

*La evolución de la  
heroína bollywoodiense  
en el siglo XXI*

**GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**  
SARA GRANERO RAMOS  
TUTORIZADO POR IRENE RAYA BRAVO

## **La construcción de la heroína bollywoodiense: influencias sociales y culturales**

### **Resumen**

No es poco común que las mujeres de ficción sean seres etéreos cuyo único objetivo es el de servir de vehículo para el desarrollo de sus compañeros masculinos. Los roles de género tradicionales y la situación de la mujer en la sociedad son factores que influyen en la construcción de los personajes femeninos, especialmente en el contexto del cine comercial. Aunque la industria de Bollywood está cambiando gracias al impacto del feminismo y del movimiento #MeToo, todavía se perciben comportamientos polémicos que chocan a los espectadores.

India es un país que siente un profundo apego por sus costumbres, manteniendo prácticas que en otras partes del mundo resultan arcaicas y difíciles de comprender en un contexto contemporáneo. Las principales perjudicadas en esta sociedad son las mujeres, que comienzan a sufrir desigualdades por razón de género desde antes de su nacimiento. Contradictoriamente, la mitología hindú cuenta con un gran número de diosas y personajes femeninos empoderados, lo que choca con el tratamiento que reciben las mujeres en esta cultura.

¿Es la heroína bollywoodiense una mujer real o una fantasía influenciada por la tradición hindú? Mediante el análisis de *Cocktail* (2012), *Badrinath Ki Dulhania* (2017) y *Veere Di Wedding* (2018), vamos a observar la evolución de la representación de los personajes femeninos en Bollywood.

**Palabras clave:** Bollywood, cine, mujer, India, tradición, personajes.

**Realizado por:** Sara Granero Ramos.

**Tutorizado por:** Irene Raya Bravo.

## Índice de contenidos

1. Introducción	Pag. 3
2. Objetivos de la investigación	Pag. 4
2.1. Objetivos generales	Pag. 4
2.2. Objetivos específicos	Pag. 4
3. Diseño de la investigación y enfoque metodológico	Pag. 5
4. Marco teórico	Pag. 7
4.1. La mujer en la India	Pag. 7
1. La dote	Pag. 7
2. El feticidio e infanticidio femenino	Pag. 8
3. Los asesinatos por honor	Pag. 8
4. El sistema de castas	Pag. 9
5. Las viudas	Pag. 9
4.2. La mujer en la mitología hindú	Pag. 10
1. Diosas	Pag. 10
2. Otras figuras legendarias	Pag. 13
4.3. La mujer en Bollywood	Pag. 15
5. Casos de estudio	Pag. 20
5.1. <i>Cocktail</i> (2012)	Pag. 20
5.2. <i>Badrinath Ki Dulhania</i> (2016)	Pag. 25
5.3. <i>Veere Di Wedding</i> (2018)	Pag. 29
6. Conclusiones	Pag. 34
7. Bibliografía	Pag. 37

## 1. Introducción

Las películas de Bollywood poseen una serie de características que las hacen especiales, únicas y distinguibles de otras industrias cinematográficas. Este término, que para muchos resulta despectivo por su derivación de la palabra Hollywood, se conoce sin necesidad de ser espectador directo de este cine. Inmediatamente la gente asocia Bollywood con las producciones fílmicas de la India pero, ¿qué es exactamente?

Al contrario que Hollywood, no es un lugar físico, ni abarca toda la producción cinematográfica del país. Bollywood tiene su sede en Mumbai (anteriormente Bombay), y produce películas en hindi, uno de los 23 idiomas oficiales del país. Debido a la amplia diversidad cultural de la India, no es de extrañar que también convivan diversas industrias fílmicas que a ojos inexpertos parezcan iguales. En 2018, India estrenó un total de 1813 películas, de las cuales 311 son en idioma hindi (*Film Federation of India*, 2018).

No es de extrañar que con tamaño volumen de producción, la calidad del producto final se vea afectada de alguna y otra manera. El guion, así como la construcción de los personajes, es tristemente uno de los aspectos más abandonados a la hora de abordar un proyecto fílmico. Sumado a la dudosa calidad interpretativa de la mayoría de los actores, o en todo caso a la mala dirección que reciben, hace que la mayoría de películas resulten absurdas a un espectador acostumbrado a otra cultura cinematográfica.

Esta falta de profundidad en las historias parece afectar en mayor medida a la representación de las mujeres de ficción. La actriz Sonam Kapoor Ahuja, entre muchas otras compañeras de profesión, ha dado voz a este asunto, señalando que en las grandes producciones los personajes femeninos pasan a ser un decorado más en lugar de influir en la trama o tener emociones complejas (*The Hollywood Reporter*, 2013). La intérprete también se aventura a relacionar esta visión tan simplificada de la mujer con el trato que reciben en la vida real, y más concretamente en un país como la India.

El arte imita a la vida, pero la vida también imita al arte. Realidad y ficción se encuentran en un constante estado de retroalimentación: el cine busca la identificación del espectador, quien a su vez percibe la realidad a través de aquellas manifestaciones culturales a las que se expone, siendo el cine una de ellas. Aunque no se puede culpar al cine o la televisión de que las mujeres no disfruten de las mismas libertades que los hombres, sí que juega un lugar importante en la normalización de conductas completamente ominosas que siguen integradas en el día a día.

La meta de este trabajo es explorar la construcción de la heroína bollywoodiense, entendiendo para ello las diferentes influencias socio-culturales que actúan como cimiento de la representación de la mujer en la industria cinematográfica en la India. Para ello, he tratado de ejemplificar la teoría con diversas películas en las que un personaje femenino resulta interesante por sus características o por su intervención en la historia.

## **2. Objetivos de la investigación**

La construcción de los personajes femeninos en Bollywood, así como en cualquier otra industria, es de gran complejidad. De manera que facilite su estudio, deberían tenerse en cuenta una serie de objetivos que ayuden a seccionar el estudio del tema propuesto. De este modo, se obtendrá una visión más completa de los factores que intervienen en el mismo.

### **2.1. Objetivos generales**

- Analizar la construcción de los personajes femeninos en la industria de Bollywood.
- Diferenciar los arquetipos en los que se basa la creación de los personajes femeninos de ficción.
- Comprender el impacto de la tradición cultural y la situación social de la mujer en la India en la producción cinematográfica hindi.
- Ampliar los conocimientos adquiridos en Estudios de Género a una industria tan importante a nivel mundial como es Bollywood.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Estudiar la evolución de los personajes femeninos en la historia de la industria cinematográfica de la India, concretamente en el sector más comercial.
- Contrastar estos arquetipos con producciones cinematográficas de éxito.
- Profundizar en los estereotipos que se tienen sobre la mujer en la India.
- Consultar la documentación disponible acerca de Bollywood, a ser posible en cuestiones de género relacionadas con la representación en la gran pantalla.

### 3. Diseño de la investigación y enfoque metodológico

Para alcanzar los objetivos marcados, he realizado el análisis textual cualitativo de tres obras audiovisuales del cine de Bollywood: *Cocktail* (2012), *Ae Dil Hai Mushkil* (2016) y *Veere Di Wedding* (2018). En el análisis textual cualitativo, se considera al objeto de estudio como una construcción comunicativa que utiliza la simbología para producir un determinado efecto sobre el espectador (Casetti y Di Chio, 1997, p. 249). Los personajes femeninos que aparecen en las películas que vamos a analizar se comportan de cierta manera con una intencionalidad. Ellas tienen las características que tienen porque funcionan dentro de un todo que las necesita como elementos que sostienen el guion.

He escogido estas tres películas porque aparecen mujeres con diferentes características. Suponen representaciones de estereotipos identificables, que contrastan entre sí al contextualizarse en un mismo periodo temporal. He preferido alejarme de los dramas históricos, thrillers y filmes de acción debido a que los personajes muestran comportamientos alejados en demasía de la realidad, por lo que las cintas escogidas retratan situaciones verosímiles y cotidianas. Además, el complicado acceso a las películas de Bollywood ha jugado un papel importante en la decisión, ya que el tipo de distribución que permite internet es un factor novedoso del que se han beneficiado únicamente las obras estrenadas recientemente.

Resulta de interés comprobar hasta qué punto influye la realidad en la que se basan las obras de ficción, sobre todo en el tipo de rol que las mujeres toman en la historia y la percepción que se pretende crear en el espectador. Por supuesto, debe tenerse en cuenta la tradición cultural de la India, puesto que parte de una religión politeísta, donde la femineidad obtiene una gran relevancia (Kinsley, 1988, p. 1). Festivales como el Durgá Puyá, en honor a la diosa Durga, se celebran con gran devoción por todo el país para celebrar las figuras femeninas de sus textos sagrados. Las religiones abrahámicas parten de una concepción mayormente patriarcal de su mitología.

En cuanto a material bibliográfico, poco hay que trate sobre este tema, por lo que he tenido que ir un poco a ciegas a la hora de dar mayor importancia a una cinta sobre otra. Por lo general, he buscado que tuvieran éxito de taquilla y contara con las características propias del cine comercial de la India. El cine independiente retrata con mayor crudeza la realidad de la mujer en el país, pero en este trabajo me interesa investigar la percepción de la mujer de ficción en el espectro de las películas que se estrenan de forma masiva en toda India.

Debido en parte a esa falta de bibliografía acerca de este tema me pareció buena idea contribuir al mismo con mi propia aportación. Aunque, siendo Bollywood una industria que, como hemos visto antes, estrena una media de 300 películas al año, cifra que asciende a más de 1000 si incluimos las otras producciones del país, a veces resulta imposible desde nuestro continente seguir el ritmo a los posibles cambios que se introducen. El proceso de globalización de Bollywood puede ayudar, ya que las últimas

cintas se aproximan cada vez más a las tendencias y los planteamientos sociales que se hacen en otras partes del mundo.

Para presentar cada una de las películas en este trabajo, he decidido elaborar una ficha para cada una de ellas con la información técnica. Se encontrará al principio del epígrafe correspondiente, y contendrá datos como los nombres del equipo y el reparto, año, género, duración, etc. La inclusión de mujeres detrás de las cámaras es un factor que aparentemente podría favorecer el retrato que se hace de su género, sobre todo en nivel de dirección y de creación de guión. La denominada *male gaze* (Mulvey, 1975) ocurre porque sólo se considera a la mujer como algo bonito, sin tener en cuenta en la trama sus aspiraciones y deseos. Se atribuye principalmente a la dominación del hombre en los procesos de reproducción de un filme.

Este es el esqueleto base para la elaboración de las fichas de las películas:

 poster	
Título	
Año	
Género	
Director	
Productora	
Guión	
Reparto	

## **4. Marco teórico**

### **4.1. La mujer en la India**

Según el *Global Gender Gap Report* de 2018, hasta la fecha ningún país ha conseguido la paridad entre hombres y mujeres, y tan solo siete de los 149 países participantes en el estudio ha logrado disminuir la brecha entre géneros en un 80%. India se encuentra en el puesto 147 en cuanto a la salud y supervivencia, y este dato pone de manifiesto el asunto de las denominadas “missing women” (Sen, 1990): déficit inusual de población femenina en ciertos países. Este fenómeno fue señalado por primera vez en 1990, por el economista Amartya Sen, en un artículo publicado por el *New York Review of Books*.

Aunque aquellas mujeres nacidas en la casta *dalit*, cuyos miembros son considerados como indeseables, indudablemente sufren una mayor discriminación y violencia, el nivel cultural o económico no supone un factor determinante para la práctica de tradiciones represivas para la mujer. La dote sí es mencionada en la cinematografía comercial bollywoodiense, pero no suele aparecer nada del resto de costumbres que enumeramos a continuación, la mayoría derivadas como consecuencia de esta tradición de la dote:

#### **1. La dote**

En India, la demanda de dote matrimonial fue abolida en 1961. Sin embargo, es una costumbre que continúa muy arraigada en la cultura del país, independientemente del nivel social de las familias. La dote es una cantidad de dinero que la familia de la novia debe entregar al novio, y la cifra varía en función de la economía o estudios que tenga la mujer.

De esta práctica parten numerosas desigualdades en detrimento de la mujer en la India, así como en otros países. Las familias ven a la mujer como un mero objeto de intercambio, y bastante costoso, por lo que evitan darles una buena educación para no disparar el precio de su dote. También por este motivo prefieren casar a sus hijas jóvenes, lo que fomenta los matrimonios infantiles para evitar la carga económica que supondría en un futuro.

A partir del matrimonio, la hija deja de formar parte de su familia para pasar a pertenecer a la del marido. Esta cosificación se añade a la concepción de que tener una hija supone tan solo un gasto, puesto que no podrá cuidar de sus progenitores cuando lo necesiten, ni heredar las propiedades familiares.

Si al novio y su familia la cantidad no les parece suficiente, o la novia rehúsa a aceptar el matrimonio, pueden optar por “darle una lección” y arrojar ácido sobre ella. Laxmi Agarwal, activista y directora de la ONG *Chhanv Foundation*, fue atacada a los 15 años de edad por rechazar a un hombre de 32. Agarwal consiguió que la Corte Suprema de la India ordenara un mayor control en la venta de ácido y que el Parlamento persiguiera con mayor eficacia a los agresores. Esta tradición, además de generar problemas de autoestima para la mujer, supone un peligro potencial para su supervivencia. Incluso puede llegar a tener consecuencias antes de su nacimiento.

## **2. El feticidio e infanticidio femenino**

Como las mujeres suponen una lacra a su familia, los matrimonios prefieren tener hijos varones que no les supongan pagar grandes cantidades de dinero para casarlos, y que en un futuro puedan hacerse cargo de ellos. Además, prefieren invertir en su educación, maltratando así a la mujer al privarle de derechos desde temprana edad.

La denominada Ley de Técnicas de Diagnóstico Pre-Concepción y Prenatal de 1994, que prohibía las pruebas de seguimiento del sexo de los fetos para evitar los abortos, se modificó en 2003 para castigar a la profesión médica, pero todavía no se aplica de manera efectiva. Con esto se pretende estabilizar la gran diferencia demográfica entre hombres y mujeres, además de proteger a las madres de sufrir complicaciones por el procedimiento. Muchas veces, éstas no tienen ni voz ni voto en la decisión de abortar, y no es extraño que reciban palizas y otros castigos por llevar en su vientre a una niña.

Si el embarazo sale a término y la mujer da a luz a una niña, para muchas familias esta noticia supone una desgracia. Para ‘librarse’ de esta carga, dan a sus hijas en adopción, llenando así los orfanatos de niñas despreciadas por sus familiares. Muchas de las niñas que nacen en zonas rurales se ven obligadas a contraer matrimonio a una temprana edad, un hecho deplorable que aún en el siglo XXI sigue sucediendo de manera masiva: se estima que 650 millones de mujeres en todo el mundo se casaron antes de cumplir los 18 años de edad (Unicef, 2018, p. 2).

## **3. Los asesinatos por honor**

Cuando una mujer decide no someterse a la voluntad de sus familias, estas interpretan su comportamiento como un desprestigio para ellos y su cultura. Negarse a contraer matrimonio, relacionarse con personas que su familia no aprueba, vestirse de manera inapropiada o incluso ser víctima de una violación son algunos de estos motivos. Aunque se dan datos aproximados acerca de estos asesinatos, no se puede saber con seguridad la cifra a la que ascienden, pues muchos de ellos son cubiertos como suicidios, desapariciones o muertes naturales.

El sistema patriarcal que permite que estos crímenes queden impunes es el principal causante de los mismos. La discriminación que sufren las mujeres de manera reiterada, incluso desde antes de su nacimiento, permite que los miembros de su familia las asesinen cuando ellas deciden ser libres. El concepto de honor está tan interiorizado que incluso son miembros femeninos los que participan en estos asesinatos.

En India la legislación parece proteger de mejor manera a las mujeres que en Pakistán, su país vecino. Hasta el 2016, el perdón de la familia podía, de manera legal, librar al agresor de sufrir consecuencias por los delitos cometidos. Pero hasta que la mentalidad no cambie, poco puede evitar la ley que se produzcan estos asesinatos. La sociedad continúa normalizando la restauración del honor, y un juez es el encargado de dictaminar la aplicación de la ley.

#### 4. El sistema de castas

La importancia que sigue teniendo el sistema de castas en la India fundamenta estos delitos de honor. Según la autora Tahira S. Khan, muchos crímenes de honor se fundamentan en razones económicas: la familia quiere controlar el comportamiento y la sexualidad de la mujer para preservar la pureza de la casta (Khan, 2016). El sistema de castas en India tiene sus orígenes en el hinduismo, ya que esta religión establece que los humanos fueron creados de diferentes partes del cuerpo del dios Brahma.

En la actualidad, aquellos pertenecientes a las castas inferiores continúan siendo considerados como impuros. Pese a que desde 1950 cualquier tipo de discriminación por razones de casta quedó legalmente abolida, la realidad social es distinta (BBC, 2019). Especialmente vulnerables a este sistema son las mujeres *dalit*, pertenecientes a la casta más baja. Suponen un 2% del total de la población mundial, y aunque los perjuicios son los mismos para todos los *dalit*, son ellas las que hacen frente a un mayor número de obstáculos, puesto que también son discriminadas dentro de su misma comunidad (Manorama, 2016).

Para la activista Ruth Manorama, el Gobierno debe prestar una mayor atención para prevenir los daños que se causan a estas mujeres. Promover la cumplimentación de los Derechos Humanos entre este sector particularmente desfavorecido, para así evitar la violencia que éstas reciben de manera continuada. Un ejemplo es el sistema Devadasi, que implica la prostitución infantil: niñas que son obligadas a servir en un templo toda su vida, siendo sexualmente explotadas por sus patronos (Shingal, 2015, p. 108).

#### 5. Las viudas

En 1829 se abolió, al menos de manera legal, la práctica del *sati*, consistente en la inmolación de la viuda frente a la pira funeraria del marido. Esta prohibición fue el resultado de un debate que surgió tras el registro de 8.234 casos de *sati* (Mani, 1999, p. 170). Según las Leyes de Manu, un texto sagrado de la India, una viuda debe sufrir hasta el día de su muerte. Tradicionalmente, las viudas deben expiar sus pecados pasados, puesto que son estos los que causaron la muerte de su marido.

El gobierno británico también intentó mejorar la calidad de vida de la mujer hindú en 1856, con una propuesta de ley aplicable a las viudas para eliminar todo obstáculo legal que estas encontraran para volver a casarse. Sin embargo, al tomar segundas nupcias, las mujeres perdían todo el derecho de propiedad de su esposo fallecido. Este defecto se trató de enmendar en 1937 con la Ley de Derechos de la Mujer Hindú a la Propiedad.

Sin embargo, debido al fuerte apego por la tradición que compone los cimientos de la realidad social en la India, la calidad de vida de muchas viudas continúa siendo inhumana. En la localidad de Vrindavan, hasta un tercio de la totalidad de su población son viudas que malviven en circunstancias de ostracismo social: para la cultura hindú, una viuda atrae la mala suerte. Pierden su identidad como personas y sus propiedades, siendo obligadas a vestir de blanco y a aislarse en templos (*ashram*) el resto de sus días.

## 4.2. La mujer en la mitología hindú

La tradición mitológica de la India no suele aparecer adaptada en la gran pantalla, aunque por supuesto hay excepciones. ¿El motivo? De manera similar al inexistente tratamiento de tradiciones que violentan la integridad de la mujer, las agresivas protestas a las que hacen frente los cineastas cuando tratan temas mínimamente sensibles.

Un miembro del gobierno indio, Suraj Pal Ammu, puso precio en 2018 a la cabeza de la actriz Deepika Padukone y del director Sanjay Leela Bhansali, protagonista y director de *Padmaavat*. La película no se había llegado a estrenar, y ya causaba el revuelo de los sectores más radicales de la sociedad. Rani Padmini es una reina mitológica que se somete a la práctica del *sati* tras la muerte de su marido para evitar caer en manos del enemigo, el sultán Alauddin. Se rumoreaba que la cinta contenía escenas románticas entre estos dos personajes, y tras violentos atentados se decidió prohibir en varios estados del país.

### 1. Diosas



*Saraswati, Lakshmi y Parvati (junto a Shiva y Ganesha)*

El hinduismo es una religión politeísta, por lo que su mitología está compuesta de numerosas deidades. La suprema y principal se denomina Trimurti, la tríada de dioses principales, quienes representan la creación, la preservación y la destrucción del universo. Cada uno de estos dioses tienen una energía personificada en su esposa, que se denomina Shakti. Las tres diosas principales, al igual que sus consortes, tienen diferentes avatares.

- Saraswati es la diosa del conocimiento, las artes y la sabiduría. Es la consorte de Brahma, el dios creador. Se la representa como una mujer de gran belleza, de piel y ropajes claros, sentada sobre una flor de loto o un cisne, ambos blancos como símbolo de pureza. Sus cuatro brazos encarnan los distintos aspectos de la inteligencia: la mente (*manas*), el intelecto (*buddhi*), la imaginación (*citta*) y el ego (*ahamkāra*). Según la escuela de Vedanta, su adoración y la búsqueda continua del conocimiento permite alcanzar el estado de moksha, es decir, la liberación del ciclo de la reencarnación del alma.

Saraswati aparece en el Rigveda, el texto más antiguo de la literatura india, donde se la asocia con el agua y los ríos. Tradicionalmente, este elemento

natural simboliza a la madre y a la purificación de las almas. También evoca el fluir de los pensamientos e ideas. La diosa Vach, personificación incorpórea del habla, se identifica con Saraswati en la literatura védica.

- Lakshmi, diosa de la fortuna y la prosperidad, es la eterna consorte de Vishnu, el dios preservador. Lakshmi es la encargada de velar por los cuatro grandes objetivos vitales, representados por sus cuatro brazos: el comportamiento ético (*dharma*), la riqueza material (*artha*), el placer (*kama*) y la liberación espiritual (*moksha*). Está conectada íntimamente con la flor de loto, ya que esta se considera la máxima expresión de la abundancia, la gracia y la belleza, rodeadas por un halo de misterio.

En los Vedas, los textos sagrados más antiguos de la India, aparece una fuerza abstracta denominada Shri, que posee el poder de transformar todo lo oscuro y la pobreza en abundancia y riqueza. Aunque no se le asocia ningún avatar, Shri es una fuerza femenina cuya manifestación posteriormente se relacionará a la figura de Lakshmi.

Aunque existen diversos avatares de esta diosa, los más influyentes en la cultura popular son los de Sita y Radha. Ambas son consortes a su vez de dos avatares del dios Vishnu. El matrimonio en el hinduismo toma a esta pareja como máxima representante de una relación entre marido y mujer.

- Sita es uno de los personajes principales del texto épico *Ramayana*. Esta historia comienza con el reinado del terror de Ravana, un demonio que no podía ser derrotado por ninguna fuerza sobrenatural. El dios Vishnú decide descender a la tierra y encarnarse en uno de sus más importantes avatares, el príncipe guerrero Rama. Sita es su esposa, entregada a él en matrimonio por sus habilidades como soldado.

Rama, junto con su esposa Sita y su hermano Lakshmana, es enviado al exilio como resultado de unas intrigas en palacio para evitar su acceso al trono. Durante este exilio encuentran a Shurpanakha, hermana de Ravana, quien se enamora de Rama y decide devorar a Sita para casarse con él. Para defenderla, el héroe ordena a su hermano que corte la nariz y las orejas a Shurpanakha, quien huye a pedir venganza a Ravana.

Este demonio secuestra a Sita, y para buscarla Rama recibe la ayuda del dios mono Hánuman, quien la localiza y se presenta a ella para avisar de su pronto rescate. Cuando Rama logra vencer a Ravana, duda de la fidelidad de Sita durante su rapto y se niega a aceptarla como su esposa. Ella se somete voluntariamente al juicio del fuego para demostrar su pureza, del que sale airosa.

Hay diversas opiniones sobre lo ocurrido a continuación: algunas traducciones del texto apuntan que Rama se arrepintió de haber dudado de Sita, pero otras dicen que Sita fue igualmente enviada al exilio porque algunos de sus súbditos no confiaban en su lealtad. Sea como fuere, esta leyenda sirve de clara inspiración para la creación de ficciones contemporáneas.

- En el *Mahabharata* aparece la figura de Radha, la pastora (*gopi*) potencia femenina de Krishna, avatar de Vishnú. Según la tradición, enseñó a Krishna valores como el amor desinteresado, y la unión de Radha-Krishna es considerada la representación por excelencia de la unión de las realidades femenina y masculina presente en la fuerza divina suprema.

Radha y Krishna se encontraban en el bosque furtivamente, en una unión más cercana al erotismo que a un vínculo matrimonial. Para muchos la figura de Radha es de una diosa que trasgrede las normas sociales, como es la institución del matrimonio, en la búsqueda del verdadero amor. Radha es una mujer adúltera, así como Krishna también le es infiel a su esposa Rukmani. Choca mucho con la figura de Sita, relacionada con la fidelidad y el matrimonio.

- Parvati, la diosa madre del hinduismo y consorte de Shiva, el destructor, completa esta trinidad (*Trivedi*). Al igual que Lakshmi, Parvati representa el ideal de esposa y madre, y se asocian a ella valores como la lealtad y la devoción, así como rituales de inmolación de las viudas en las piras funerarias de sus maridos. Iconográficamente, se la representa vistiendo un sari color rojo, con un número variable de brazos que simbólicamente representan los *mudras*, gestos que se realizan con la mano para atraer la paz mental. Normalmente lleva a uno de sus hijos, el dios elefante Ganesha, sentado sobre su rodilla.

Se la identifica como la reencarnación de Sati, la primera esposa de Shiva, quien se suicida debido al conflicto entre su marido y su padre, quien no acepta su unión y degrada a Shiva. Posteriormente, cuando esta diosa se reencarna en Parvati, no desiste en su empeño de casarse con él, pese a la vida de asceta que este decidió llevar tras la muerte de su esposa. El objeto de su existencia es que Shiva retorne al ciclo de la vida del que se había alejado por el estilo de vida que había decidido llevar.

- Kali es la diosa de la muerte. Cuentan que ningún dios conseguía vencer al poderoso demonio Raktabija, pues este se multiplicaba con cada gota de sangre que derramaba. Piden entonces ayuda a Parvati, quien se transforma en la temida Kali: ojos rojos, piel oscura y dientes

afilados. Se dirige de esta manera, y sobre un león, hasta el campo de batalla, que cubre con su lengua para evitar que caiga al suelo la sangre de Raktabija, y de esta forma logran vencerle.

Kali, enloquecida por la sangre del demonio, comienza a destruir todo aquello que encuentra a su paso. Las cabezas y los miembros de sus víctimas le sirven de adorno alrededor de su cuello y brazos. Finalmente, su consorte Shiva consigue calmarla, y ésta se convierte en Gauri, la diosa madre.

- Nuevamente, la figura de Durga se manifiesta ante la presencia de una fuerza demoníaca indestructible. En esta ocasión, el enemigo es el demonio-búfalo Mahisha. Shiva ordena que cada uno de los dioses liberen su fuerza femenina, que se une en Durga. Cada uno de sus ocho brazos porta las armas cedidas por estos dioses: una cuerda, un rayo, un disco, una lanza, un arco con flechas, una maza, un escudo, un hacha, una concha y un tridente.

También en esta ocasión acude sobre un león, y Mahisha al verla queda prendado de ella. Durga le reta a un combate, y el demonio parece invencible hasta que ella le golpea con su pie. Acto seguido, ella lo atraviesa con el tridente y alza la concha en señal de victoria.

## 2. Otras figuras legendarias

- Anarkali es la protagonista de una de las leyendas que más se ha transmitido en la tradición oral. Es una bailarina y cortesana de la era del imperio Mogol. Su figura ha inspirado miles de relatos, tanto en la literatura como posteriormente en la música y el cine. En 1960 se estrena *Mughal-E-Azam*, la adaptación del mito de Anarkali que alcanzó el estatus de clásico bollywoodiense.

Sharf-un-Nissa llega a Lahore procedente de Irán, víctima del tráfico de esclavos. Su belleza cautiva al emperador Akbar, de cuya corte forma parte. La versión más extendida de esta leyenda cuenta que Anarkali vive un apasionado romance con el príncipe Salim Jahangir, hijo de Akbar. Este último, enfurecido por la traición, ordena que Anarkali sea emparedada viva. Presuntamente, el fuerte de Lahore, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1981, es una tumba erigida por Salim Jahangir en su honor.

- El Mahabharata, uno de los textos sagrados para el hinduismo, nos presentan varias figuras heroicas femeninas que representan las cualidades ideales de la mujer para esta cultura.
  - Cuando Kunti era una niña, su padre la puso al servicio del sabio Durvasas. Debido a la templanza y constancia de Kunti, el sabio agradeció sus cuidados concediéndole un mantra para convocar a

cualquier dios, a su antojo. La curiosa niña invocó al dios Suria, quien quiso yacer con ella para completar la bendición, prometiendo restaurarle la virtud posteriormente. De esta unión nace Karna, al que abandona para no dañar el honor de su familia.

Kunti se casa con el rey Pandu, quien por una maldición no podía mantener relaciones sexuales sin morir. Kunti comparte su mantra con Madri, la otra esposa del rey, y de esta forma se engendran a los cinco Pandavas. Poco tiempo después, Pandu fallece tras mantener relaciones sexuales con Madri, y esta última hace prometer a Kunti que no se inmolaría junto al cadáver de su marido hasta que los niños dejaran de necesitarla. Posteriormente, debe confesar lo sucedido con su primogénito, para evitar así que Karna mate a sus otros hijos. Así es como Kunti se convierte en una figura de gran heroísmo maternal dentro del hinduismo.

- A Gandhari la casan con el viejo y ciego rey Dhritrashta. Para compartir debilidad con su marido, ella decide privarse del sentido de la vista atando una venda alrededor de sus ojos. Este gesto la consagra como símbolo del sacrificio, así como para algunos constituye un gesto de protesta contra el matrimonio forzado y los juegos de poder.

La reina se convierte en madre de 100 hijos, aunque siente especial predilección por el mayor, el malvado Duryodhana. Para salvarle de la muerte, Gandhari usa el poder de sus ojos. Se quita la venda, y cada parte del cuerpo de su hijo sobre la que posa su mirada, se hace invencible.

- Los cinco hermanos Pandavas se casan con la joven Draupadi. Duryodhana, primo de estos guerreros, decide llevar a cabo un plan para quitarles el reino mediante un juego de dados, aprovechando la ludopatía de uno de los hermanos.

Una a una, el rey fue perdiendo todas sus posesiones, incluida Draupadi. La reina en este instante cuestiona el derecho de su marido de apostar a ella, y Duryodhana la obliga a desnudarse delante de toda la corte. En ese momento se obra un milagro, y conforme tiran de los ropajes para desnudarla, el sari se hace cada vez más largo.

Para muchos este hecho prodigioso es obra de Krishna, aunque para otros es una recompensa del *dharma* por la templanza con la que Draupadi exige justicia para sí misma. Debido a este insólito hecho, el rey ciego Dhritrashta ordena a sus hijos la retirada, y ofrece un deseo a Draupadi. Ella pide que devuelvan la libertad a los Pandavas, así como la restauración de todos sus bienes.

### 4.3. La mujer en Bollywood

Como todas las industrias cinematográficas, la India comenzó estrenando películas mudas. El teatro parsi sirve de inspiración a estas primeras obras bollywoodienses, cuyos guiones adaptaban mitos y leyendas del hinduismo. En 1920 Suchet Singh dirige *Shakuntala*, uno de los títulos más famosos de la historia por la controversia que generó su estreno. Aunque era común la participación de extranjeros en el equipo técnico de las producciones cinematográficas, la elección de la americana Dorothy Kingdom como la protagonista de la cinta abrió por vez primera el debate entre Occidente e India.

Esta dicotomía aún permanece candente, sobre todo en lo referente a la elección de actrices caucásicas para interpretar a mujeres indias y a los estándares de belleza irreales que esto conlleva. El sistema de castas y el racismo inherente en la sociedad hindú se alimenta de esta forma, y lleva a las mujeres a desear blanquear su piel para asemejarse a la población occidental. Las propias actrices se someten a procesos de aclarado para “estar más bonitas”, y prestan su imagen a este tipo de productos orientados para el gran público (Prolongeau, 2015). En abril de 2017, el actor Abhay Deol denunció en un post de Facebook que las celebridades bollywoodienses prestaran su imagen a campañas que promueven productos de aclarado, la gran mayoría estafas orientadas para el público general.

La primera película sonora de la India se estrena en 1931. *Alam Ara*, de Ardeshir Irani, se convierte en el primer estreno representativo de lo que hoy día se conoce como Bollywood. Su protagonista, Zubeida, es la primera superestrella femenina de la India. Su madre, la también actriz Fatma Begum, es considerada la primera mujer directora de la India. Su ingreso en una profesión considerada indigna para jóvenes de buena familia desafió las normas sociales. También Prithviraj Kapoor, patriarca de una de las familias más respetadas de esta industria, aparece como secundario en esta cinta.

*Devdas* (1935), dirigida por Pramathesh Barua, es la primera adaptación en hindi de la novela homónima del bengalí Sharat Chandra Chatterjee. Esta obra, ambientada en la Bengala de principios del siglo XX, es una de las historias clave para entender la cultura popular india. Sería un equivalente al *Romeo y Julieta* del dramaturgo William Shakespeare. La novela se ha adaptado hasta en diecinueve ocasiones, aunque solo cuatro de ellas pertenecen propiamente a la producción establecida en Bombay.

El triángulo amoroso de este intenso drama se compone de los tres personajes principales: el propio Devdas, su enamorada de la infancia Parvati, y la buena prostituta Chandramukhi. En la versión hindi de 1935, los encargados de dar vida a los protagonistas son K.L Saigal, Jamuna Barua y Rajkumari, respectivamente. Estos pasarán el testigo en 1955 a Dilip Kumar, Suchitra Sen y Vyjayanthimala, a las órdenes de Bimal Roy. Aunque sin duda la adaptación más querida de esta novela es la de 2002, del cineasta Sanjay Leela Bhansali y protagonizada por las super estrellas Shah Rukh Khan, Aishwarya Rai y Madhuri Dixit. En 2009 se estrena *Dev.D*, de Anurag Kashyap, la versión modernizada que cuenta con las interpretaciones de Abhay Deol, Mahi Gill y Kalki Koechlin.

Hacia finales de la década de los 40 comienza la denominada edad de oro de Bollywood, que comprenderá hasta bien entrados los 60. Esta etapa da comienzo con la independencia de la India, conseguida en 1947, lo que impregna la sociedad de un fuerte sentimiento nacionalista y apego por los valores tradicionales propios del buen ciudadano hindú. El primer éxito de taquilla del cine hindi se estrena en 1943: *Kismet*, de Gyan Mukherjee.

Pero sin duda es Raj Kapoor, hijo de Prithviraj Kapoor, la figura más representativa de los valores de esta edad dorada. En 1951 dirige y protagoniza *Awara*, influenciada por el cine de Chaplin, y que tendrá especial éxito en países pertenecientes a la Unión Soviética. La estrella Nargis le acompaña, y ambos formarán una de las parejas más queridas de la historia del cine.

Nargis es, sin lugar a duda, un icono de la historia de la cinematografía hindú. Su estatus se consagra con el estreno de *Mother India* (1957), probablemente la cinta más influyente en este país. En este drama de Mehboob Khan, Nargis interpreta a la sacrificada Radha, quien debe sacar adelante a sus hijos tras el abandono de su marido. Este rol es considerado como el epítome del empoderamiento femenino, y según algunas lecturas es una exaltación nacionalista de la misma India (Hindustan Times, 2006).

Tampoco puede obviarse el fantástico trabajo de Guru Dutt, tanto delante como detrás de las cámaras. En 1956 produce *C.I.D.*, el debut de la magnífica Waheeda Rehman, a las órdenes del director Raj Khoshla. *Kaagaz Ke Phool* (1959), producida, dirigida y protagonizada por Guru Dutt, es la primera película rodada en CinemaScope. Esta técnica permitió a Dutt, junto al director de fotografía V. K. Murthy, filmar secuencias de gran belleza, lo que le convirtió en una figura interesante en el estudio de la historia del cine.

Otra gran figura femenina representativa de esta era es Madhubala, cuyas cualidades como bailarina destacaron especialmente en el drama histórico *Mughal-E-Azam* (1960). Dirigida por K. Asif, el guión se basa en el romance entre la cortesana legendaria Anarkali y el príncipe heredero del imperio mogol de la India. Esta fue de las primeras en utilizar parcialmente el color, aunque tuvieron que pasar más de 40 años para que esta cinta fuera remasterizada en color. Pese a su fallecimiento prematuro a los 36 años, Madhubala participó en más de 70 películas en sus 22 años de carrera como actriz. Su último rol protagonista fue en *Jwala*, de M. V. Raman, estrenada póstumamente en 1971.

La actriz Meena Kumari se erigió durante estos años como la reina de la tragedia en Bollywood. En *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962), a las órdenes de Abrar Alvi y Guru Dutt, su personaje se convierte en el primero de la historia en tratar abiertamente la insatisfacción sexual de la mujer. En 1972 protagonizó *Pakeezah*, del director, productor y guionista Kamal Amrohi, la primera película a color rodada en CinemaScope. Esta interpretación la convirtió en una leyenda de Bollywood, aunque Kumari falleció poco tiempo después a causa de una cirrosis hepática. Esta actriz es considerada como la más importante de la historia del cine hindi, siendo la mejor pagada de su generación (Kumar, 2018).

Con el fin de esta edad de oro en Bollywood aparecen nuevos modelos de mujer. Si bien desde los inicios del cine la representación de la mujer se vinculaba a una exaltación de los valores tradicionales de la buena esposa, sacrificada y bondadosa, ahora comienzan a aparecer roles atrevidos y glamurosos. El género *masala*, que combina la acción, la comedia y el musical, nace durante esta etapa. Es en este estilo cinematográfico en el que una mujer sensual resulta ser el mejor complemento para este nuevo héroe.

El inicio de esta nueva era lo marca *Zanjeer* en 1973, dirigida por Prakash Mehra. Esta cinta consigue cambiar la tendencia de los dramas románticos a las películas de acción. El dúo de guionistas formado por Salim Khan y Javed Akhtar se consagran como los mejores de la historia del cine hindi. Pero fue su protagonista, un aparentemente fracasado Amitabh Bachchan, quien se convirtió en la super estrella de su generación tras su interpretación de este nuevo modelo de hombre en el cine. *Sholay* (1975), dirigida por Ramesh Sippy, consiguió la reinención de los elementos típicos del cine hindi al combinarlos con el *western* italiano.

Ese mismo año Bachchan comparte protagonismo con Parveen Babi en *Deewar*. Su estreno se produce durante el estado de emergencia declarado por la primera ministra de India, Indira Gandhi, que se alargó hasta 1977. La censura durante esta época se volvió más estricta, por lo que Yash Chopra, su director, procuró adaptar el tratamiento del mundo del crimen a lo moralmente correcto para el gobierno. En *Amar Akbar Anthony* (1977), el director Manmohan Desai se inspira en las secuencias de acción del cine chino para este melodrama de tintes cómicos. Babi comparte pantalla en esta ocasión con otras actrices icónicas de la época, Helen y Shabana Azmi.

Aunque Amitabh Bachchan fue el rey indiscutible este género, será la pareja formada con la actriz Rekha la que obtendrá la atención del público. Ambos compartieron protagonismo en *Do Anjaane* (1976), *Muqaddar Ka Sikandar* (1978) *Mr Natwarlal* (1979), y *Suhaag* (1979), entre otras, siendo *Silsila* (1981) su último trabajo juntos. Rekha protagoniza *Umrao Jaan* (1981), adaptación de la novela urdu escrita por Mirza Hadi Ruswa y publicada en 1899. Este drama dirigido por Muzaffar Ali propone una vuelta a las espectaculares superproducciones históricas de antaño.

Shabana Azmi se convierte en la actriz fetiche del denominado Parallel Cinema. Este movimiento cinematográfico se originó como contraposición al artificio del Bollywood comercial, inspirado por el neorrealismo italiano. En 1982 protagoniza *Arth*, el primer éxito de su director, Mahesh Bhatt, quien se caracteriza por pertenecer a un lugar a medio camino entre lo popular de Bollywood y la sensibilidad del cine vanguardista.

A quien no se puede olvidar cuando se habla de esta edad del cine bollywoodiense es a **Sridevi**. La actriz protagonizó películas hindi desde 1979 hasta su fallecimiento en 2018. En *Mr India* (1987), dirigida por Shekhar Kapur y escrita por el dúo Salim-Javed, forma una pareja icónica con el actor Anil Kapoor. A Sridevi le ofrecieron 11 millones de rupias por esta cinta, el sueldo más alto pagado a una actriz durante esta época.

Si el antihéroe de Amitabh Bachchan dominó la gran pantalla durante los años 70 y buena parte de los 80, la occidentalización de las nuevas generaciones trajo consigo un nuevo prototipo masculino: el romántico empedernido. El trío Khan, compuesto por Shah Rukh, Salman y Aamir, era sinónimo de éxito. Debido al tremendo poder que estos actores fueron adquiriendo, no necesitaban de una heroína a su lado para atraer a las masas.

La importancia de los roles femeninos fue decayendo, convirtiéndose en seres pasivos que se limitan a dejarse conquistar y sin capacidad de decisión sobre sus vidas. El objetivo de esto era controlar la “corrupción” que el proceso de occidentalización a partir de estos años. Las mujeres debían seguir sometidas a la tradicional voluntad de su familia.

Es la comedia *Hum Aapke Hain Koun* (1994), del director Sooraj Barjatya, la que marca esta nueva tendencia por las comedias románticas. Salman Khan, hijo del guionista Salim Khan, vio resurgir su carrera al unir fuerzas con la estrella Madhuri Dixit. En 1999 se puso a las órdenes de Sanjay Leela Bhansali para protagonizar *Hum Dil De Chuke Sanam*. A su lado tendría a una desconocida Aishwarya Rai, quien poco tiempo después adquiriría el estatus de icono internacional de Bollywood. En la actualidad, Salman Khan llena las salas de cine con sus películas de acción, dando vida a personajes muy similares pero que resultan muy verosímiles por su físico de héroe *masala*.

Las productoras Dharma Productions y Yash Raj Films, ambas fundadas en los 70, apostaron por Shah Rukh Khan, el máximo exponente de esta masculinidad del nuevo siglo. Producían películas familiares, con un fuerte apego a los valores tradicionales, debido a que gran parte de su público eran emigrantes en países como EEUU y Gran Bretaña. *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), que aún se sigue proyectando en cines, logró catapultar a Khan al estrellato. Ligado a su nombre está el de su pareja en la ficción, una jovencísima Kajol, con quien repetiría éxito en *Kuch Kuch Hota Hai* (1998) y *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001).

Casi 30 años después el público le sigue con tremenda devoción, y generalmente continúa explotando esa faceta de romance tan característica. El director Rohit Shetty parodió los clichés de este rol en *Chennai Express* (2013). El propio Khan se encargó de reírse de sí mismo al protagonizar esta cinta junto a Deepika Padukone, 20 años menor que él. En 2015 revolucionó a los nostálgicos al formar de nuevo pareja con Kajol en *Dilwale*, del mismo director.

El polifacético Aamir Khan demostró al público su talento en *Rangeela* (1995), un papel diferente a los que solía interpretar. Aunque su relación con el director Ramgopal Varma se terminó por diferencias creativas, el actor no ha tenido ningún problema en mantener una carrera plagada de éxitos. En 1999 fundó su propia productora, y su primer trabajo como productor, *Lagaan* (2001), le valió una nominación a mejor película extranjera en los premios Oscar. Este Khan se caracteriza por escoger cuidadosamente los proyectos en los que se involucra, consiguiendo de esta forma el afecto de la crítica. Aunque ha participado en *blockbusters* como *Dhoom 3* (2013), Khan prima el desarrollo de sus personajes en la elección de proyectos.

La industria del espectáculo es especialmente dura para las mujeres en lo referente al paso del tiempo. Los Khan llevan tres décadas en el top de actores en la India, mientras que sus compañeras solo consiguen estarlo tres años, a lo sumo. La mujer a partir de los 40 años no parece interesar, no hay historias sobre ellas. Las actrices con esta edad que consiguen interpretar a las madres de los héroes pese a tener la misma edad pueden considerarse afortunadas. Por ejemplo, la actriz Tabu interpretó en *Haider* (2014) a la madre de Shahid Kapoor, tan solo 9 años menor que ella. Madhuri Dixit y Varun Dhawan, pese a llevarse la misma edad que Shah Rukh y Deepika Padukone, hicieron de madre e hijo en *Kalank* (2019).

Sin embargo, en los últimos años estamos viendo que también pueden existir parejas entre los considerados héroes de esta generación con heroínas de la anterior. Aishwarya Rai comparte romance con Ranbir Kapoor y Rajkummar Rao, respectivamente, en *Ae Dil Hai Mushkil* (2016) y *Fanney Khan* (2018). Kareena Kapoor protagoniza *Ki & Ka* (2016) junto a Arjun Kapoor. Aunque en estas ocasiones la diferencia de edad es bastante más corta que cuando ellos son mayores. El próximo proyecto de Sanjay Leela Bhansali uniría a Alia Bhatt, de 26 años, con el quincuagenario Salman Khan. Esta decisión causó bastante polémica en redes sociales, y finalmente no salió adelante por incompatibilidad de agenda de Khan.

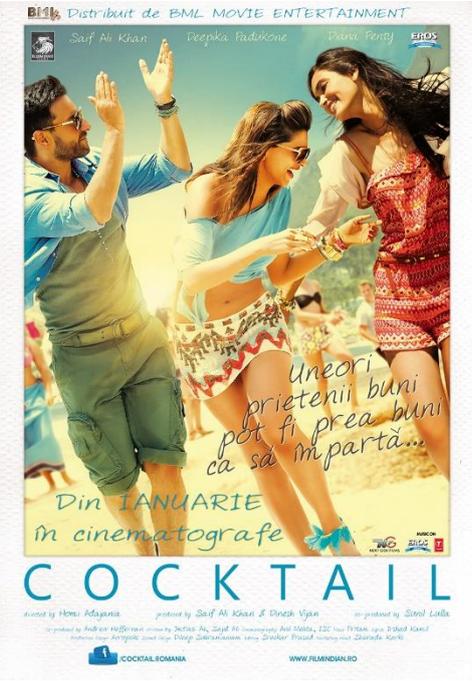
Es precisamente Alia Bhatt una figura que se presenta interesante para el futuro del panorama cinematográfico. Hija del director Mahesh Bhatt, Alia ha sabido aprovechar todas las oportunidades que le han ofrecido para labrarse una carrera diferente a las de sus compañeras de generación. Las colaboraciones con Dharma Productions, propiedad de su mentor Karan Johar, la han ayudado a posicionarse como una de las actrices de mayor versatilidad. En cintas como *Dear Zindagi*, Bhatt encarna a la nueva mujer hindú, con ambiciones profesionales y una vida privada en sus propios términos.

Anushka Sharma debutó como actriz en 2008 con un contrato de tres películas con Yash Raj Films. En 2014 decidió fundar su propia productora, Clean Slate Films, con la que da salida a proyectos más arriesgados a nivel comercial. Su primera película fue *NH10*, en la que aborda la problemática de los asesinatos por honor. Sharma ha soportado durante toda su carrera críticas acerca de su aspecto físico, incluso entre compañeros de profesión como Aditya Chopra y Karan Johar (Entertainment Desk, 2017).

La también actriz Sonam Kapoor ha apostado en los últimos años por proyectos poco convencionales bajo la producción de su padre, Anil Kapoor Film Company. En 2019 se estrena *Ek Ladki Ko Dekha Toh Aisa Laga*, un proyecto en conjunto con Netflix India que padre e hija protagonizan junto a Rajkummar Rao. En esta película, Kapoor interpreta a una joven homosexual que no sabe cómo salir del armario por miedo a la reacción de su familia. Hasta septiembre de 2018, la homosexualidad había sido ilegal en la India. Por lo tanto, había sido un tema arriesgado de incluir en proyectos audiovisuales dentro del ámbito comercial en este país.

## 5. Casos de estudio

### 5.1. *Cocktail* (2012)

	
Título	<i>Cocktail</i>
Año	2012
Género	Comedia romántica
Director	Homi Adajania
Productora	Illuminati Films y Eros International
Guión	Imtiaz Ali y Sajid Ali
Reparto	Saif Ali Khan, Deepika Padukone, Diana Penty y Dimple Kapadia

Estrenada en 2012, la comedia romántica *Cocktail* se convirtió en un éxito en taquilla tras su primer fin de semana de estreno en la India. Catapultó al estrellato a Deepika Padukone, quien a partir de 2013 se convertiría en la actriz más solicitada debido a su gran popularidad entre el público. En *Cocktail*, es la segunda vez que comparte protagonismo con Saif Ali Khan tras *Love Aaj Kal* (2009).

Destacar el hecho de que Saif Ali Khan, que en ese momento tenía 42 años, forma pareja con Padukone y Diana Penty, ambas de 26 años. Esta diferencia de 16 años parece no tener especial relevancia en la trama. Su madre en la ficción, Dimple Kapadia, tenía 55 durante la filmación, y en esta ocasión la diferencia de edad sí parece ser un factor importante a la hora de escoger el reparto. Resulta bastante llamativo que una mujer pueda interpretar a la madre del protagonista siendo tan solo 13 años mayor, mientras que las mujeres que aparecen como interés romántico son incluso más jóvenes que él.

*Cocktail* nos presenta a tres personajes protagonistas que formarán un triángulo amoroso, como comedia romántica que es. Gautam (Saif Ali Khan) es un machista mujeriego que va a irse a vivir a Londres con su tío, casado con una británica. Meera (Diana Penty) es una inocente chica hindú que viaja a la misma ciudad en busca de su marido. Verónica (Deepika Padukone) lleva toda la vida viviendo sola en casa de sus padres, y sus pasatiempos favoritos son la fotografía y salir de fiesta.

Meera conoce de casualidad a Verónica, que decide acogerla en su solitario hogar al enterarse de que su marido la había abandonado al llegar a Londres. Las dos mujeres, completamente diferentes entre sí, congenian al instante y se complementan a la perfección. En una de sus salidas nocturnas, Verónica conoce a Gautam, del que Meera le había hablado tras su infortunado primer encuentro en el aeropuerto. Pese a saber que es bastante mujeriego, Verónica decide comenzar una relación con él.

De esta manera, Gautam se muda a vivir con las chicas al piso de Verónica, para incomodidad de Meera. Esta última decide trasladarse, pero su amiga le asegura que un hombre jamás se interpondría entre ellas dos. Meera decide darle otra oportunidad a Gautam y los tres formarán una pequeña familia. Poco tiempo después, el chico se enterará de que su madre, quien vive en la India, está tratando de buscarle esposa. Para evitarlo, inventa que está comprometido con una chica en Londres, con la complicidad de su tío Randy (Boman Irani).

Kavita (Dimple Kapadia), madre de Gautam, no se fía de que su hijo haya escogido a una muchacha hindú de su gusto, y está preocupada de que, como su hermano, acabe casado con una mujer occidental. Por este motivo decidirá visitar a su hijo por sorpresa, y conocer a su futura nuera. Por supuesto, la liberalidad de Verónica no es del gusto de Kavita, y Gautam se inventa que su novia es Meera. La timidez y dulzura de la chica encandilan a la señora, quien parece complacida de la elección de su hijo.

En un intento de librarse de ella, Gautam se inventa que se iban a ir de vacaciones. Su madre, inoportunamente, decide acompañarlos. Es así como el grupo viaja hasta Ciudad del Cabo. Gautam y Meera, obligados por las circunstancias a pasar más tiempo juntos, se enamoran. Él opina que su relación con Verónica no es seria y que a ella no le importará. Meera prefiere cortar el asunto de raíz para no dañar a su amiga.

Paralelamente, Verónica se da cuenta de que está enamorada de Gautam. Tras una breve charla con Kavita, decide cambiar su estilo de vida para ajustarse a lo que la mujer considera como adecuados. De esta manera pretende obtener la bendición de su suegra para casarse con Gautam. Finalmente, vuelven a casa y Kavita se marcha a la India. Gautam tiene miedo de herir los sentimientos de Verónica, pero finalmente decide hablar con ella y contarle la verdad. Aunque Meera le dice a Verónica que ella no quiere ser un obstáculo en su relación, esta última acepta la noticia y contesta que en realidad lo suyo con Gautam nunca fue nada serio, y que es ella la que no quiere ser un obstáculo entre dos personas que sí se quieren.

Esa noche salen de fiesta y Verónica, borracha, tiene una crisis nerviosa. Ella le pide a Gautam que se quede con ella, no con Meera, ya que podría hacerle feliz. En el camino de vuelta a casa, acusa a su amiga de haberse aprovechado de su generosidad, y le da la enhorabuena por haberla traicionado de esa forma. Al día siguiente, Meera decide marcharse del piso e ir a buscar a su marido, Kunal (Randeep Hooda). Le dice a Gautam que no confía en él y que debe cuidar de Verónica.

Esta última cae en una depresión y comienza a adquirir hábitos destructivos. Una noche, al volver a casa de fiesta, Gautam la espera frente a su casa. Tras una breve conversación, un coche atropella a Verónica, que es ingresada por heridas graves en el hospital. Gautam permanece a su lado mientras se recupera, y decide mudarse de nuevo con ella para cuidarla. Ya recuperada, Verónica trata de llenar el vacío que ha dejado Meera en el corazón de Gautam al adquirir comportamientos similares a los suyos. De esta forma se da cuenta de que Gautam nunca la va a querer por lo que ella es, ya que está enamorado de Meera.

Decide ayudarle a encontrarla y convencerla de que estén juntos. Cuando van a casa de Kunal a buscarla, este les dice que ella regresó a India porque no conseguía olvidar a Gautam. Ambos viajan a Nueva Delhi, donde Verónica se reconcilia con Meera y le da su bendición para que se case con Gautam. Este le pedirá matrimonio y todo termina de manera feliz para los protagonistas.

## **Los personajes femeninos**

### **Meera**

Interpretada por una debutante Diana Penty, Meera cumple con el prototipo de chica buena (Guarinos, 2008, p. 116): inocente, tímida, guapa, apegada a la tradición... Viaja a Londres desde la India en busca de su marido, quien la ha abandonado tras conseguir su dote. Tras quedarse sola, parece perdida y no tiene adónde ir, y necesita ser rescatada por Verónica en un gesto de sororidad.

Para Kavita, es la nuera ideal por su asimilación de los roles de género de la sociedad hindú. Gautam se enamora de ella porque “es distinta” al resto de mujeres con las que él ha tratado. También porque se adapta a ese prototipo de esposa-madre predilectos en culturas patriarcales, en las que el ideal de la mujer es de figura exclusivamente maternal.

### **Verónica**

Aunque a Deepika Padukone le ofrecieron interpretar a Meera, prefirió enfrentarse al reto que supondría Verónica. Es un personaje mucho más complejo, ya que no termina de ajustarse a ningún estereotipo. Verónica está construida con luces y sombras, lo que la hace más cercana a una mujer real: tiene defectos y se equivoca, pero también tiene virtudes. Así como acoge a una desconocida en su hogar, y se convierte en su mayor apoyo, se comporta con egoísmo en otros momentos.

Verónica vive según sus propios ideales, hasta que aparece Kavita y le convence de que la mujer necesita formar una familia para ser feliz. Es entonces cuando duda sobre sí misma, y decide cambiar su personalidad para adaptarse a los roles tradicionales de género que otros han construido para ella. A Verónica le convencen de que su soledad es producto de su estilo de vida, y que debe modificarlo para ser más digna.

### **Kavita**

La madre de Gautam, interpretada por Dimple Kapadia, se ajusta al prototipo de la madre castradora (Guarinos, 2008, p. 117). Concretamente, al de la suegra hindú que sirve de desahogo cómico en ficciones bollywoodienses de comedia romántica. Por ejemplo, en *Two States* (2014) también encontramos a este tipo de personaje. Suelen ser las madres de los novios, preocupadas porque sus hijos encuentren una esposa digna según sus anticuados ideales.

Su visita inesperada propicia el acercamiento entre Gautam y Meera, así como el deseo de Verónica de adaptarse a los moldes apropiados para ser aceptada en su cultura de origen. Hasta la irrupción de Kavita, la relación entre los demás personajes era natural, relajada. Ella simboliza los prejuicios propios de las sociedades patriarcales.

### **Análisis desde la perspectiva de género**

Sin duda, lo que más destaca es la estereotipación de todos los personajes siguiendo unos roles de género muy marcados. Gautam es un hombre con la mentalidad de un adolescente, no tiene en cuenta los sentimientos de los demás. Meera es la chica buena, pasiva e inocente, quien consigue que el mujeriego cambie. Verónica, posiblemente el personaje más interesante, sufre de un *slut-shaming* bastante acusado por parte de los responsables del guión: su arco dramático termina con un final similar al de la *femme fatale*. Si bien Verónica no muere ni sufre ningún tipo de destino cruel, se queda igual de sola que al principio de la cinta.

*Cocktail* nos enseña que una mujer no puede disfrutar del alcohol, salir de fiesta o incluso vivir su sexualidad como decida. Verónica, quien en un principio no quería casarse ni tener relaciones serias, entiende que la verdadera felicidad reside en el matrimonio. Como ella no es el modelo de ideal femenino, su novio se enamora de otra mujer que sí cumple esas características de sumisión. Además, a Verónica le arrebatan su personalidad propia cuando la enfrentan con Meera. No es digna de ser feliz porque disfruta de su vida sexual, y eso es algo que tan sólo atrae momentáneamente a Gautam.

De pasada se menciona la dote que el marido de Meera cobró por su boda al inicio de la cinta. En este contexto parece algo anecdótico, pero no se menciona la problemática que supone para las mujeres esta práctica. La dote que la familia de la novia ofrece al novio supone una desigualdad más en detrimento de su libertad, puesto que reciben el tratamiento de un objeto. Las altas cifras que se dan por dote causan conflicto en las familias, del que derivan otro tipo de prácticas que arriesgan la vida de la mujer desde antes de su nacimiento.

Pese al distinto contexto de la mujer en la India, lo que esta sociedad espera de sus mujeres no se diferencia demasiado de las expectativas occidentales. Aunque durante los últimos años se pone de mayor relieve la libertad de la mujer para decidir sobre su vida, los prejuicios contra la que no sigue determinados patrones permanecen intrínsecos en nuestra sociedad. Se espera que una mujer se ocupe de las tareas del hogar y de tener hijos

De esta forma permanecen siendo objeto de debate asuntos como el aborto, en los que la mujer debería tener la libertad sobre su propio cuerpo. O se culpabiliza a las víctimas de violaciones por salir de noche, beber alcohol, vestir de cierta manera o decidir sobre su propia vida sexual. La mujer es un ente perfecto que debe ser capaz de llevar todo a sus hombros, procurando verse siempre impecable y sin equivocarse nunca. Tradicionalmente se ha inculcado que la mujer debe estar a disposición del hombre, en lugar de establecer una relación igualitaria entre ambos.

Resulta llamativo que Gautam, pese a ser bastante maleducado y faltar al respeto a las mujeres constantemente, consiguiera conquistar a toda mujer que se propusiera. Y, precisamente, la única con la que no funciona esa técnica es con Meera, la mujer ideal. Las técnicas baratas de Gautam surten efecto con mujeres que no siguen la pureza prototípica de la buena esposa hindú. Esto posiciona a la mujer hindú por encima del resto, y se percibe con ojos críticos la liberación de las mujeres occidentalizadas.

Verónica es el ejemplo perfecto de la mujer hindú que se ve corrompida por Occidente. Vive en Londres, por lo que las influencias que recibe no están filtradas por la estricta moralidad tradicional. Cuando vuelve a tener contacto con personas de la India, concretamente con Kavita, decide cambiar su estilo de vida. La figura materna que supone Kavita es la que trae consigo esa rigidez de comportamiento que, según ella, es el camino a la verdadera felicidad.

Este mismo sentimiento de superioridad frente a la mujer occidental se manifiesta en el temor de Kavita de que su hijo se case con una británica. El tío de Gautam está casado con una mujer blanca, que es la diana de los comentarios despectivos de Kavita. No parece ser una mujer con un estilo de vida libertino, pero pese a la educación y la generosidad que muestra no disuaden a Kavita de que no es un buen partido para su hermano.

Aunque son polos apuestos, Meera y Verónica se llevan muy bien. Cada una aporta algo diferente: Meera hace sentir a Verónica que no está sola en el mundo, mientras Verónica enseña a Meera a salir de su zona de confort. Hasta que la moralidad de la madre de Kavita entra en juego, sus diferencias las hacen complementarse de una manera muy sana. El objeto de su competición parece ser Gautam, pero la situación en realidad lo que enfrenta son dos maneras distintas de ver la vida que a simple vista se podrían complementar, así como las dos amigas lo hacen. Pero la arraigada tradición de la sociedad hindú evita que exista esa complementariedad y por eso las enfrenta.

## 5.2. *Badrinath Ki Dulhania* (2017)

	
Título	<i>Badrinath Ki Dulhania</i>
Año	2017
Género	Comedia romántica
Director	Shashank Kaitan
Productora	Dharma Productions y Fox Star Studio India
Guión	Shashank Kaitan
Reparto	Alia Bhatt, Varun Dhawan, Sahil Vaid, Gauhar Khan

*Badrinath Ki Dulhania* es la secuela de *Humpty Sharma Ki Dulhania*, estrenada en 2014. Juntas forman una saga antológica, cuyas tramas giran en torno al matrimonio arreglado en tono de comedia romántica. La palabra “dulhania” significa novia (de boda) en hindi, por lo que la traducción de los títulos al castellano sería “La novia de Badrinath” y “La novia de Humpty Sharma”. Tanto Badrinath como Humpty Sharma son los protagonistas masculinos de estas dos cintas, ambos interpretados por Varun Dhawan.

Alia Bhatt es la encargada de dar vida a “la novia” en ambos largometrajes, Kavya Singh en la primera y Vaidehi Trivedi en la secuela. Esta pareja de actores debutó en *Student Of The Year* (2012), y ya desde el inicio de sus carreras su unión en la gran pantalla es sinónimo de éxito de taquilla. Además de estas tres películas, han interpretado intereses románticos mutuos en la súper producción histórica *Kalank*, estrenada en 2019.

Badrinath (Varun Dhawan) es un chico proveniente de una buena familia que desea encontrar esposa. Teme tener la suerte de su hermano Alok (Yash Sinha), a quien le obligaron a casarse con una mujer de la que no estaba enamorado, Urmila (Swetha Basu Prasad). En una fiesta, conoce a Vaidehi (Alia Bhatt), una chica culta con aspiraciones profesionales y ningún interés en Badri, y se obsesionará con casarse con ella.

El protagonista comenzará a acosar a Vaidehi, quien aprovechará cada ocasión para reírse de sus rudos modales. Incapaz de aceptar un no por respuesta, trata de presionarla mandando una petición formal a sus padres. Se descubre que Vaidehi perdió todos los ahorros de su padre mediante un engaño de su anterior novio, y el hombre quiere casar a sus hijas antes de que se hagan más mayores y su dote aumente.

Badri, con la esperanza de acercarse a Vaidehi y que esta acepte su petición, se comprometerá a encontrar un marido para su hermana mayor Kritika. Contará con la ayuda de su amigo Somdev (Sahil Vaid), y con la complicidad de su hermano y cuñada. Badri descubre que Urmila trabaja en el negocio familiar a espaldas de su suegro, ya que es una mujer mucho más preparada que su marido. El padre de Badri y Alok no permite que las mujeres de su familia trabajen después del matrimonio.

Finalmente, Vaidehi cede a la presión y accede a casarse con Badri. Decide apartar sus sueños de ser azafata de vuelo para perseguir el estilo de vida que su padre quiere para ella, y tras la ayuda de Badri siente que es su obligación comprometerse con él. Las familias se conocen y se organizan las bodas de las dos hermanas. Pero Vaidehi se escapa a Mumbai justo antes de la boda, decidiendo así perseguir sus propios planes.

Un mes después, Vaidehi encuentra trabajo en una aerolínea y se muda a Singapur. Su padre se niega a hablar con ella, y su madre le ruega que vuelva a casa. Cuando el padre de Badri se entera, manda a su hijo a traerla de vuelta para matarla para vengar su honor. Aunque en un principio trata de secuestrarla, se da cuenta de que él no es así. Los comportamientos violentos de Badri le lleva a tener problemas con las autoridades de Singapur, y finalmente deciden deportarlo a la India.

Vaidehi paga la fianza para sacar a Badri y Somdev del calabozo y los acoge en su residencia hasta que finalicen los trámites de deportación. Durante este tiempo, Badri comienza a interesarse por las aficiones y el trabajo de Vaidehi. Ambos consiguen respetarse mutuamente como iguales, y finalmente Vaidehi se enamora de él. Badri se marcha a la India y es duramente juzgado por su padre por no traer a Vaidehi con él.

El padre de Badri decide invitar a la familia de Vaidehi a las oraciones por el reciente embarazo de Urmila. Su objetivo es el de avergonzarlos por la huida de su hija al presentarle a los padres de la nueva futura esposa de Badri. Este último, completamente borracho, se enfrenta a sus padres por perpetuar tradiciones patriarcales que oprimen a la mujer. En ese momento, Vaidehi irrumpe en la ceremonia. Confiesa su amor por Badri y se disculpa con los demás por su huida. Badri decide mantener una relación a distancia mientras ella trabaja en Singapur.

Dos años más tarde, Vaidehi abre su propia escuela de vuelo en su ciudad natal, y continua su relación felizmente con Badri. Urmila adquiere su propio despacho en las oficinas familiares, donde trabaja codo con codo con Alok, sacando el negocio adelante juntos. Ambos han tenido mellizos, niño y niña, y han conseguido que su abuelo no establezca distinciones entre ellos. En la última escena, Badri rompe la cuarta pared para explicar que él va a exigir dote a la familia del novio cuando su hija se case. Vaidehi se niega, ya que en una relación ambos deben estar en igualdad de condiciones.

### **Los personajes femeninos**

El único personaje femenino que tiene una evolución clara, así como una motivación para sus actos, es Vaidehi, interpretada por Alia Bhatt. Las mujeres adultas, como las madres de los protagonistas, tienen una presencia meramente física, ya que pasan a un segundo plano tras sus maridos.

#### **Vaidehi**

Desde su primera aparición, Vaidehi es una chica con cierto rechazo a las normas sociales de su familia. En la boda en la que conoce a Badri, ella está en contra de la dote que se negocia, aunque sabe que manifestarlo no va a servir para nada. Su desparpajo e inteligencia atraen a Badri, de quien Vaidehi se reirá por su nula capacidad intelectual.

No tiene ningún interés en casarse, ya que eso supone para las mujeres de su cultura el renunciar a una carrera laboral. Vaidehi quiere ser azafata de vuelo, ya que quiere ser capaz de mantenerse a ella misma para no depender del dinero de nadie. Pero sus padres no se alegran al escuchar la noticia, sino que se sienten avergonzados de sus actos. Que ella se comprometa para luego fugarse les hace sentir mal, y ella pide perdón por sus equivocaciones.

Vaidehi representa al nuevo modelo de mujer hindú, una hibridación entre la tradición y la occidentalización. Aquella mujer preparada, con intereses y aficiones propias, que trabaja y además es una buena hija. Al final de la película, Vaidehi no tiene que elegir entre romance o ella misma, sino que demuestra que se pueden unir ambos aspectos. Debido a que las motivaciones tras sus actos se explican para que el espectador se identifique con ella, no recibe el tratamiento de villana en ningún momento.

#### **Urmila**

Aunque la cuñada de Badrinath, interpretada por Swetha Basu Prasad, apenas obtiene protagonismo, es interesante para el análisis. Urmila es una mujer preparada, de gran inteligencia y habilidad para los negocios, que se vio obligada a un matrimonio arreglado. Por supuesto, su nueva familia no quiere que trabaje, para así dedicarse enteramente a tener hijos. Sin embargo, su marido Alok sabe que ella está más capacitada para llevar su negocio, por lo que Urmila trabaja a espaldas de su temible suegro. Al final de la cinta, Urmila obtiene un despacho propio en la empresa, convirtiéndose así en la mujer autoafirmada que inicialmente le negaron ser.

## **Análisis desde la perspectiva de género**

La primera escena de la película la protagoniza una familia que está esperando en un hospital al nacimiento de un nuevo miembro. Primero, se ve al médico anunciando que ha nacido un niño, que es celebrado por todos. Después se produce una marcha atrás, y en esta ocasión el médico anuncia a la misma familia que ha nacido una niña, noticia que es recibida con tristeza. La voz en off que acompaña a las imágenes nos explica las diferencias de trato que reciben hombres y mujeres desde muy pequeños.

La máxima preocupación de los padres de Vaidehi es casar a sus hijas, para que estas tengan una casa agradable y un futuro lo más acomodado posible. En lugar de inculcarles que ellas mismas deben trabajar por su futuro, y así no depender de otra persona para su supervivencia. Pero Vaidehi, en lugar de aceptar las costumbres de sus padres, quiere ser ella misma la dueña de su vida.

En un principio Badri, aunque no termina de estar seguro con respecto a la visión de su padre de ver los roles de género, no comprende por qué Vaidehi no quiere casarse con él. Él es un buen partido, proviene de una familia rica y trabaja en el negocio familiar sin haberse tenido que esforzar en estudiar. Es en el momento que empieza a observar a su cuñada, a ver la persona más allá que a la mujer de su hermano, que comenzará a cuestionarse sus ideales.

Más adelante, y presionado por su padre, Badri viaja a Singapur para traer a Vaidehi de vuelta. Pero es incapaz de hacerlo, porque entiende que ella es feliz con su vida allí. Tiene un trabajo bien pagado, vive sola y es libre de los prejuicios de su familia. De esta forma Badri aprende a respetar los deseos de Vaidehi, y esta ve que la mentalidad patriarcal puede cambiarse mediante la educación.

No pueden pasarse por alto las amenazas del padre de Badrinath, quien por el simple hecho de ser el patriarca de su familia se cree con el derecho de dar lecciones a los que le ofenden. Aunque sus hijos no normalizan sus amenazas de muerte, ninguno se atreve a llevarle la contraria. Él entiende que lo justo es asesinar a Vaidehi para restablecer la vergüenza que esta causó tras su huida antes de la boda con Badri.

Hasta que Badri no se aleja de la influencia de su padre, no comienza a cambiar su modo de entender el mundo. Ser testigo de la mejoría de la calidad de vida de Vaidehi tras abandonar ese ambiente tóxico le hace cuestionarse si las costumbres de casa son justas o no. Vaidehi tiene el mismo derecho que él a decidir si quiere casarse o no, si quiere trabajar o no. Y no es una relación igualitaria si uno de los dos miembros está supeditado a los caprichos del otro.

Al tratarse en clave de comedia, *Badrinath Ki Dulhania* consigue exponer en un *blockbuster* la problemática social de la mujer en la India. Los protagonistas terminan juntos y felices, Badri apoya a Vaidehi en sus decisiones y esta perdona a Badri todos sus comportamientos agresivos, frutos de una educación machista. Es una película comercial, divertida, para todos los públicos, que no generó polémicas pese a su contenido crítico.

### 5.3. *Veere Di Wedding* (2018)



Título	<i>Veere Di Wedding</i>
Año	2018
Género	Comedia
Director	Shashanka Ghosh
Productora	Anil Kapoor Films Company, Valaji Motion Pictures y Saffron Broadcast and Media.
Guión	Nidhi Mehra, Mehul Suri
Reparto	Kareena Kapoor, Sonam Kapoor, Swara Bhaskar y Shikha Talsania

Pocas películas como *Veere Di Wedding* ven la luz en Bollywood. Generalmente las tramas giran en torno al héroe, acompañado por una bella compañera, o en su defecto por un grupo de amigos que le ríen sus gracias. No es común para el público general interesarse por una historia sobre cuatro mujeres enfrentando problemas reales. Como hemos visto en *Cocktail*, las mujeres de ficción en Bollywood compiten entre sí por un hombre.

La polémica que se generó tras su estreno por una escena en la que el personaje de Swara Bhaskar se masturba terminó con la prohibición de Pakistán para estrenarse en cines. Una escena nada explícita y de menos de un minuto de duración es suficiente motivo para prohibir *Veere Di Wedding*. Además, la actriz no es de las predilectas para el gran público por su activismo político: tras el estreno de la polémica *Pamaavat*, Bhaskar escribió una carta abierta criticando el machismo inherente en la trama (*The Wire*, 2018).

Kalindi, Avni, Sakshi y Meera comentan sus planes de futuro el último día de su etapa escolar. Avni planea un verano junto a su novio, con el que irá a la universidad el próximo curso para estudiar Derecho. La caprichosa Sakshi propone viajar a Praga y tomarse un año sabático antes de continuar los estudios. A Meera, sin embargo, su padre se ha propuesto encontrarle marido. Por el contrario, Kalindi manifiesta su fobia al matrimonio, fundada por ser testigo de las terribles peleas entre sus padres.

Diez años más tarde, Kalindi (Kareena Kapoor) está viviendo en Sídney con su pareja, Rishabh (Sumeet Vyas). Tras tres años de noviazgo, este decide proponerle matrimonio. Aunque Kalindi no quiere casarse por los traumas pasados, finalmente accede. En Nueva Delhi, Avni (Sonam Kapoor) se ha convertido en una brillante abogada con muy mala suerte en el amor. Por su parte, Sakshi (Swara Bhaskar) ha vuelto a casa de sus padres tras una pelea con su marido, Vineet, con el que residía en Londres. En EE. UU., Meera (Shikha Talsania) está casada con John, y tienen un hijo de dos años. Debido a que su padre no aceptó su relación con un americano, no se hablan.

La trama principal sigue a Kalindi, abrumada por la intensidad de su familia política, quienes les tienen absolutamente toda la boda organizada. Tras el fallecimiento de su madre, su tío y su padre no se hablan, e incluso ella misma ha perdido el contacto con su propio padre. Kalindi cada vez se agobia más con la situación, ya que no estaban dejando que tomara parte en las decisiones de su propia boda. En la opulenta ceremonia de compromiso organizada por los padres de Rishabh, los novios se pelean y Kalindi decide romper con él.

Avni, presionada por su madre para asentar la cabeza, decide aceptar un matrimonio arreglado. A través de aplicaciones de contactos, conoce a Nirmal, un exitoso abogado. Pese a la falta de conexión entre ambos, Avni decide seguir adelante tras encontrarse con su novio de la adolescencia, ya casado y con hijos. Aconsejada por sus amigas, decide dar un paso más para descubrir si tiene química con Nirmal. Cuando este rechaza tener un contacto íntimo con ella antes del matrimonio, una despechada Avni se acuesta con Bhandari, un chico malcriado quien no tiene nada en común con ella.

Las vecinas de Sakshi cuchichean cada vez que la ven pasar, debido a su estilo de vida y a los rumores de infidelidad hacia su marido. Ella confiesa a sus amigas que se van a divorciar tras solo un año de matrimonio. Sakshi siente que es una decepción para sus padres, quienes invirtieron mucho dinero en la celebración de la boda y no aprueban su comportamiento.

Al día siguiente, encuentran a Kalindi en el que era su hogar de la infancia, ahora abandonado. Kalindi decide romper con Rishabh, decisión que sus amigas cuestionan. Ella, dolida porque ninguna de sus amigas estuvo a su lado la noche anterior, se pelea con ellas. Pero el enfado les dura poco, y deciden marcharse de viaje juntas a la paradisíaca isla de Pukhet.

Durante este viaje, Avni se da cuenta de que es una mujer triunfadora a pesar de no haberse casado, y que formar una familia no debería ser una obligación. Kalindi se arrepiente de haber roto con Rishabh, ya que su relación debería estar por encima de la familia de él. Sakshi confiesa que se apresuró al casarse con Vineet, y que las peleas comenzaron a afectar su vida sexual.

En este momento explica que no hubo infidelidad, sino que Vineet la encontró con un vibrador y que esto fue la gota que colmó el vaso. Sus amigas la animan a firmar los papeles del divorcio y a no dejarse intimidar por Vineet. Meera confiesa que su vida sexual se vio visiblemente afectada tras el nacimiento de su hijo. Añade que los cambios en su cuerpo la han hecho sentirse insegura consigo misma.

A la vuelta de las vacaciones, todas encuentran el valor de enfrentar sus problemas. Meera se reencuentra con su marido, sacudiéndose los complejos. Sakshi les cuenta a sus padres lo que pasó en realidad, y ellos se lo toman con humor además de animarla a divorciarse de Vineet. Avni le dice a su madre que el matrimonio arreglado no es para ella, y decide darle una oportunidad a Bhandari. Kalindi se entera de que el padre de Rishabh tiene problemas legales, y acude junto a él sin dudarlo. Decide pedirle que se case con ella, en esta ocasión a su manera. Durante la ceremonia, el padre de Meera aparece por sorpresa a conocer a su nieto. John, cansado de que su mujer no tuviera contacto con su padre, le había avisado.

### **Los personajes femeninos**

Si *Veere Di Wedding* se caracteriza por algo, es por la construcción de sus personajes protagonistas. Cuatro mujeres diferentes, con personalidades marcadas, pero sin caer en el maniqueísmo habitual de Bollywood para buscar un enfrentamiento entre ellas. Todas enfrentan problemas reales que toda mujer conoce, y se ofrecen el apoyo que no reciben desde el exterior para ayudarse mutuamente.

Sonam Kapoor se ha interesado especialmente en los últimos años en llevar a la gran pantalla historias distintas, que ponen de manifiesto temas de relevancia social. *Ek Ladki Ko Dekha Toh Aisa*, estrenada en 2019 trata sobre la salida del armario de una mujer en la India. Con *Veere Di Wedding*, se pone de manifiesto la importancia de la amistad para superar miedos y complejos. Ambas cintas están producidas por Anil y Rhea Kapoor, padre y hermana de la actriz, respectivamente.

Pese a que no hay estereotipos tan marcados como en *Cocktail*, cada una de las cuatro amigas tiene una manera distinta de ver la vida. Sin embargo, se puede observar un denominador común en los arcos dramáticos de todas las protagonistas: el miedo a enfrentarse a la autoridad. Esta autoridad la representan los padres, madres y suegros de las chicas. Es habitual en Bollywood que los padres ejerzan de figuras antagónicas en la ficción, como sucede por ejemplo con el personaje de Kavita en el caso anterior.

## **Kalindi**

Kareena Kapoor es la encargada de dar vida a Kalindi, la protagonista de la trama principal. Accede a casarse con su novio, Rishabh, pese a tenerle fobia al matrimonio, pero después rompe el compromiso al sentirse agobiada por ambas familias. Su familia política la agobia a seguir determinadas tradiciones, mientras su propia familia está rota.

Con Kalindi se explora el cambio en las relaciones de pareja. Ella y Rishabh no son como sus padres, ya que ellos han convivido varios años juntos antes de casarse. También aprende a decir que no antes las costumbres que tratan de imponerle sus suegros para su boda, y deciden juntos cómo quieren llevar a cabo la boda.

## **Avni**

Interpretada por Sonam Kapoor, Avni es una exitosa abogada presionada por su madre para casarse y formar una familia. Entra en desesperación e intentará seguir la costumbre del matrimonio arreglado, muy extendida en la India. Su pretendiente la rechaza cuando ella trate de establecer un contacto sexual, sugiriendo que es una “mujer fácil”. Tras este episodio entra en cólera, cansada de aguantar comentarios misóginos.

Avni, pese a ser una mujer exitosa, le hacen sentir que el ámbito laboral no es propio de una mujer. Se siente vieja, obligada a recurrir a casarse con un desconocido con tal de no quedarse sola. Pero finalmente le planta cara a su madre, y decide que se tomará su tiempo para conocer hombres antes de precipitarse a una boda arreglada.

## **Sakshi**

Aunque la polémica Swara Bhaskar es mayormente conocida por sus proyectos de corte independiente, es una fantástica elección para dar vida a Sakshi. De vuelta en casa de sus padres, se sentirá una fracasada por divorciarse de su marido tras un año de matrimonio. Aguanta comentarios despectivos de sus cotillas vecinas, y no se atreve a contarle a sus padres los motivos del divorcio.

Sakshi ha aprendido por las bravas la importancia de conocer a tu pareja antes de casarte. Se siente mal por divorciarse, como si el fracaso de su matrimonio dependiera únicamente de ella. Al final, logra reunir el valor de contarle a sus padres lo sucedido, y se siente orgullosa de ser quien ella misma es.

## **Meera**

Shikha Talsania es el rostro más desconocido de este reparto, y tal vez por este motivo su personaje pasa a un discreto segundo plano de la trama. Alejada de su padre por haberse casado con un estadounidense, viaja a la India con su marido e hijo de dos años para asistir a la boda de Kalindi. Allí desconectará del estrés y vivirá una segunda juventud.

Pese a que John, su marido, es un apoyo constante para ella, la relación de pareja se ha visto afectada tras el nacimiento de su hijo. Meera aprende a aceptar los cambios en su cuerpo, y decide separarse un poco de su hijo para sacar más tiempo de pareja.

## **Análisis desde la perspectiva de género**

*Veere Di Wedding* supone todo un hito en cuanto a la representación de la mujer en Bollywood. Aunque ya se había hablado de sexualidad femenina, especialmente en el ámbito del cine independiente, esta cinta generó polémica tras su estreno por ir un paso más allá. Comparada con *Sexo en Nueva York* (*News Indian Times*, 2018), la comedia presenta a cuatro mujeres con personalidad propia que comparten sus problemas personales. Cada una de ellas tiene sus sueños, motivaciones, gustos y defectos, y no sirven de simple vehículo para el arco de desarrollo de ningún hombre.

Kalindi y Avni sufren especialmente del apego de sus mayores por los roles tradicionales de género. La suegra de Kalindi le presiona para que tengan una boda “aceptable”, y tenga hijos pronto. La madre de Avni le genera ansiedad diciéndole que se va a quedar sola y triste por tener los 30 y no estar casada. Kalindi en un principio aguanta, aunque no parece hacerle demasiado caso a su suegra, pero Avni se sugestionada y entra en un proceso de buscar pareja simplemente por desesperación.

Para todas ellas, la conexión sexual que tienen con sus parejas es importante, y es un tema que a menudo comentan entre ellas. Cuando Avni intenta dar un paso con su candidato predilecto, este la rechaza alegando que hay que esperar a estar casados. La reacción de Avni en este momento es gritar que todos los hombres dicen que están de acuerdo con que la mujer tenga más libertad, pero en realidad cuando se casan pretenden que les hagan de criada y niñera personal.

Por otro lado, Sakshi hace frente a ese sentimiento de culpabilidad por necesitar juguetes sexuales porque su marido no es capaz de satisfacerle. Prefiere que sus padres piensen que ella le ha sido infiel a contarles la verdad, porque siente que ellos van a juzgarla por ello. Como todo el mundo a su alrededor critica sus decisiones de vida, ella se siente insegura al no haber conseguido adaptarse al modelo de mujer impuesto por una cultura patriarcal.

Meera le da voz a todas esas mujeres que sufren después de un cambio tan grande como es tener un hijo. El puesto que ocupa la mujer en la sociedad es el de ser madre, por lo que se percibe como una obligación para ellas acatar este rol. Cuando se habla de maternidad en Bollywood, esta aparece rodeada de un halo de heroicidad, como es el caso del personaje de Nargis en *Mother India* (1957). Se explora la dinámica entre madres e hijos, pero no el impacto que tiene sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer.

Aunque esta película trata de adaptarse a las corrientes de feminismo actuales, la verdadera problemática de la mujer en la India no aparece representada. Como mujer NRI (no residente en India), la identificación es mayor porque los temas tratados son similares a los que viven las mujeres en países donde los derechos humanos son la base de la legalidad. La mujer media vive de esta forma, pero India es un país con una brecha social enorme, y problemáticas mucho más graves deberían tratarse para reeducar y concienciar a la población.

## 6. Conclusiones

Las tres películas escogidas tienen personajes femeninos influyentes en la trama. Sus acciones son el argumento principal de las películas, y cuando no, generan algún tipo de cambio en la misma. Lo habitual en Bollywood es que los personajes femeninos queden supeditados al héroe masculino. Por ejemplo, la actriz Katrina Kaif fue anunciada como la protagonista de la tercera parte de la saga de acción *Dhoom* (2013), pero apenas cuenta con un par de escenas entre las tres horas de metraje, y su presencia resulta totalmente prescindible para la historia.

También me parece destacable que, pese a que las tres cintas de estudio se estrenaron a partir de 2010, se puede percibir una evolución en la construcción de la mujer. *Cocktail*, de 2012, enfrenta a una mujer europeizada con una mujer hindú. Se puede percibir el rechazo de los valores mostrados como occidentales, ya que Verónica es disuadida para que se convierta en la mujer apegada a la tradición que no es. En películas como *Love Aaj Kal* (2009), también protagonizada por Deepika Padukone y Saif Ali Khan, aparecen mujeres occidentales, rubias y guapas, que son tratadas de tontas y finalmente abandonadas por sus parejas en favor de mujeres hindúes.

*Badrinath Ki Dulhania*, tan solo cinco años más tarde, funde tradición con modernidad en lugar de enfrentar ambos conceptos. Es bastante llamativo que, pese a la crítica social que contiene esta película, no la hayan censurado ni haya generado especial polémica. Por el contrario, algunos opinan que es bastante machista (Martínez, L., 2017). Como espectadora española, expuesta a movimientos feministas y habiendo cursado Estudios de Género, mi percepción es que *Badrinath Ki Dulhania* está criticando el patriarcado intrínseco en la sociedad de la India.

El personaje de Badri acosa a Vaidehi para que se case con él. El padre de Vaidehi la obliga a que acepte el compromiso y se siente decepcionado de que ella huya para buscar trabajo. El padre de Badri es el sumun de este patriarcado, ya que se cree con el derecho de prohibir a sus nueras que trabajen, y además amenaza con asesinar a Vaidehi para restablecer el honor en su familia. Pero al final de la cinta todo esto se expone de manera negativa, y Vaidehi es libre para llevar la vida que quiere llevar. Sin embargo, es el héroe el que, con su discurso final, disuade a los demás de continuar perpetrando estas injusticias sociales. Nuevamente el foco vuelve a posarse en el hombre, en esta ocasión como salvador de la mujer.

Vaidehi no debería haber perdonado las agresiones de Badri, por mucho que este pareciera haber cambiado, porque eso continúa perpetuando los comportamientos tóxicos que aun hoy en día se percibe incluso entre los más jóvenes. Las comedias románticas suelen pecar de perpetuar patrones de relaciones poco sanos, ya que su manera de buscar alivio cómico es el de exagerar defectos y actitudes de los personajes. Pero para alcanzar el final feliz se pasan por alto estos extremos, mientras que en la vida real no deberían tolerarse, sobre todo cuando es en detrimento de tu propia salud, tanto mental como física.

La elección de Alia Bhatt para interpretar a Vaidehi no parece ser casualidad. Además de que la pareja que forma con Varun Dhawan es sinónimo de éxito, la actriz es el rostro de la heroína moderna. Una mujer hindú que toma sus propias decisiones, en lugar de estar supeditada a la voluntad de su padre. En *Dear Zindagi* (2016), Bhatt se pone en la piel de Kaira, una cineasta que vive totalmente independizada de sus padres y toma sus propias decisiones. Estos personajes femeninos son necesarios en un país cuya tarea pendiente es liberar a la mujer de las injusticias machistas.

En *Veere Di Wedding*, vemos a un grupo de amigas que se apoyan entre sí frente a las injusticias de una sociedad machista, pero bastante alejada de la realidad que viven muchas mujeres en su país. La película trata de seguir la estela de otras comedias americanas, como por ejemplo *La Boda de mi Mejor Amiga* (2011), cuyas protagonistas son un grupo de amigas de lo más variopinto. Sin embargo, parece que todo miembro del mundo del espectáculo en la India vive en una burbuja, alejada de los problemas reales que enfrenta una mujer de clase media/baja.

El PIB per cápita en India es de 1 741€, según datos del 2018, lo que indica el bajo nivel de vida de sus ciudadanos (*Expansión*, 2018). Aunque haya un porcentaje de población que viva cómodamente y cuyas mujeres puedan permitirse llevar la vida que quieran, tristemente no es lo habitual. Niñas que justo al cumplir los 18 ya reciben peticiones de matrimonio por parte de señores de 30 o 40 años. Mujeres que sufren la violencia a diario y que no conocen sus derechos porque son analfabetas y no han tenido oportunidad de salir de la pobreza.

La mujer en India sufre de injusticias que en otros países desarrollados se dan en menor medida. Esto choca con su tradición mitológica, que cuenta con un amplio número de diosas que son veneradas con la misma reverencia que sus consortes masculinos. En occidente las religiones prominentes son las abrahámicas, más patriarcales que el hinduismo. Por tanto, las costumbres sociales no dependen tanto de la religión como de la situación de los derechos humanos en el país en cuestión. Aunque hay que tener en cuenta que, por mucho que la ley proteja a ciertos sectores de población, no implica que sigan ocurriendo atrocidades que no se persiguen con suficiente crudeza.

Aunque sea por puro interés económico, la cuarta ola feminista parece estar calando en la producción cinematográfica bollywoodiense. Internet y las redes sociales, con el debate a nivel internacional que estos permiten, genera que haya distintas visiones de una misma película. Aunque se percibe cierta evolución feminista desde 2012, aún queda mucho por hacer, y todavía se percibirán mayores cambios en la representación de la mujer en esta industria en un futuro cercano.

Cada vez hay más mujeres implicadas en aportar una mirada menos sexualizada de la mujer en proyectos de gran envergadura, como los trabajos de la guionista Juhi Chaturvedi, o las directoras Gauri Shinde, Meghna Gulzar, Shonali Bose o Zoya Akhtar.

Sin embargo, Bollywood constantemente escoge mostrar la vida de los privilegiados, de aquellos que viven de una manera más similar a como se vive en occidente. Esta elección, a mi parecer, es por puro marketing. Evitan la censura del estricto Consejo de Certificación de Cine de la India, además de las protestas por parte de ciertos sectores de la población que constantemente se manifiestan en contra de cualquier cinta que consideren antinacionalista.

Hasta que la censura no cese y se controle de una mejor manera a los grupos radicales, el cine comercial no se atreverá a mostrar la realidad de la mujer en India. Dentro de nuestros casos de estudio, la más cercana en hacer esto es *Badrinath Ki Dulhania*, y debe recurrir al tono de comedia romántica, con final feliz incluido y a canciones para desviar la atención. La brutalidad con la que se trata al personaje de Vaidehi pasa a un segundo plano, cuando debería situarse en el centro de la cinta porque es el trato que reciben muchas mujeres en la India, especialmente en zonas rurales.

El 19 de noviembre de 2019, el productor Karan Johar ha anunciado que va a conceder a sus actrices protagonistas la consideración de productoras, de la misma manera que se lleva haciendo con los héroes desde hace años (Bhatnagar, A., 2019). Con esto, pretender acabar con la diferencia salarial entre actores y actrices cuya labor e importancia es equiparable dentro de una misma producción.

Por su parte, la actriz Deepika Padukone va a estrenar durante el 2020 la película *Chhapaak*, basada en la experiencia de Laxmi Agarwal como superviviente de un ataque con ácido. Escrito y dirigido por Meghna Gulzar, este será el debut como productora de Padukone. La artista ha anunciado que su siguiente proyecto estará basado en la princesa mitológica Draupadi (*Hindustan Times*, 2019).

Sin duda, Bollywood parece estar encaminándose hacia una mayor implicación en la construcción de personajes femeninos, aportándoles cierto trasfondo y un buen arco dramático. Pero esta industria tan grande necesita apoyo por parte de su audiencia, acostumbrada a las mismas fórmulas manidas y a historias cliché. La mayoría no están dispuestos a aceptar cintas que contengan dosis de autocrítica, que implique aceptar las injusticias sociales que se mantienen en el siglo XXI en un país tan grande como es la India.

## 7. Bibliografía

Film Federation of India (31 de marzo de 2018). “Indian feature films certified during the year 2018”. *Filmfed.org*. Disponible en: <http://www.filmfed.org/IFF2018.html>

Bhushan, N. (30 de enero de 2013). “Bollywood actress Sonam Kapoor about on women’s portrayal in Indian movies”. *The Hollywood Reporter*. Disponible en: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bollywood-actress-sonam-kapoor-womens-416778>

Casetti, F. y Di Chio, F. (1997). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (pp.249-251). Barcelona: Editorial Paidós.

The Global Gender Gap Report (17 de diciembre de 2018). World Economic Forum. Disponible en: [http://www3.weforum.org/docs/WEF\\_GGGR\\_2018.pdf](http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf)

Sen, A. (20 de diciembre de 1990). “More than 100 million women are missing”. *New York Review of Books*. 37 (20). Archivado en: <https://web.archive.org/web/20130504072819/http://ucatlans.ucsc.edu/gender/Sen100M.html>

Domínguez, T. (5 de febrero de 2018). “Feminicidio en la India, 68 millones de desaparecidas. Entrevista a Rita Banerji, escritora y fundadora de 50MillionMissing”. *Contrainformación.es*. Disponible en : <https://contrainformacion.es/feminicidio-la-india-68-millones-mujeres-ninas-desaparecidas-entrevista-rita-banerji-escritora-fundadora-50millionmissing/>

Sharma, V. (4 de enero de 2015). “Sheroes, the stars with acid scars”. *The Tribune*. Disponible en: <https://www.tribuneindia.com/news/sunday-special/kaleidoscope/sheroes-the-stars-with-acid-scars/25932.html>

Office of Women’s Issues (3 de marzo de 2014). “2014 International Women of Courage Award Winners”. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20140307105823/http://www.state.gov/s/gwi/programs/iwoc/2014/bio/index.htm>

Baweja, H. (20 de julio de 2013). “Don’t stare at me, I’m human too: acid survivor Laxmi”. *Hindustan Times*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20140314143059/http://www.hindustantimes.com/india-news/stopacidattacks/don-t-stare-at-me-i-am-human-too-acid-attack-survivor-laxmi/article1-1095721.aspx>

Gupta, Alka. “Female foeticide in India”. *UNICEF India*. Disponible en: <http://unicef.in/PressReleases/227/Female-foeticide-in-India>

Esquivel, B. (20 octubre de 2018). “Niñas no deseadas, el problema de la selección de sexo en la India en las fotos de Mary F. Calvert”. *Cultura Colectiva*. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/historia/ninas-no-deseadas-fotos-calvert-seleccion-sexo-india>

Unicef (2018). *Child marriage: latest trends and future prospects* (p. 2-4).

BBC (1 de enero de 1970). *Ethics: Honour Crimes*. Disponible en: [http://www.bbc.co.uk/ethics/honourcrimes/crimesofhonour\\_1.shtml](http://www.bbc.co.uk/ethics/honourcrimes/crimesofhonour_1.shtml)

Hernández, M. (30 de julio de 2016). “Cuando el honor pesa más que la vida”. *Eldiario.es*. Disponible en: [https://www.eldiario.es/desalambre/crimenes\\_de\\_honor-honor\\_killings-india-pakistan-qandeel\\_baloch\\_0\\_542096538.html](https://www.eldiario.es/desalambre/crimenes_de_honor-honor_killings-india-pakistan-qandeel_baloch_0_542096538.html)

Fisk, R. (7 de septiembre de 2010). “Robert Fisk: the crimewave that shames the world”. *Independent*. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/voices/commentators/fisk/robert-fisk-the-crimewave-that-shames-the-world-2072201.html>

M. Olazabal, V. (7 de octubre de 2016). “Pakistán acaba con el ‘perdón’ en los crímenes de honor”. *El Mundo*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/sociedad/2016/10/07/57f768c5e2704ea14c8b45bc.html>

Khan, TS. (2016). *Beyond honour: a historical materialist explanation of honour related violence*. Estados Unidos: Oxford University Press.

BBC (19 de junio de 2019). *What is India's caste system?* Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-35650616>

Manorama, R (2016). *Background information on Dalit women in India*. The Right Livelihood Foundation. Disponible en: [http://www.rightlivelihoodaward.org/fileadmin/Files/PDF/Literature\\_Recipients/Manorama/Background\\_Manorama.pdf](http://www.rightlivelihoodaward.org/fileadmin/Files/PDF/Literature_Recipients/Manorama/Background_Manorama.pdf)

Shingal, A. (2015). *The Devadasi System: Temple Prostitution in India* (p. 108). UCLA Women's Law Journal (22, 1). Disponible en: <https://escholarship.org/content/qt37z853br/qt37z853br.pdf>

Mani, L. (1999). “Tradiciones en discordia: el debate sobre la Sati en la India Colonial. En Dube, Saurabh”, *Pasados Poscoloniales* (pp. 170). México: CEEA. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceaa-colmex/20100410103607/Pasados.pdf>

García, AO. (2015). *Ancestralidad y derecho: el sistema jurídico en la India* (pp. 14-15). Online Journal Mundo Asia Pacífico. Disponible en: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/map/article/view/2995>

Government of India (1856). “Hindu widows re-marriage act” (pp. 3-5). *Law Commission of India*. Disponible en: <http://lawcommissionofindia.nic.in/51-100/Report81.pdf>

Government of India (1937). “The Hindu women rights to property act”. *Law Commission of India*. Disponible en:

<http://www.ilo.org/dyn/natlex/docs/ELECTRONIC/104955/128192/F-1759061266/PAK104955.pdf>

Vallecillos, L. (24 de junio de 2017). “Vrindavan: la condena de ser viuda en India”. *elPeriódico.com*. Disponible en:

<https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20170624/vrindavan-condena-viuda-india-6119928>

Navarro, A. (2004). “Cuerpos femeninos imaginados: (re) visiones de la mitología Hindú”. En Arriaga, M., *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder* (pp. 309-320). España: Arcibel Editores.

Muir, J. (1861) *Original Sanskrit texts on the origin and history of the people of India, their religions and institutions* (pp.337-347). Gran Bretaña: Williams and Norgate.

Disponible en:

[https://books.google.es/books?id=VCXTBk-PtoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=VCXTBk-PtoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[Pollock, G. y Turvey-Sauron, V. \(2008\). \*The Sacred and the Feminine: Imagination and sexual difference\* \(pp. 144-147, 137-138\). I.B.Tauris. Disponible en: https://books.google.es/books?id=5PkBAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=5PkBAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Asiatic Society of Bengal (1799). *History and antiquities, the Art, Sciences and Literature of Asia* (pp. 272-273). Disponible en:

[https://books.google.es/books?id=IChFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=IChFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Rhodes, C. (2011). “Lakshmi: Hindu Goddess of Abundance”. En Monaghan, P. *Goddesses of the World Culture* (pp. 1-16). Praeger. Disponible en:

[https://books.google.es/books?id=qotjet-Hb0MC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=qotjet-Hb0MC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Richman, P. (2008). *Ramayana Stories in Modern South India: an Anthology* (pp. 2-7). Indiana University Press. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=348672>

Stoler Miller, B. (1982). "The Divine Duality of Radha and Krishna". En Stratton Hawley, J. y Wulff, DM. *The Divine Consort: Radha and the Goddesses of India* (pp.1-12). Motilal Banarsidass. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=j3R1z0sE340C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=j3R1z0sE340C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Kinsley, D. (1988). *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition* (pp 35, 44). University of California Press. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=HzldwMHs6IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=HzldwMHs6IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Gopalakrishnan, VS. (2000). *What is the truth about Anarkali?* Sulekha.com. Disponible en: [http://creative.sulekha.com/what-is-the-truth-about-anarkali\\_460884\\_blog](http://creative.sulekha.com/what-is-the-truth-about-anarkali_460884_blog)

InPaperMagazine (11 de febrero de 2012). *Legend: Anarkali: myth, mistery and history* Dawn.com. Disponible en: <https://www.dawn.com/news/694833>

Kahlon, M. (11 de noviembre de 2011). *Women on Mahabharata: fighting patriarchy* (529-537). Language in India (11). Disponible en: [https://www.academia.edu/1479293/Women\\_in\\_Mahabharata\\_Fighting\\_Patriarchy](https://www.academia.edu/1479293/Women_in_Mahabharata_Fighting_Patriarchy)

Prolongeau, H. (24 de julio de 2015). "India's skin-whitening creams highlight a complex over darker complexions". *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/24/dark-skin-india-prejudice-whitening>

Banker, A. (2001). *Bollywood*. Gran Bretaña: The Pocket Essentials [en línea]. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=3386037>

Hindustan Times (14 de mayo de 2006). "Changing face of Bollywood screen mothers". *Highbeam Research*. Archivado en: <https://web.archive.org/web/20140610181502/http://www.highbeam.com/doc/1P3-1036586361.html>

Kumar, S. (9 de junio de 2018). "Meena Kumari: the star performer as tragedy queen". *Sunday Guardian Live*. Disponible en: <https://www.sundayguardianlive.com/culture/meena-kumari-star-performer-tragedy-queen>

Entertainment Desk (19 de septiembre de 2017). “When Aditya Chopra told Anushka Sharma ‘You are not the most good-looking girl we have seen’”. *India.com*. Disponible en:

<https://www.india.com/showbiz/when-aditya-chopra-told-anushka-sharma-you-are-not-the-most-good-looking-girl-we-have-seen-2482718/>

Guarinos, V. (2008). “Mujer y cine”. En Núñez, T. y Loscertales, F., *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). España: Instituto Andaluz de la Mujer.

Bhaskar, S. (27 de enero de 2018). “At the end of your Magnum Opus... I felt reduced to a vagina - only”. *The Wire*. Disponible en: <https://thewire.in/women/end-magnum-opus-i-felt-reduced-vagina>

Jamkhandikar, S. (5 de junio de 2018). “*Veere Di Wedding* inspired by *Sex and The City*”. *News Indian Times*. Disponible en: <https://www.newsindiatimes.com/veere-di-wedding-inspired-by-sex-in-the-city/>

Martínez, L. (21 de diciembre de 2017). “Patriarcado a lo Bollywood en *Badrinath Ki Dulhania*”. *Revista cultural Ecos de Asia*. Disponible en:

<http://revistacultural.ecosdeasia.com/patriarcado-lo-bollywood-badrinath-ki-dulhania-2017/>

Bhatnagar, A. (19 de noviembre de 2019). “Karan Johar: Soon, actresses will get producer credits in our female-centric films”. *Indian Times*. Disponible en: <https://punemirror.indiatimes.com/entertainment/bollywood/karan-johar-soon-actresses-will-get-producer-credits-in-our-female-centric-films/articleshow/72117520.cms>

Hindustan Times (25 de octubre de 2019). “Deepika Padukone top lay Draupadi in next: ‘This perspective on Mahabharata will be interesting, significant’”. Disponible en: <https://www.hindustantimes.com/bollywood/deepika-padukone-to-play-draupadi-in-next-this-perspective-on-mahabharata-will-be-interesting-significant/story-SAaHdtLN7UwIIUYWryWN.html>

Expansión (2019). “India: Economía y demografía 2019”. *Datosmacro*. Disponible en: <https://datosmacro.expansion.com/paises/india>