

# BOLLYWOOD EN QUISMONDO: VERSIONES DEL CINE INDIO PARA LA EXPORTACIÓN, 1953-1962<sup>1</sup>

Bollywood in Quismondo: Versions of Indian Cinema for Export, 1953-1962

ALBERTO ELENA<sup>a</sup>

Universidad Carlos III (Madrid)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.002>

## RESUMEN

El planteamiento inicial de este trabajo consistía en un estudio comparativo de dos películas de la India dirigidas por Mehboob Khan —*Maya (Aan, 1953)* y *Madre India (Mother India, 1957)*— a partir de sus versiones originales y las estrenadas en España en esa misma década de 1950. En ambos casos se trata de películas en las que el metraje original se redujo considerablemente para su exhibición en España. Sin embargo, la inexistencia de material suficiente para este propósito obliga a redirigir la investigación hacia el caso particular de *Madre India*: las vías de distribución de la película y su circulación por diversas pantallas del país, así como los motivos (narrativos y políticos) que llevaron a reducir a la mitad el metraje de la versión íntegra original.

**Palabras clave:** Bollywood, multiversiones, exhibición, recepción, España, archivos fílmicos, *Madre India*, Mehboob Khan.

## ABSTRACT

At the beginning, the aim of this research was to compare two Indian films directed by Mehboob Khan — *Aan* (1953) and *Mother India* (1957) — considering their original versions and the ones showed in Spain theatres during the 1950s decade. In both cases, the length of these films was reduced considerably in order to be released in Spain. In spite of the original purpose of this research, there was no enough material for the comparative study. For this reason, eventually the research takes only *Mother India* as a case study and it focuses on how the film was distributed, on its exhibition in diverse Spanish theatres, and on the narrative and political reasons that reduced into a half the film's original length.

**Keywords:** Bollywood, multiversions, exhibition, film archives, reception, Spain, *Mother India*, Mehboob Khanm.

[1] N. de los E. «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962» es un trabajo inédito de Alberto Elena que presentó como ponencia en el 69º Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), dedicado a las multiversiones. Dicho congreso se celebró en la Filmoteca de Catalunya, Barcelona, del 21 al 27 de abril de 2013: <<http://www.fiafcongress.org/2013/download/programme-symp-ES.pdf>> (22/11/2016).

Agradecemos muy sinceramente a Paloma Garbía que nos permitiera acceder al texto y publicarlo.

[a] Para conocer la trayectoria académica de Alberto Elena, ver los textos (Presentación. Alberto Elena y las miradas al cine periférico) (pp. 7-19) y (Bibliografía) (pp. 197-208) en este mismo número.

La presente ponencia se enmarca dentro de una investigación más amplia centrada en la recepción de las primeras películas indias llegadas a España y otros mercados de habla hispana en América Latina entre, aproximadamente, mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta. Diversos estudios han dado ya adecuada cuenta de algunos de los procesos de circulación histórica del cine indio a escala mundial. No será preciso enumerar aquí de forma exhaustiva esos trabajos seminales sobre el tema, pero sin duda colecciones como las de Raminder Kaur y Ajay Sinha *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*<sup>2</sup>, Sanjita Gopal y Sujata Moorti *Global Bollywood*<sup>3</sup> o el excelente monográfico de la revista *South Asian Popular Culture* editado por Dimitris Eleftheriotis y Dina Iordanova<sup>4</sup> constituyen referencias inexcusables en este punto. Investigaciones más puntuales como las ya clásicas de Brian Larkin<sup>5</sup> sobre la recepción del cine popular indio en la región hausa-parlante de Nigeria, los estudios de Sudha Rajagopalan<sup>6</sup> sobre su impacto en la Unión Soviética después de Stalin o dos espléndidas y muy recientes aportaciones, a cargo de Ahmet Gurata<sup>7</sup> y May Adadol Ingawanij<sup>8</sup>, sobre los casos de Turquía y Tailandia en los años cincuenta, han esclarecido considerablemente algunos aspectos cruciales de la circulación histórica del cine indio en diversos contextos no diaspóricos. El caso de los mercados hispanos ha brillado hasta la fecha por su ausencia en esta rica bibliografía y, sobre todo, y lo que es más relevante en el contexto de este simposio sobre multiversiones, con la excepción del trabajo de Gurata<sup>9</sup> sobre la difusión de *Awara* en Turquía, ningún estudio ha abordado hasta hoy la comparación entre las distintas versiones exhibidas en el extranjero, por más que este sea un elemento clave para poder establecer algunas hipótesis tentativas acerca de las tempranas estrategias comerciales de los grandes productores de Bombay en los años cincuenta, así como sobre las prácticas de recepción a que se vieron sometidas en diferentes contextos.

Una pequeña aclaración sobre el título de esta ponencia se impone antes de proceder con la exposición. El uso del término «Bollywood» en el mismo es, obviamente, poco riguroso y ha de verse solo como una cómoda etiqueta para referirnos al cine popular hindi, expresión más extendida en el ámbito académico y que, en cualquier caso, no fuerza el anacronismo. Valga la licencia, espero<sup>10</sup>. Ahora bien, ¿por qué Quismondo? ¿Qué es Quismondo? Quismondo es una pequeña localidad de la provincia de Toledo, situada a unos setenta kilómetros al sur de Madrid, en la que en 1962 Víctor Erice y otros jóvenes redactores de la histórica revista *Nuestro Cine* realizaron un primer —y luego muy famoso— «estudio de campo» sobre el consumo de cine en la España rural de la época<sup>11</sup>. Sorprendentemente para los propios autores, una de las más llamativas conclusiones del mismo tiene que ver con la popularidad de que parecía gozar en dicha localidad la película *Madre India (Mother India)*, Mehboob Khan, 1957), por lo demás discretamente estrenada y escasamente merecedora de atención crítica en España. Es probable, en realidad, que Erice y sus colegas ni siquiera supieran en ese momento a qué se referían sus interlocutores y así se limitan a constatar: «Es curioso cómo el nombre de

[2] Raminder Kaur y Ajay Sinha, *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (Nueva Delhi, Sage, 2005).

[3] Sanjita Gopal y Sujata Moorti, *Global Bollywood* (University of Minnesota Press, 2008) Minneapolis.

[4] Dimitris Eleftheriotis y Dina Iordanova (eds.), *Indian Cinema Abroad: Historiography of Transnational Cinematic Exchanges (South Asian Popular Culture)*, vol. 4, n.º 2, october 2006).

[5] Brian Larkin, «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities (*Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 67, n.º 3, 1997), pp. 406-440

[6] Sudha Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-Going After Stalin* (Bloomington, Indiana University Press, 2009).

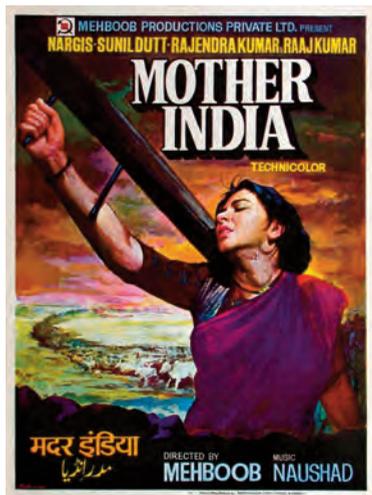
[7] Ahmet Gurata, «The Road to Vagrancy: Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey» (*BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 1, n.º 1, 2010), pp. 67-90.

[8] May Adadol Ingawanij, «Mother India in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam» (*BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 3, n.º 2, 2012), pp. 99-121.

[9] Ahmet Gurata, «The Road to Vagrancy: Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey», pp. 67-90.

[10] N. de los E. En sus investigaciones, y como puede comprobarse en la bibliografía incluida en este número monográfico, Alberto Elena se ocupó en varias ocasiones de Bollywood y la problemática asociada a dicho término. Incluimos aquí un fragmento en el que el autor, junto con Helio San Miguel, pone en contexto (geográfico, histórico y formal) y revisa desde una pers-

Cartel de *Madre India*  
(*Mother India*, Mehboob  
Khan, 1957).



pectiva crítica la etiqueta Bollywood: «La expresión surgió en los años 70 de la unión de Bombay (el nombre tradicional de la ciudad hoy conocida como Mumbai) y Hollywood, y se refería sobre todo al componente más comercial e industrial de la producción de esta ciudad y sus alrededores, aunque con connotaciones peyorativas que lo caracterizaban como un sucedáneo del cine producido por la meca del cine norteamericano. El término Bollywood encontró en principio una fuerte resistencia tanto en ámbitos académicos como profesionales, que lo veían (y muchos aún lo ven) como un término algo insultante pues argüían, no sin cierta razón, que la introducción del cine en Bombay precede a su introducción en Los Angeles. 'Popular Hindi Cinema' o 'Bombay Cinema' son las alternativas preferidas, pues estas dos expresiones además engloban las características definitorias del término: que su centro de producción es Bombay (no «sobre» Bombay), que es un cine de vocación comercial diferenciado del carácter autoral y realista del 'paralelo cinema' y de los llamados Nuevos Cines (representados por directores como Satyajit Ray, Mrinal Sen, Shyam Benegal, Adoor Gopalakrishnan, etc.), y que el idioma que se usa es el hindi, la lengua principal en la mayor parte de los estados del norte de la India, con más de 500 millones de hablantes o de espectadores con capacidad de entenderla, aunque paradójicamente no sea la de Mumbai (Bombay), que está situada en el estado de Maharashtra, donde se habla maratí, y donde además, dado su carácter de centro financiero, el inglés se usa con gran frecuencia, sobre todo entre las clases medias y más acomodadas, e incluso habitualmente en los guiones de las películas que allí se ruedan. [...] Por

*Madre India* se ha ido repitiendo a lo largo de las entrevistas. En el bar eran varios los que la nombraban»<sup>12</sup>. De lo que no cabe duda, a partir de evidencias fragmentarias como esta, pero sustantivas en su conjunto, es de que *Mother India* gozó de cierto predicamento en España entre un público rural o adscribible, en todo caso, al proletariado urbano, algo similar a lo que sucedió en otros países mejor estudiados (Grecia sería el referente más obvio, aunque no el único).

Antes que *Mother India*, *Aan / Savage Princess* (Mehboob Khan, 1953) había llegado también a las pan-

tallas españolas, bajo el título de *Maya*, conociendo un estreno de postín (Madrid, 9 de noviembre de 1953), en céntricas salas de la capital, con gran aparato publicitario y una acogida crítica razonablemente favorable. Mi planteamiento inicial consistía en estudiar las versiones de ambas películas estrenadas en España (cuyas duraciones revelaban fuera de toda duda operaciones de remontaje de gran calado: 105 minutos frente a los 161 originales en el caso de *Aan*; 83 frente a los 172 de *Mother India*). Sin embargo, no parece conservarse copia alguna de la versión española de *Aan*, por lo que la comparación se revela impracticable. Un aproximación alternativa era estudiar la versión estrenada, con enorme éxito, en Portugal, pero la única copia conservada en la Cinemateca Portuguesa (a cuyos responsables doy las gracias por las facilidades para su consulta) está incompleta (faltan los rollos dos y seis). El análisis de los materiales conservados revela, no obstante, una situación muy distinta a la española, pues la película se estrenó —subtitulada y no doblada— en su versión original íntegra. *Mother India*, en cambio, nunca se estrenó en Portugal como consecuencia del boicot impuesto tras la crisis de Goa en 1961, de manera que tampoco en este caso resulta posible una comparación. La fuerza de las circunstancias ha convertido, por tanto, este trabajo en un estudio de caso a partir de la copia de *Mother India* estrenada en España, conservada en una versión muy particular en la Filmoteca Española (sin cuyo apoyo y colaboración jamás habría podido llevar a cabo la investigación).

La copia de la película conservada en la Filmoteca Española —única de la que se tiene noticia— es una copia en 16 mm y blanco y negro, de calidad muy deficiente (sobre todo el audio), puesta en circulación por la distribuidora eclesiástica San Pablo Films en sus habituales feudos en colegios, parroquias, etc. La documentación conservada en el Archivo General de la Administración<sup>13</sup> alude a la cesión de derechos por parte de la distribuidora comercial,

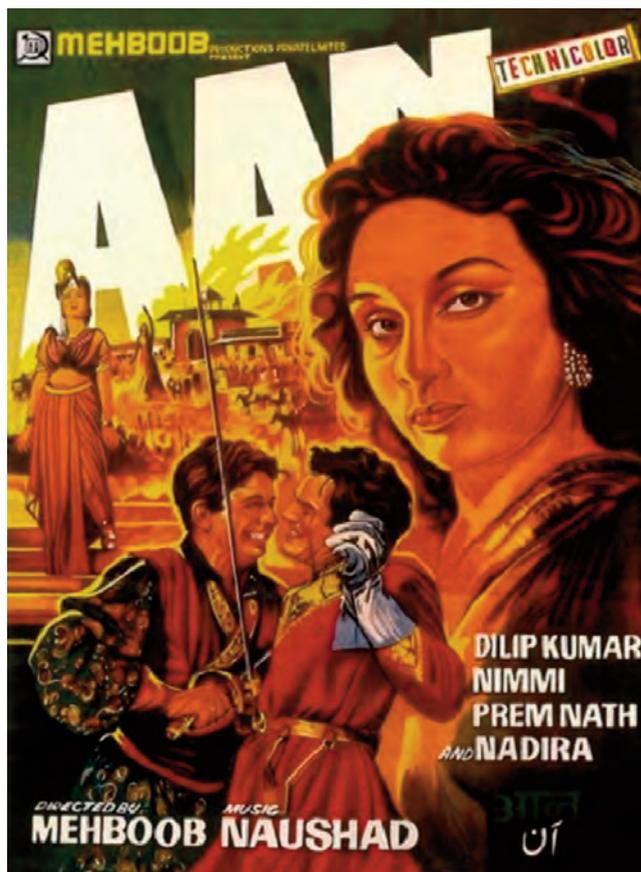
Mundial Films, realizada en agosto de 1960, por lo que cabe suponer que esta versión comenzó a circular en fechas bastante tempranas (la película se había estrenado en Barcelona en septiembre de 1959 y en Madrid en marzo de 1960) y quizás llegó a públicos mucho más variados y numerosos que los de la propia versión distribuida en salas. Sea como fuere, la conservación de esta copia permite establecer una primera comparación y pergeñar algunas conclusiones tentativas al respecto.

La primera y más evidente cuestión es desde luego: ¿cómo se reduce a 83 minutos una película de 172? La respuesta no se le escapa a nadie: se trata de una simple cuestión de tijeras. Aunque, en realidad, bien mirado, quizás no sea una cuestión tan «simple». A falta, como decía antes, de cualquier clase de estudios sobre las versiones que circulan simultáneamente en otros países, nos cuidaremos sin duda de extrapolar las posibles conclusiones extraídas del caso español, pero sí cabría trazar —tentativamente al menos— algunas premisas presumiblemente compartidas. En primer lugar, cabe constatar que, como en el caso previo de *Aan*, se trata de una operación de alcance auténticamente internacional y el puerto de entrada común en los mercados de Europa occidental parece ser siempre Londres. En España, la Junta de Clasificación y Censura incluso autoriza *Madre India* como película de «nacionalidad inglesa» y, de hecho, la operación se acoge al «convenio cinematográfico hispano-inglés». Como vendedor, figura la empresa londinense Wentways Productions y la documentación administrativa alude a cierta compensación por haber prohibido recientemente la censura dos películas británicas presentadas por dicha empresa. Ese pudo ser también el caso en otros mercados de exhibición de Europa occidental (al menos), donde las fuentes disponibles ofrecen —con algunas oscilaciones menores— duraciones básicamente similares y por lo general compatibles con la hipótesis de una vía común de distribución y una versión matriz sujeta tan solo a variaciones locales por razones de censura, criterios comerciales de las distribuidoras, etc.

La versión española de la película se estrenó, como era la norma en la época, doblada al castellano. El trabajo lo llevó a cabo la empresa barcelonesa La Voz de España y no es difícil reconocer a Elsa Fábregas, la voz de Scarlett O'Hara en la versión española de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939) detrás del personaje de Radha. De manera completamente previsible, los títulos de



otro lado, no deja de ser paradójico que [la] ampliación del marco geográfico y del tamaño de Bollywood, vaya acompañada generalmente de una visión más reduccionista desde un punto de vista estético, temático e industrial. Es cierto que lo que podemos llamar 'mainstream Bollywood' representa el discurso dominante, el más popular, el que más dinero recauda, aquel en el que se basa su poderoso star system y el responsable de esa imagen más reconocible que Bollywood evoca. También lo es que el 'mainstream Bollywood' utiliza con regularidad y profusión una serie de fórmulas reconocibles como la inclusión de canciones y escenas de baile, melodrama y mezcla de géneros, estereotipos tanto en los personajes secundarios como en los principales, abuso de coincidencias imposibles, etc. Sin embargo, sus patrones y temáticas no son los mismos en los años 50 que en la actualidad, pues no conforman una tradición inmutable y homogénea, sino que, aun conservando unos rasgos formales característicos, experimentan continuas adaptaciones y actualizaciones con el paso de los años, muchas veces en respuesta también al clima político-social del país» Alberto Elena y Helio San Miguel (eds.), *El nuevo Bollywood* (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 36, 2012), pp. 7-9.



Cartel de *Maya*.

[11] Víctor Erice, Antonio Eceiza y Santiago San Miguel, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español» (*Nuestro Cine*, n.º 8, febrero de 1962), págs. 23-27.

[12] Víctor Erice, Antonio Eceiza y Santiago San Miguel, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español», p. 26.

[13] Archivo General de la Administración, 36/03655 y 36/03725.

de las imágenes de la muerte de la abuela y, justo después del intermedio, momento en que desaparecen algunas de las secuencias que escenifican el creciente enfrentamiento de Birju con el prestamista Shukilala y, a la postre, con su propia madre.

En todos los demás casos, la versión española de *Mother India* depura selectivamente elementos muy diversos en aras de aligerar el metraje, simplificar la narración y acortar la duración de las canciones. Probablemente, en algunos casos puedan intuirse razones de censura (autocensura comercial, pues la película pasó sin cortes): aparte del mencionado detalle del logo de la productora, quizás también la desaparición de la esvástica en la secuencia del regalo de las pulseras pueda deberse a estos motivos. No es fácil determinar si la supresión de planos para hacer menos dramática la agonía de Birju pudo tener algo que ver con el temor a la censura, pero desde luego el largo corte infligido a la secuencia en que Radha, cubierta de barro, va a casa del prestamista para ofrecerse al mismo a cambio de comida para sus hijos probablemente haya de leerse bajo esta luz (y el hecho de que Radha, antes de cambiar de opinión, se encare con una efigie de la diosa Riqueza difícilmente ayudaba a hacer más digerible la secuencia). Con todo, como se ha apuntado, y a falta de poder com-

créditos —notablemente abreviados con respecto a los del original— escamotean el famoso logo de la productora de Mehboob. Pero, a partir de ahí, ¿cuáles son las operaciones concretas de adaptación y traducción acometidas en esta versión? La operación de remontaje de esta versión española (¿acaso podría decirse también «versión internacional»? de *Mother India* pasa fundamentalmente por un trabajo de corte y aligeramiento en el interior de las secuencias, afectando a situaciones, diálogos, canciones, etc., operando así elipsis inexistentes en el original y suturando los bloques mediante procedimientos diversos. Son raros, sin embargo, los casos de supresiones de secuencias completas. En realidad, tal cosa solo sucede en un par de ocasiones, inmediatamente después de la muerte del marido de Radha, cuando un corte de aproximadamente 7 minutos implica la eliminación de la canción *Nagri Nagri* y la supresión

parar con las versiones estrenadas en otros países, la clave de las operaciones que subyacen a esta versión no reside en las exigencias de la censura, sino en la necesidad de limar algunas asperezas formales (la duración de las canciones, a veces reducidas a menos de un tercio del original: *Matwala Jiyya*), asegurar una mayor inteligibilidad y facilitar de algún modo su *a priori* difícil explotación comercial. No olvidemos que detrás de la presentación de estas primeras películas indias en la Europa de los años cincuenta latía un profundo desconocimiento de aquel país. En el



Fotograma de *Madre India*.

caso de España era proverbial: el apoyo de Nehru al frente republicano durante la Guerra Civil se tradujo posteriormente en un desinterés mutuo a todos los niveles y las relaciones diplomáticas solo se establecerán en 1956 (aunque el intercambio de embajadores será aún más tardío). Pero, de algún modo, como bien muestra el interesantísimo informe redactado por Jerzy Toeplitz para la UNESCO en diciembre de 1964<sup>14</sup>, la situación era bastante generalizada y el escaso conocimiento de la India en Occidente operaba de entrada como un obstáculo para la difusión de sus películas. Bajo su radiante perfil de fantasía hollywoodiense, *Aan* todavía había podido funcionar como un exótico sucedáneo y de ahí que su aceptación fuera —hasta donde podemos reconstruir— mayor y no tan limitada, como *Mother India*, a un público eminentemente popular en circuitos de exhibición secundarios. *Mother India* podía apelar a una cierta imaginación melodramática, pero sin duda eran muchas más las claves requeridas para un adecuado acercamiento y, a pesar de que pudiera hacerse, y se hiciera, una lectura moralizante de la misma, algunos también encontraban en ella «un fatalismo truculento que termina por fastidiar» (Mariano Daranas, periodista monárquico, integrante de la Junta de Clasificación y Censura)<sup>15</sup>.

Buena parte de los cortes infligidos a la versión española de *Mother India*, de aquellas supresiones de mayor envidia en términos narrativos, son suplidos de hecho por una *voice over* que opera una doble función, explicativa y moralizante. Dicha *voice over* puede, por ejemplo, servir para ilustrar al espectador sobre ciertas tradiciones locales (los ritos nupciales) o, mucho más interesante, para esclarecer algunas circunstancias que en el original pudieran resultar excesivamente elípticas para un espectador medio (el nacimiento de los tres hijos del matrimonio, no mostrado en la película). Pero, sobre todo, permite glosar los acontecimientos desde un punto de vista moral o moralizante, subrayando —o inventando— ciertos discursos sobre el amor, el papel de la mujer en la sociedad, la lucha contra la adversidad, el destino del campesino, la injusticia social o el honor de un pueblo. Es probable que tales estrategias per-

[14] Jerzy Toeplitz, *Indian Films and Western Audiences* (Paris, UNESCO, 1964). Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149eo.pdf>>, (24/11/2016).

[15] Archivo General de la Administración, 36/03655 y 36/0372.



Fotograma de *Madre India* correspondiente a la canción *Nagri Nagri*.

inicial entre el cine indio y los públicos internacionales. Pero la gran tarea está todavía por hacer.

mitieran finalmente a la película conectar con un público popular que de otro modo difícilmente se hubiera visto interpelado por la misma. Es probable también que las estrategias desplegadas en la versión española de *Mother India* se reencuentren en otras versiones para la exportación y quepa, por tanto, establecer comparaciones y paralelismos sugerativos. En el estado actual de la investigación, sin embargo, apenas sí podemos comenzar a elucubrar acerca de cómo estas multiversiones constituyen un *locus* privilegiado para estudiar ese contacto

## BIBLIOGRAFÍA

- ELENA, Alberto y SAN MIGUEL, Helio (eds.), *El nuevo Bollywood (Secuencias. Revista de historia del cine dossier, n.º 36, 2012)*.
- ERICE, Víctor, ECEIZA, Antonio y SAN MIGUEL, Santiago, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español» (*Nuestro Cine, n.º 8, febrero de 1962*).
- ELEFThERIOtIS, Dimitris y IORDANOVA, Dina (eds.), "Indian Cinema Abroad: historiography of Transnational Cinematic Exchanges" (*South Asian Popular Culture, Vol. 4, n.º 2, octubre de 2006*).
- GURATA, Ahmet, «'The Road to Vagrancy': Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey» (*BioScope: South Asian Screen Studies, vol. 1, n.º 1, 2010*).
- INGAWANIJ, May Adadol «*Mother India* in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam» (*BioScope: South Asian Screen Studies, vol. 3, n.º 2, 2012*).
- KAUR, Raminder y SINHA, Ajay, *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (New Delhi, Sage, 2005).
- LARKIN, Brian, «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities» (*Africa: Journal of the International African Institute, vol. 67, n.º 3, 1997*).
- GOPAL, Sanjita y Moorti's, Sujata *Global Bollywood* (University of Minnesota Press, 2008).
- RAJAGOPALAN, Sudha, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-Going After Stalin* (Bloomington, Indiana University Press, 2009).
- TOEPLITZ, Jerzy, *Indian Films and Western Audiences* (París, UNESCO, 1964): Disponible en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149eo.pdf>>, (24/11/2016).

## Archivos

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

Calcutta, India.  
© Alberto Elena

