pelo suelto y la melena cayendo por encima de los hombros, frente a la imagen inmaculada y tradicional de Paro¹⁶. Posteriormente el personaje típico de la *vamp* cinematográfica vestirá sobre todo ropa más occidental. Para esta, los dos caminos serán la conversión, como en *Devdas*, o la muerte, mientras que para la primera su función y finalidad será el rescate del personaje principal, que siempre volverá a ella tras reconocer su error. Pese a ser la fuente principal de estos perdurables estereotipos, en *Devdas*, el regreso con Paro tiene lugar al final, pero en este caso es solo para morir, debido a su inusual y trágica conclusión. Y es que si hay que destacar entre los varios mencionados, un solo aspecto en el que *Devdas* se opone a toda la tradición de cine comercial en hindi es precisamente en su trágico final.

En 1955, Bimal Roy, cámara de Barua en la versión de la que hablamos y posteriormente uno de los mejores directores indios, será el realizador de la siguiente gran versión de *Devdas*, rodada en hindi con Dilip Kumar, considerado uno de los más grandes actores de la India, en el papel principal¹⁷. Su actuación en esta película le convirtió en un modelo para muchos actores e impulsó un estilo mucho más naturalista que la de Barua y que el predominante en el cine comercial en hindi¹⁸. La versión de Bimal Roy arranca con una parte muy larga, más de veinte minutos de metraje, dedicada a la infancia de Devdas y Paro, más fiel a la novela original. Él es presentado como un niño malcriado, que gasta bromas pesadas a profesores y compañeros de colegio, pega a Paro si no le trae agua o dulces, y fuma a escondidas. No resulta nunca un personaje simpático para el espectador, al contrario que Paro, que se muestra como una niña dulce y generosa capaz de reír todas las gracias de su ami-



Devdas (1955).

guito. Esta será una tradición que Roy abre aquí y que no deja de ser llamativa. El personaje de Devdas, pese al éxito de las películas, pese a sus continuas adaptaciones y pese a su innegable papel en el inconsciente colectivo indio, nunca resulta, ni siquiera en sus peores momentos, un personaje entrañable. Este rasgo de la infancia ejemplificado generalmente con una o dos escenas en las que maltrata a Paro, se manifestará de distintas maneras a lo largo de su vida: cuando le haga una marca en la frente un día antes de su boda, o cuando conozca a Chandramukhi, a la que tratará de forma insultante e insolente. De alguna manera aquí

[16] Rachel Dwyer y Divia Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film* (Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2002), p. 199.

[17] Para una interesante lectura del estilo interpretativo de Dilip Kumar, véase el excelente y original ensayo de Ziauddin Sardar, «Dilip Kumar Made Me Do It», en Ashis Nandy, *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema* (Oxford, Oxford University Press, 1988), pp. 19-91.

[18] Nasreen Munni Kabir, *Bollywood: The Indian Cinema Story* (Londres, Cannel 4 Books, 2001), pp. 132 y ss.

radica el punto más débil de la historia, que tampoco está plenamente desarrollado en la novela original: la carencia de una explicación por la que dos mujeres presentadas como excepcionales se enamoran perdidamente de un hombre que es mostrado como caprichoso, consentido, cobarde y pusilánime.

Precisamente para enderezarlo sus padres deciden enviarlo a estudiar a Calcuta de donde regresa años después. La transición a la vida adulta la realiza Roy con un elegante fundido y movimiento de cámara. Paro va a por agua a los *ghats*, los escalones que hay al lado del río, y mueve su cántara para alejar a los nenúfares y coger agua limpia. La cámara se detiene en estos de los que nace una flor, y vuelve lentamente hacia el cántaro para descubrirnos a una Paro ya crecida. Roy utiliza también la misma puesta en escena con similar movimiento de cámara en otras dos ocasiones, cuando Devdas de niño espera a Paro, y cuando este regresa de Calcuta, como si la cámara quisiera manifestar que el lazo sigue siendo el mismo pese al paso de los años.

En ambas versiones, la de Barua y la de Roy, hay una oposición entre el pueblo y la ciudad, que será también una constante en el cine en hindi, aunque posteriormente decantada por una visión más idealizada de los ámbitos rurales y todavía más acusada de la ciudad como ámbito de corrupción¹⁹. En *Devdas* el pueblo es el lugar del que irse, cuyas convenciones no se pueden romper y llevan a una aceptación represiva o a una destrucción que sobrepasa lo personal para afectar a toda la familia y la comunidad. Esta imagen está lejos de la imagen de arcadia pastoral que muestran las zonas rurales de las que viene el protagonista de tantas películas, sobre todo en esas mismas décadas, y se acerca más a la imagen de un ámbito rural rígido plagado de injusticia, del que el protagonista, o su hijo o su familia, tienen que huir hacia la ciudad para escapar de la pobreza o la injusticia²⁰. Cuando los padres de Devdas no permiten el matrimonio con Paro, y este tampoco acepta la propuesta de ella de escaparse juntos, él partirá hacia la ciudad. Su vida será destruida por ambos espacios. El rígido orden social y la estructura patriarcal de las zonas rurales le impiden hacer lo que quiere, pero las tentaciones de la ciudad, representadas en las cortesanas y el alcohol, le llevarán a la autodestrucción. Los padres de Paro, por su parte, tomarán con su hija el mismo tipo de decisión que los de Devdas cuando estos rechacen la oferta de matrimonio, pero con una aplicación totalmente distinta. Paro será también víctima de ese orden y también por doble razón, pues no solo no se casa con quien quiere sino que ha de contraer nupcias con quien sus padres eligen, un viudo mucho mayor que ella. En una de las escenas cruciales, cuando Paro va a verle en medio de la noche, discuten sobre la diferente percepción que ese hecho tiene en un hombre o una mujer. Mientras que el daño a la reputación de Paro puede ser irreparable, el que pueda causar a Devdas, por el hecho de ser hombre, será solo temporal. En ambos casos, sin embargo, los dos llevarán una vida asexual, que según Thoraval, pretende otorgar a la mujer un carácter sagrado²¹. Devdas no pedirá nada tampoco a la cortesana Chandramukhi a cambio de su dinero y ello hará no solo que ella se enamore de él, el único hombre que no le requirió ningún

[19] Aquí la ciudad es Calcuta, pero ese papel lo ocupará posteriormente en el cine comercial indio Mumbai, que se convertirá en la ciudad por excelencia del cine en hindi. Solo en los últimos años *la ciudad* se ha trasladado a Londres, Sidney o Nueva York, pero perdiendo gran parte de ese carácter corruptor del cine clásico.

[20] Películas como *El señor 420* (*Shree 420*, Raj Kapoor, 1955) o *Parinda* (Vidhu Vinod Chopra, 1981) ejemplifican el primer tipo. En la primera el héroe viene de un ámbito rural y en la última, ese ámbito es al que quiere escapar. Por otro lado, sobre todo a partir de los años 70, clásicos como *Deewaar* (Yash Chopra, 1975) o *Nayakan* (Mani Ratnam, 1987) nos remiten al segundo caso en el que la pobreza o la injusticia fuerzan a los personajes a abandonar los ámbitos rurales.

[21] Yves Thoraval, *The Cinemas of India* (Nueva Delhi, MacMillan India Limited, 2000), p. 31.

servicio a cambio, sino que finalmente abandone su profesión y se vuelva a vivir sola a un pueblo, de nuevo repitiendo el esquema de la ciudad como centro de corrupción y los ámbitos rurales como espacios de una mayor pureza. A Paro por su parte, su marido le dirá que está todavía dolido por la muerte de su esposa y que lo único que le pide es que tenga buen cuidado de la casa, pero que no espere mucho más de él. La dedicación de Paro a estas sus nuevas obligaciones como ama de una gran propiedad, le harán ganarse el corazón tanto de los pobres, a los que atiende de forma caritativa, como de los hijos de su esposo, en especial la hija, que no la veía con buenos ojos al principio. Mientras tanto llevará una atormentada vida interior, no solo por la renunciación personal que supone la aceptación de este matrimonio y el no haberse casado con el hombre al que ama, sino porque su amor por Devdas seguirá vivo y su situación será una constante fuente de preocupación para ella. Si el camino de Devdas es un camino de autodestrucción, al menos lo es casi por voluntad propia y por no tener la capacidad de enfrentarse a los condicionamientos sociales. Sin embargo el de Paro y Chandramukhi lo serán de exilio interior, renunciación y aceptación de un destino casi monacal con ninguna otra alternativa, con el que cumple la segunda por amor al protagonista, y la primera por respeto a su familia y, una vez casada, por la obligación moral contraída, pero no porque sea su deseo ni porque crea que es lo mejor para ella. De alguna manera, como señala muy acertadamente Corey K. Creekmur²², la historia de Devdas representa una dramatización de la imposibilidad de encontrar un equilibrio entre tradición y modernidad. Esa imposibilidad no se romperá, como veremos, hasta las dos adaptaciones más recientes.



Devdas (1955).

Devdas se actualiza

Casi medio siglo después de la adaptación de Bimal Roy, y más de setenta y cinco años después de la de P.C. Barua, Sanjay Leela Bhansali acometió en 2002 la que fue en ese momento la película más cara de la historia de Bollywood, contando además con varios de sus actores más famosos, Shah Rukh Khan, Aishwarya Rai y Madhuri Dixit. Esta nueva versión tuvo también un gran éxito y está dedicada a Saratchandra, autor de la novela, y a Barua y Roy, lo que de alguna manera apunta las intenciones del director. De hecho la película se mantiene fiel a la historia literaria original y usa diálogos parecidos a los de las versiones anteriores y hasta una puesta en escena y resolución de varias escenas similar, especialmente a la de Roy, como es el caso de la secuencia en que Devdas, al final de su vida viaja en tren por toda la India camino de la casa de Paro. Sin embargo, esta fidelidad es más superficial y formal que real, pues Bhansali abandonará completamente el tono realista de las versiones anteriores para adentrarse en una fantasía idealizada y operística, ayudado sobre todo por un cuidado y elaborado diseño de producción en

[22] Corey K. Creekmur, «Remembering, Repeating and Working Through Devdas», p. 180.

los decorados y una cámara más móvil que nunca que sigue a los personajes en sus carreras por los largos pasillos y los enormes salones de sus coloridas mansiones. En esta revisitación, la Bengala rural de comienzos del siglo xx y la Calcuta en la que Devdas se refugiará en su desgracia no pretenden ser una recreación realista, sino un ideal casi de cuento de hadas. Esto se hace manifiesto de forma especial en las casas de las familias, tanto de Devdas como de Paro, que son mucho más lujosas que nunca, y sobre todo en la zona de los burdeles, que poco tiene que ver con la India real y más parece un parque de atracciones con altísimos valores de producción que tal vez busquen hacerla

tolerable visualmente como espectáculo para toda la familia, más en la línea, salvando las distancias, de las idealizaciones de los hábitats de la clase alta india que tanto abundan en las películas de Bollywood de las últimas dos décadas. Este intento de homologar *Devdas* con una de las más importantes corrientes bollywoodien- ses globalizadoras contemporáneas opera además a otro nivel, pues no solo los ambientes que la película describe y en los que transcurre la acción están idealizados, sino que la propia factura formal de la película la pre-



Devdas (Sanjay Leela Bhansali, 2002).



Devdas (2002).

senta a sí misma como una obra cuyos valores son técnicamente homologables a los de las más famosas producciones extranjeras, sobre todo americanas. Y en realidad es cierto, pues desde un punto de vista técnico la película de Bhansali no tiene nada que envidiar a ninguna, y su posterior lanzamiento en un lujoso DVD doble, tampoco.

En cuanto al argumento, pese a mantenerse bastante fiel a las líneas maestras de la historia original, muestra a las claras unas nada sorprendentes adaptaciones a los tiempos globalizadores que corren. La historia comienza con el regreso de Devdas, pero no de Calcuta, sino esta vez de Inglaterra, donde ha estudiado Derecho y donde ha pasado los últimos diez años sin regresar a la India. Las referencias a la infancia aparecen en forma de *flashbacks*, de ráfagas mezcladas con el presente. Mientras que en el *Devdas* de Bimal Roy la conducta del niño resulta reprobable, en este se hace hincapié en el conflicto con el padre, ausente cuando se fue y ausente cuando regresa, ahora porque va a ser nombrado caballero del imperio británico. Además se desarrollan mucho más los personajes del hermano y la cuñada, que con sus acciones conspiran y contribuyen a las desgracias de Devdas y su familia. Si Devdas se convierte en un personaje más amable, más angelicales aún se muestran tanto Parvati como Chandramukhi, que incluso se llegan a conocer, traban una incipiente amistad frente a los recelos originales y juntas llevan a cabo el baile más elaborado de la película²³.

Menos de cuatro años después se rodó la nueva versión en telugu a cargo de Y.V.S. Chowdary y Gopireddy Mallikarjuna Reddy. En esta los efectos de los nuevos tiempos son evidentes no solo en la propia factura de la película, sino en la temática. Pero es ahora Bhanu, la hija de un senador estadounidense de origen indio que ha decidido ir a la India para estudiar danza clásica. Allí se enamorará de Devdas, un chico pobre que vive en los *slums* del aeropuerto. Devdas, sin embargo, es lo opuesto al héroe clásico. Decidido y sin amilanarse ante la oposición paterna, no dudará en viajar a Estados Unidos en busca de su amada. Esta película, pese a no pertenecer técnicamente a Bollywood, presenta de una forma incluso más simplista y acusada muchos de los rasgos que han caracterizado a las películas del cine comercial indio de estos últimos años. Los chicos ricos de la ciudad van a la Universidad de Loyola, pero los pobres a la pública. Lo extranjero es ensalzado y visto como positivo y lo indio como de segunda categoría. No solo las motos de marcas extranjeras son preferidas a las nacionales, sino que los chicos de clase alta comen pizza y hamburguesas, lo que es presentado como un signo de distinción, mientras que los demás comen *samosas*, la empanadilla típica india. Esto, como se destaca en este mismo número en otros artículos, es un cambio significativo que se ha producido en los últimos años donde el patriotismo indio iba generalmente acompañado de un rechazo a lo extranjero y una exaltación de los valores locales. El padre de Bhanu además le dice que no le importa con quien se case en términos de casta, raza o religión, pero que se case con alguien de su misma clase social y nivel de riqueza²⁴. Incluso el elegido le confiesa que se casa más que nada por estatus, ya que es la

[23] Baile cuya puesta en escena nos recuerda al clásico de K. Asif *Mughal-e-Azam* (1960), también interpretado por Dilip Kumar que encarna al príncipe Salim, enfrentado con su padre, el emperador Akbar, precisamente por el amor de una bailarina con la que no le permiten casarse.

[24] Curiosamente, cuando el padre descubre sus cartas y revela su oposición a esa relación, amenaza a Devdas con hacerle aparecer como cómplice de los atentados del 11 de septiembre, para que así nunca pueda regresar a Estados Unidos. La película cuenta también con un par de chistes sobre Bin Laden.



Dev.D (2009)

hija de un senador. Tras un argumento un tanto surrealista y unas cuantas peripecias y escapadas que les llevarán por todo Estados Unidos (las escenas musicales tienen lugar por todo el país, Nueva York, el Monument Valley, Las Vegas, etc., y hasta por islas caribeñas), el padre reconocerá su error y aceptará que Bhanu y Devdas se casen.

Tres años después llegó a las pantallas *Dev.D*, adaptación rompedora y polémica, y a la vez exitosa, a cargo de Anurag Kashyap, uno de los directores más interesantes del cine comercial indio actual, responsable de películas como *Black Friday* (2004) y *No Smoking* (2007), y guionista de *Satya* (Ram Gopal Varma, 1998). Kashyap toma poco más que el esqueleto argumental de la historia original de Devdas, el espíritu, según sus propias palabras²⁵, y lo traslada a la India contemporánea construyendo a su alrededor un nuevo entramado en el que integra en el argumento de una forma ingeniosa otras historias que tuvieron lugar en el país y de las que hace protagonistas a los personajes principales²⁶. Como resultado, lo que era un cuento de hadas de nuevo rico en la versión de Bhansali, y un divertimento insustancial en la de Chowdary y Reddy, se torna aquí en realismo con unas buenas dosis de sordidez y aspecto psicodélico, que aunque muy alejado del de las versiones clásicas de Barua y Roy, sí comparte con ellas su oposición al tono del cine dominante.

Formalmente *Dev.D* presenta algunos rasgos y escenas que merecen ser destacados. La actuación es naturalista y los personajes centrales no cantan. La música, aunque excesiva en el conjunto de la película, está integrada en la acción, bien sea en la boda que ocupa gran parte de la primera mitad de la película, o en las actuaciones en los bares a los que van en el período que tiene lugar en Delhi. La música es sobre todo moderna y en la boda hay incluso imitadores de Elvis. Solo en una ocasión se rompe la integración lógica de la

[25] Citado por el director en: <<http://oldbh.bollywoodhungama.com/features/2009/02/02/4801/index.html>>, donde también define a la novela original como «mala literatura».

[26] Varios incidentes están basados en hechos reales. Uno es el vídeo viral en Internet en el que se ve a Leni practicando sexo oral, lo que hace que sea estigmatizada en el colegio, su padre se suicida y acabe trabajando de prostituta convertida en Chanda. Otro, el accidente en el que Dev atropella y mata a varios peatones con su BMW, que está también inspirado en otro hecho real que resultó en un gran escándalo para la opinión pública india.



Dev.D

música en la acción. Al comienzo, vemos a Paro y a Chanda coincidir en el mismo compartimento del tren al principio de la película, sentadas la una enfrente de la otra, separadas por las ventanas y detrás de las rejas de las mismas, como prefigurando un destino simétrico en el que estarán atrapadas. Cuando Chanda llega a la escuela sin saber que su vídeo está en Internet y todos lo han visto, Kashyap expresa su confusión con un desenfoque acompañado de la ralentización de la música a la vez. Los efectos de la adicción de Dev son mostrados con un montaje muy rápido de imágenes estáticas al ritmo de música electrónica.

Kashyap actualiza también en *Dev.D* no solo el período sino los usos sociales, y se aleja de toda idealización de los mismos. La acción se sitúa en la zona de Chandigarh, en el norte de la India donde Dev es el hijo de un industrial que estudió en Londres, de donde regresa coincidiendo con una boda. Dev y Paro, cuyo padre trabaja para el de Dev, están en contacto constante a través de móviles e Internet y son parte de una generación con valores muy distintos a los de sus padres y a los que inspiraron la novela original y todas sus versiones anteriores. La película nos deja esto claro desde las primeras escenas pues arranca con Dev enviando a Paro desde Londres correos electrónicos y mensajes de texto de contenido sexual y viéndoles hablar por teléfono de esos mismos temas, y él convenciéndole a ella para que le envíe fotos desnuda. Al llegar a casa Dev da crédito a un comentario que escucha sobre Paro acostándose con otros hombres en su ausencia y decide romper con ella, aunque él estuvo a punto de hacer lo mismo con otra chica invitada a la boda. No son ahora las rígidas normas sociales sino el doble rasero y la rigidez moral del protagonista las que frustran la relación. Incluso el padre de Dev le dice, cuando Paro acepta casarse con otro, que le hubiera gustado tenerla en la familia y le critica por no haber intentado convencerla. Para su padre, Dev es un hombre caprichoso que se está echando a perder, que bebe vodka en vez de whiskey, come pescado en vez de pollo, y le gustan las mujeres delgadas en vez de las que tienen curvas. Pero ese aspecto exterior esconde una rigidez moral hacia Paro que no será capaz de superar. La familia de Paro, por el contrario, es la que se muestra más escéptica hacia un matrimonio



Dev.D

entre ambos, tanto por la diferencia de clase, como porque Dev ha estudiado en Londres. De hecho es una de las razones que la madre de Paro esgrime cuando esta le dice que quiere casarse con Dev, a lo que ella responde que es una alumna excelente mientras que Dev es un estudiante mediocre. Cuando Dev la rechaza y Paro acepta casarse con otro pretendiente, Dev no solo beberá vodka sino que se convertirá en un drogadicto. Chunni (el moderno Chunnilal) será ahora el dueño del burdel en el que trabaja Chanda y quien proporcionará las drogas a Dev.

El otro significativo cambio que Kashyap introduce es dar mucha más importancia a los personajes femeninos, en especial al de la prostituta, de la que *Dev.D* es la primera adaptación que se entretiene en explicar su historia. Como apuntamos, ya en las versiones de Barua y Roy se prestaba incluso más atención a Paro y se la presentaba de una manera más positiva que a Devdas. *Dev.D* va más lejos y es casi una película abiertamente feminista. Dividida en tres capítulos dedicados a los personajes principales, el de la prostituta nos cuenta cómo Chanda se llama realmente Leni²⁷ y es hija de canadiense e indio. Debido al escándalo sexual mencionado anteriormente que tiene lugar cuando



[27] Leni ve en la tele escenas de Madhuri Dixit bailando en el *Devdas* de Bhansali y cuando le preguntan en el burdel si se ha decidido por un nombre, elige Chanda precisamente por eso. La película tiene también algún que otro detalle entre el homenaje y el tono humorístico referido a las versiones anteriores, como el hecho de que el abogado de Dev en el caso de su accidente de coche se llame Bimal Barua.

Dev.D

aún está en el instituto, no tiene mucha más salida que la prostitución en Delhi, pero se enfrentará a su destino y compatibilizará este trabajo con la asistencia a la universidad. Este retrato contrasta con la reacción de las figuras masculinas pues no solo Dev es incapaz de superar su punto de vista masculino hacia lo que escucha de Paro, sino que el padre de Leni se suicidará por la imposibilidad de enfrentarse al escándalo que supone la vergüenza por la conducta de su hija.



Sin embargo, y aquí reside el mayor cambio, al contrario que en las versiones de Barua, Roy y Bhansali, el viaje que Dev emprende (sustituido aquí por uno en coche) no es para buscar a Paro sino a Chanda. Kashyap subvierte el final y se decanta por la opción tomada por Dutt en *Pyaasa*. Al igual que el poeta Vijay, Dev será finalmente capaz de romper con las convenciones sociales, consigo mismo y con su propio pasado. Pero esto solo ocurrirá en el caso de Vijay tras volver casi de la muerte, y en el de Dev, tras pasar por el alcoholismo, la drogadicción, matar a varios transeúntes y verse él mismo al borde de la muerte en un accidente que es al final el que le hace reflexionar. Han sido necesarios noventa años desde la publicación de la novela y casi una veintena de adaptaciones, para que Dev, en vez de emprender el camino hacia la casa de Paro para morir, se enfrente al destino que su entorno le ha marcado y busque a Chanda, precisamente para vivir.

Dev.D

Conclusión

Como ya señalamos, durante casi un siglo todas las generaciones de indios han llorado con el infortunio de Devdas y Paro. Siguiendo sus huellas no solo podemos rastrear algunos de los temas más recurrentes en el cine indio, sino también algunos de sus arquetipos más representativos, que las continuas adaptaciones de la obra a través de las décadas y aquellas que directa o indirectamente ha inspirado, nos descubren la evolución del cine comercial indio, tanto en lo que respecta a cuestiones puramente formales como en los valores morales y sociales. Sin embargo, ello no basta para explicar el atractivo popular de una historia que no tiene un final feliz y que cuenta con un personaje central que Ashis Nandy ha definido como un héroe afeminado²⁸, y que es presentado como prácticamente impotente, incapaz de consumar su unión sexual con ninguna de las dos mujeres de su vida. Y que yendo aún más lejos es abusivo y arrogante con ellas, pero a la vez cobarde y pusilánime para enfrentarse a las convenciones que lo atentan. Si hemos de apuntar una explicación sobre la fascinación que Devdas clara-

[28] Véase Ashis Nandy, «Invitation to an Antique Death: The Journey of Pramathesh Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of India Cinema», en R. Dwyer y C. Pinney, *Pleasure and the Nation: The History, Consumption, and Politics of Public Culture in India* (Londres y Nueva Delhi, School of Oriental and African Studies, 2003), pp. 139-160.

mente despierta, esta tal vez se encuentre precisamente en este último punto. En el contexto social de la India más tradicional, todavía presente hoy, resulta más fácil comprender el atractivo de la historia de Devdas pues hace referencia a una realidad que en múltiples variantes está aún viva tanto en las relaciones familiares como en el inconsciente colectivo. Millones de indios han visto limitadas sus posibilidades matrimoniales y de relación por la casta a la que pertenecen, incluso por las distintas subcastas dentro de una misma. Y cuando la casta no es el problema, las diferencias regionales y sobre todo de religión cumplen la misma función. Aunque nos resulte sorprendente, hasta en ambientes urbanos más alejados de esas realidades rurales, y esto incluye a Mumbai, la ciudad más cosmopolita del país, incluso hoy, padres y familias de clases tanto bajas como altas, sin educación o con ella, fuerzan a sus hijos a renunciar a las personas a las que quieren por algún rasgo de su personalidad que les lleva a una desaprobación total de los mismos. En muchas casos esto es evidente hoy en relaciones entre hindúes y musulmanes, pero lo que puede llevar al rechazo de una persona es simplemente su propia personalidad o apariencia física. Con sus múltiples variantes, la historia de Devdas y Paro, como la de Romeo y Julieta, expone una situación exagerada e idealizada, pero que muestra rasgos hartamente frecuentes en la cultura del país y en la que de alguna manera generaciones de indios han visto y ven sus casos reflejados en ella.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNOUW, Erik y KRISHNASWAMY, S., *Indian Film* (Nueva York, Columbia University Press, 1963).
- CHATTOPADHYAY, Saratchandra, *Devdas* (Londres, Penguin Books, 2002).
- CREEKMUR, Corey K., «Remembering, Repeating and Working Through Devdas», en Heidi R.M. Pauwels (ed.), *Indian Literature in Popular Cinema: Recasting Classics* (Nueva York y Londres, Routledge, 2007).
- DWYER, Rachel y PATEL, Divia, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film* (Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2002).
- DWYER, Rachel y PINNEY, C., *Pleasure and the Nation: The History, Consumption, and Politics of Public Culture in India* (Londres y Nueva Delhi, School of Oriental and African Studies, 2003).
- KABIR, Nasreen Munni (ed.), *The Dialogue of Devdas, Bimal Roy's Immortal Classic* (Noida [India], Om Books International y Hyphen Films, 2012).
- , *Bollywood: The Indian Cinema Story* (Londres, Channel 4 Books, 2001).
- KAKAR, Sudhir, *Intimate Relations: Exploring Indian Sexuality* (Chicago, University of Chicago Press, 1990).
- MISHRA, Vijay, *Bollywood Cinema: Temples of Desire* (Nueva York y Londres, Routledge, 2002).
- NANDY, Ashis, «Invitation to an Antique Death: The Journey of Pramathesh Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of India Cinema», en R. Dwyer, y C. Pinney, *Pleasure and the Nation: The History, Consumption,*

- and Politics of Public Culture in India* (Londres y Nueva Delhi, School of Oriental and African Studies, 2003), pp. 139-160.
- , *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema* (Oxford, Oxford University Press, 1988).
- PAUWELS, Heidi R.M. (ed.), *Indian Literature in Popular Cinema: Recasting Classics* (Nueva York y Londres, Routledge, 2007).
- SARDAR, Ziaudin, «Dilip Kumar Made Me Do It», en Ashis Nandy, *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema* (Oxford, Oxford University Press, 1988), pp. 19-91.
- THORAVAL, Yves, *The Cinemas of India* (Nueva Delhi, MacMillan India Limited, 2000).