



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE DOCTORADO PERSONALIZADO EN LETRAS.

LA MUJER Y LA PROBLEMÁTICA DE GÉNERO EN EL TEATRO
POSTCOLONIAL DE INDIA

Nombre de la Tesista: Tania Valeria Molina Concha

Nombre de la Directora: Marcela Raggio.

Nombre de la Co-Directora: Susana Tarantuviez

MENDOZA, 2024.



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

TESIS DE DOCTORADO.

LA MUJER Y LA PROBLEMÁTICA DE GÉNERO EN EL TEATRO
POSTCOLONIAL DE INDIA

DOCTORADO PERSONALIZADO EN LETRAS.

Nombre de la Tesista: Tania Valeria Molina Concha

Nombre de la Directora: Marcela Raggio.

Nombre de la Co-Directora: Susana Tarantuviez

MENDOZA, 2024.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Malo, malo, malo ere'
No se daña a quien se quiere, no
Tonto, tonto, tonto ere'
No te pienses mejor que las mujere'

(Bebe, “Malo”, 2004, EMI Music)

I put a fist through the face of a rapist
And yeah, I tape this
For the viewing pleasure of the nameless faces he disgraces
And yeah, one day I may change his kind
With my mind, but
I won't bow to the beast, never make peace
It feasts only if you're gonna let it eat
So the wife beater 'boutta get a beating on the beat
I'ma get 'em at the home and the street¹

(Bloodywood², “Dana Dan”, 2022, Independent Label)

A mis directoras, Dra. Marcela Raggio y Dra. Susana Tarantuviez por el apoyo y ayuda académica y emocional a lo largo de este proceso.

A Sebita, por ser él y continuar siendo mi compañero de vida durante estos últimos 18 años. Por estar siempre en las buenas y en las malas.

A Mónica, Lionel y Mario, por mantenerme sana y viva desde el 2021.

A Santi, por ser un amigo de verdad.

¹ Le puse un puño en la cara a un violador
Y sí, grabo esto
Por el placer de ver los rostros sin nombre que deshonra
Y sí, algún día puedo cambiar su tipo.
Con mi mente, pero
No me inclinaré ante la bestia, nunca haré las paces.
Se da un festín solo si lo dejas comer.

Así que el golpeador de esposas debe recibir una paliza en el ritmo
Los encontraré en casa y en la calle. (La traducción me pertenece)

² Bloodywood es una banda de nu y folk metal india de la ciudad de Nueva Delhi. La particularidad de este grupo es que canta en inglés, hindi y punjabi. Si bien comenzaron como una banda que hacía parodias y *covers* de otras, su primer disco *Rakshak* (*Protector*) alude a temas sociales y políticos. De hecho, la agrupación es conocida por su labor social en India.

A Hernán, por el aguante, por las risas y por darme una enorme mano siempre en lo académico.

A Agustina Trupia y Natacha Koss por la buena onda y la ayuda cuando estuve ahogada.

A mis mascotas de apoyo emocional: Merlina, Mystique, Isidoro y Chimoltrufia. Gracias por los maullidos y mimos.

Esta tesis está dedicada a los “pollitos” que estuvieron y no se quedaron. Y a los que vendrán para quedarse con nosotros.

Índice

Introducción	7
a) Estado de la investigación sobre el tema	8
b) Justificación y fundamentación del problema a investigar. Objetivos	16
c) Sustento teórico y formulación de hipótesis.....	17
d) Metodología y delimitación	23
Capítulo I: Los Estudios de Género	25
1.1. Conceptos Clave en los Estudios de Género	27
1.2. Estudios de Género: origen, historia y temas de estudio	50
1.3. Los Estudios de Género en la Literatura	52
1.4. Feminismo Postcolonial	56
1.5. Metodología de análisis de las obras de teatro	62
Capítulo II: El Teatro indio en contexto: historia, representación y activismo .	66
2.1. El Teatro en India como forma de resistencia y crítica: breve resumen	66
2.1.1. El teatro sánscrito y los teatros regionales: desde el Período Védico (1500 a. C.-500 a. C.) al 1000 d. C	66
2.1.2. El teatro colonial	71
2.1.3. El teatro postcolonial	75
2.2. La falta de representación de mujeres en el teatro indio	78
2.2.1. ¿Dramaturgia escrita por mujeres o dramaturgia feminista?	86
2.2.2. El desarrollo del “Teatro de la mujer” en India: primer antecedente	89
2.2.3. El Teatro Feminista Indio	99
Capítulo III: El Teatro de la Mujer (fines de 1970-década de 1980): ¿hay salida a la violencia?	103
3.1. La tradición de la dote en <i>Brides are not for burning</i>	103

3.2. El “efecto espectador” en <i>Lights out</i>	116
3.3. Lo difícil de nacer mujer en <i>Getting away with murder</i>	127
3.4. Algunos puntos en común.....	136
Capítulo IV: La evolución del Teatro Feminista en la década de los 90	138
4.1. Los roles de género y la violencia machista en <i>Mangalam</i>	138
4.2. Las relaciones estereotipadas entre suegra y nuera en <i>Inner Laws</i> : un vodevil para analizar las relaciones de género	153
4.3. Algunos puntos en común.....	165
Capítulo V: La reivindicación de la mujer en la primera década de los 2000 .	167
5.1. La lucha por los derechos de las mujeres innominadas en <i>Alipha</i>	167
5.2. La reivindicación de los “villanos” en <i>Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni</i>	180
5.3. Tráfico de mujeres y empoderamiento en <i>Brothel #9</i>	194
5.4. Algunos puntos en común.....	206
Conclusiones. Las mujeres en el teatro feminista indio	208
a) Visión de conjunto	208
b) Confirmación de la hipótesis	215
Bibliografía	219
 Índice de fotografías	
Foto 1.....	83
Foto 2	84
Foto 3	85
Foto 4	204

INTRODUCCIÓN

LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y EL TEATRO INDIO COMO FORMA DE DENUNCIA

El presente proyecto de tesis se postula como una continuación y extensión de mi tesis de Maestría, titulada “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de india. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma”. En dicha tesis se abordó la problemática del personaje del subalterno en el teatro postcolonial de India, y se utilizó como marco teórico los postulados de Antonio Gramsci y de la Escuela de Estudios Subalternos (Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak y Edward Said).

En el análisis histórico-ideológico del teatro de India, particularmente en obras de los dramaturgos mencionados previamente, es posible apreciar varias temáticas comunes. Una de ellas es la cuestión de género y el tratamiento que recibe la mujer en India en tanto sujeto subalterno. Se han notado una serie de imágenes comunes sobre la descripción de las mujeres como personajes en el teatro, que revelan un trasfondo machista y misógino de la sociedad india. Por ello, la presente tesis pretende abordar con mayor detalle las problemáticas de género de las mujeres en India, tal como se reflejan en el teatro. El corpus seleccionado se compone de ocho obras de cuatro dramaturgas distintas: *Brothel #9* (2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Brides are not for burning* ([1979] 1993) y *Getting away with murder* ([1989] 2000) de Dina Mehta (1928-); *Mangalam* ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) ([2007] 2018) de Poile Sengupta (1948-).

El tema propuesto para esta tesis constituye un campo de estudio prácticamente ausente en el contexto de las universidades argentinas. Es por ello que los resultados de esta investigación podrían generar un aporte específico al campo de

los estudios literarios y, además, promover una discusión fructífera en el ámbito académico. De este modo, se intenta contribuir a la ampliación del campo de estudios literarios dedicados a la problemática cultural que articula la temática de esta tesis. Además puede constituir un aporte al ámbito de la enseñanza media y terciaria en el marco de la interculturalidad. Por este motivo, el objetivo principal es “analizar en la producción dramática de la India post-independencia las formas de denuncia y representación de las múltiples problemáticas que sufren las mujeres en India”.

De esta manera, las finalidades específicas del tema que se propone son las siguientes:

- a) Contribuir a señalar la importancia del Teatro Postcolonial de India dentro de la escena literaria y dramatúrgica mundial.
- b) Identificar las subjetividades construidas desde estas escrituras.
- c) Analizar las formas de representación de las mujeres en india
- d) Indagar en la relevancia política y socio-cultural de las representaciones apuntadas.
- e) Contribuir al estudio de la problemática y representación creativa de las identidades culturales, abriendo el espectro al teatro/literatura de la India en el ámbito académico de la Argentina y Latinoamérica.
- f) Contribuir a la discusión de los Estudios de Género.

a) Estado de la investigación sobre el tema

Diversas investigadoras, principalmente indias, han elaborado análisis sobre la dramaturgia femenina en India y las temáticas que estas obras abordan. En mi tesis anterior (Molina Concha, 2018) se remarcó el trabajo de Dharwadker (1955), Bhatia (1963) y Anand (1905-2004) como teóricos importantes del teatro indio colonial y postcolonial. En esta tesis se emplearán algunas investigadoras indias que han analizado este nuevo tipo de teatro, denominado “Teatro Feminista”, como una forma de resistencia y crítica ante la violencia hacia la mujer.

Si bien el teatro indio colonial y postcolonial ya presenta esta faceta de “resistencia” y crítica frente a la violencia del colonialismo británico y las secuelas que este dejó, el “Teatro Feminista” se consolida como una nueva forma de teatro en India. El foco de atención está centralizado en explorar las diversas problemáticas de género existentes en India. Cabe aclarar que las cuestiones denunciadas por las dramaturgas analizadas en la presente tesis no son exclusivas de India, sino que son, lamentablemente, universales. La violencia hacia la mujer por el hecho mismo de ser mujer no es exclusiva de un país, continente o religión. En esta investigación, en particular se explorará la visión de las dramaturgas indias. Y para completar el análisis, se emplearán los estudios de: Singh (2009), Chakraborty y Purakayastha (2013), David (2014), Ranjan Das (2014), Pargui (2015), Pandey (2016), Javalgekar (2017), entre otros que se mencionarán en detalle en los Capítulos I y II de la presente tesis.

En primer lugar, se mencionará el artículo de Anita Singh (2009) “Aesthetics of Indian Feminist Theatre”. En dicho texto, la autora analiza la producción de obras teatrales “feministas” escritas tanto por hombres y mujeres indios. Analiza los orígenes de este tipo de literatura y del movimiento feminista en India:

Feminism in India can also be traced down to the days of Ram Mohan Roy and the *Almiya Sabha* started in 1914. The earliest feminists were men who had set out to introduce reforms in upper caste Hindu society addressing social evils like child marriage, dowry, female illiteracy and the practice of *sati*. Social reformers believed that education was the key to social change for improving the position of women.³ (Singh, 2009, p. 2)

Sostiene que a partir de las décadas de 1960-1970, se gestó una nueva literatura en India hecha por los “grupos subalternos”. Aquella mostraba un fuerte contenido ideológico y se dio un auge del teatro callejero para mostrar dichos dramas (Singh, 2009). Este teatro feminista determinó una nueva estética teatral, la cual

³ “El feminismo en India también se remonta a los días de Ram Mohan Roy y Almiya Sabha comenzó en 1914. Los primeros feministas fueron hombres que se habían propuesto introducir reformas en la casta superior de la sociedad hindú abordando males sociales como el matrimonio infantil, la dote, el analfabetismo femenino y la práctica del sati. Los reformadores sociales creían que la educación era la clave del cambio social para mejorar la posición de las mujeres” (Singh, 2009, p. 2. La traducción es mía).

asumió características particulares. Su origen se debe a los movimientos feministas de 1960 y al teatro experimental de la misma época:

Feminist theatre argues that for over two millennia, since even before Aristotle wrote out his *Poetics* or after Bharata's *Natyashastra* and the dramatists that followed; dramatic text and performances were dominated by male ideologies. In response, feminist theatre evolved not only to share the tragically under represented experiences of women living in a patriarchal society, but also to create a theatricality that would subvert traditional theatre's most sacred traditions⁴. (Singh, 2009, p. 7)

De esta manera, la estética típica del teatro tradicional en el que la acción gira en torno al conflicto dramático, se convierte en el teatro feminista en un drama centrado en la revelación y reconocimiento de las diferencias entre hombres y mujeres (Singh, 2009). Además, empodera a las mujeres en su acto de denuncia y crítica del patriarcado e incluso misoginia de la sociedad india:

Feminist theatre is a creative theatre that challenges representation of our dominant culture. The goal of almost all feminist theatre groups is to subvert expectations, to enable or initiate positive changes in women's lives through political and theatrical representations. Feminist theatre is a cultural representation made by women and is informed by the perspective of its makers, its performers, its spectators and its critics whose aim is positive re-evaluation of women's role and/or to effect social change⁵. (Singh, 2009, p. 14)

En segundo lugar, se encuentra el artículo de Sanchayita Chakraborty y Anindya Purakayastha (2013), titulado "*Resistance through theatrical communication: two women's texts and a critique of violence*". Las autoras postulan que el teatro en India ha sido usado por las dramaturgas como una expresión de la resistencia de las mujeres en contra de la violencia de género (Chakraborty y

⁴ "El teatro feminista argumenta que durante más de dos milenios, incluso antes de que Aristóteles escribiera su *Poética* o después del *Natyashastra* de Bharata y los dramaturgos que lo siguieron; el texto dramático y las actuaciones estuvieron dominadas por ideologías masculinas. En respuesta, el teatro feminista evolucionó no solo para compartir las experiencias trágicamente subrepresentadas de las mujeres que vivían en una sociedad patriarcal, sino también para crear una teatralidad que subvertiría las tradiciones más sagradas del teatro tradicional" (Singh, 2009, p. 7. La traducción es mía)

⁵ "El teatro feminista es un teatro creativo que desafía la representación de nuestra cultura dominante. El objetivo de casi todos los grupos de teatro feminista es subvertir las expectativas, permitir o iniciar cambios positivos en la vida de las mujeres a través de representaciones políticas y teatrales. El teatro feminista es una representación cultural hecha por mujeres y está informada por la perspectiva de sus creadores, sus intérpretes, sus espectadores y sus críticos, cuyo objetivo es la reevaluación positiva del papel de la mujer y / o el cambio social" (Singh, 2009, p. 14. La traducción es mía)

Purakayastha, 2013, p. 2). De esta manera, se configura una nueva poética del teatro feminista (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 2). Este artículo toma como punto de partida las obras *Lights out* de Manjula Padmanabhan y *Getting away with murder* de Dina Mehta. A partir del análisis de dichas obras, las autoras del artículo determinan que estas dramaturgas reinventan las convenciones teatrales en pos de exponer la violencia de la ideología patriarcal en India.

Además, afirman que este nuevo teatro configuró “*some significant debates around the issue of representation, resignification and resistance*”⁶ (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 3). Manifiestan, además, que ambas obras muestran “*how sexual violence is assuming multiple forms to oppress not only the body, but also the psyche*”⁷ (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 4) y que la “*violence imposed on the female body becomes the part of the language and representation of the culture*”⁸ (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 4)

En tercer lugar se encuentra el artículo de Hilda David (2014), “*Stifled Voices: India Women English Playwrights Writing themselves into Existence*”. David sostiene que “*Indian patriarchy is founded on the prejudice and male superiority, which guarantees superior status to male, and inferior to female*”⁹ (David, 2014, p. 166). Este “patriarcado indio” es el que sostiene ciertos estereotipos acerca de “lo típicamente femenino”, tales como la sumisión, la falta de educación formal y la suscripción de las mujeres indias al ámbito hogareño.

Denota que el teatro en India ha sido dominado por los hombres y que la aparición de las mujeres dramaturgas en escena ha sido limitada por cuestiones de género en sus inicios. Define y diferencia el teatro feminista del “teatro de la mujer”, en tanto el primero corresponde con una forma de expresión política en el teatro y la

⁶ “Algunos debates significativos acerca de la cuestión de la representación, resignificación y resistencia” (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 3. La traducción es mía)

⁷ “Cómo la violencia sexual ha asumido múltiples formas de opresión, no solo del cuerpo, sino también de la psiquis” (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 4. La traducción es mía)

⁸ “La violencia impuesta al cuerpo femenino se convierte en parte del lenguaje y representación de la cultura” (Chakraborty y Purakayastha, 2013, p. 4. La traducción es mía).

⁹ “El patriarcado indio está basado en el prejuicio y en la superioridad masculina, que garantiza el estatus superior de los hombres e inferior el de las mujeres” (David, 2014, p. 166. La traducción es mía).

segunda es una forma o categoría de representación artística. Enfatiza en la necesidad de crear nuevos espacios y patrocinios para las dramaturgas indias.

Por otro lado, Pinaki Ranjan Das (2014) en "*A Theatre of their Own: Indian Women Playwrights and Directors in Perspective*" plantea, en primer lugar, las particularidades del texto dramático y de la representación dramática. Luego se describen los orígenes del teatro moderno en India, el cual es producto de la colonia británica y de la necesidad de los dramaturgos indios de encontrar una forma de expresión para denunciar la violencia del estado británico.

Pese a haberse consolidado como una forma de denuncia y resistencia, el teatro indio tiene una deuda con la cuestión de género. Durante años, las dramaturgas indias no fueron reconocidas ni incorporadas al canon nacional. Desde la década de 1970, gracias a los movimientos sociales de occidente, las dramaturgas indias conformaron un nuevo tipo de teatro que atendía las problemáticas de la mujer:

Among many other things, what it has most importantly proposed is the idea of a "women's language" and its possibilities of creating altogether a new kind of narrative in theatre. The feminist theatre has also entailed a rethinking of plot/character configuration, putting into question the 'meaning and performance of character both on stage and in script'. 'Direct action' and consistency in logical building of the plot gave way to indirect actions and inconsistencies and disjointedness in plot constructions. Non-linear plots, refusing any kind of resolutions aided in challenging the socio-political normativity that entailed continuation of artificial boundaries between gender, class, race, culture etc. In its pursuance of feminist themes, it questioned male dominated discourses and challenged institutions forcing conformity¹⁰. (Ranjan Das, 2014, p. 58)

¹⁰ "Entre muchas otras cosas, lo que más ha propuesto es la idea de un "lenguaje de mujeres" y sus posibilidades de crear un nuevo tipo de narrativa en el teatro. El teatro feminista también ha implicado un replanteamiento de la configuración de la trama / personaje, poniendo en cuestión el "significado y rendimiento del personaje tanto en el escenario como en el guion". La "acción directa" y la consistencia en la construcción lógica de la trama dieron paso a acciones indirectas e inconsistencias y desarticulaciones en las construcciones de la trama. Argumentos no lineales, que rechazan todo tipo de resoluciones ayudaron a desafiar la normatividad sociopolítica que implicaba la continuación de fronteras artificiales entre género, clase, raza, cultura, etc. En su búsqueda de temas feministas, cuestionaron los discursos dominados por hombres y desafiaron a las instituciones a forzar una conformidad" (Ranjan Das, 2014, p. 58. La traducción es mía).

La autora habla de un nuevo movimiento teatral al que denomina “*womanist dramaturgy*”¹¹ (Ranjan Das, 2014, p. 59) que ha creado sus propios paradigmas estéticos. Define que este teatro de la mujer comienza a conformarse con una base religiosa dada por las actuaciones de las *devdasis*¹² en los templos. Luego el teatro de la mujer experimentó una fase en la cual tomaba como modelo el teatro hecho por hombres para poder asumir una nueva condición: obras en las que el argumento central es la mujer india.

En quinto lugar, se encuentra la tesis doctoral de Raju Pargui (2015). *Self-determination in Select Indian and African American Women Playwrights: A Comparative Study*. En dicha tesis se explora, a lo largo de cinco capítulos, el origen, crecimiento y desarrollo del teatro de la mujer en la literatura india y afroamericana:

The contribution of women playwrights is pivotal to the Indian drama as their plays are highly socially reformative. The issues that have been highlighted are: violence against women, rape, injustice and inequality within family, physical abuse, child abuse, family secret, baffling and intricate relationships, incest, restrictions to cultural and religious liberty, victims of superstition, class and caste and engulfing poverty.¹³ (Pargui 2015, p. VI)

¹¹ “Dramaturgia de la mujer” (La traducción es mía). El término en realidad fue acuñado por Tutun Mukherjee en *Staging Resistance: Plays by Women in Translation* (India:Oxford University Press, 2005).

¹² Según Bárbara Ramusack y Sharon Sievers (1999) las *devdasis* eran jóvenes mujeres que habían sido consagradas al servicio de algún templo hindú en su niñez. Los templos en los cuales hubo *devdasis* históricamente fueron los de las ciudades de Madras, Mysore y Orissa. Las *devdasis* cumplían básicamente con funciones rituales dentro de los templos, debían aprender a bailar para las diversas ceremonias o festivales religiosos. Además, las *devdasis* prestaban un servicio sexual a los monjes y fieles del templo. A cambio, las mujeres recibían regalos costosos o títulos de propiedad, brindados por los fieles de castas altas que eran clientes del templo. Esta costumbre india fue puesta en tela de juicio (junto con otras prácticas, tales como el suicidio de las viudas o sati) y en 1890 fue prohibida por el gobierno colonial inglés. Según las autoras mencionadas previamente, la prohibición tuvo menos que ver con una cuestión de moralidad que con una cuestión chauvinista y patriarcal que prohibía la independencia económica de las mujeres y, por ello, rescindía todo derecho de las mujeres *devdasis* de poseer propiedades: “*Bureaucrats in the princely state of Mysore undercut the financial base of devadasis when, in 1909, they prohibited employment of devadasis in temples that received allow naces from the state. [...] In Madras the legal abolition of devadasis came in 1947*” (“Los burócratas en el estado principesco de Mysore socavaron la base financiera de devadasis cuando, en 1909, prohibieron el empleo de devadasis en los templos que recibían las licencias del estado. [...] En Madras, la abolición legal de la devadasis se produjo en 1947” La traducción es mía. Ramusack y Sievers 1999: 63). De esta manera, las mujeres quedaban libradas a su suerte en el plano económico cuando envejecían o dejaban de prestar servicios como *devdasis*. Por ello, al perder su fuente de ingresos, migraron a las grandes ciudades como Bombay para ejercer la prostitución.

¹³“La contribución de las dramaturgas mujeres es fundamental para el drama indio ya que sus obras son altamente reformadoras socialmente Los problemas que se han resaltado son: violencia contra la mujer, violación, injusticia y desigualdad dentro de la familia, abuso físico, abuso infantil, secreto

En su primer capítulo explora la evolución del teatro y la contribución a la cultura de las dramaturgas indias y afroamericanas. El segundo capítulo describe las diversas formas de violencia de género a través del análisis de una selección de obras teatrales indias y afroamericanas. En el tercer capítulo analiza obras de teatro que muestren la superación de la explotación de la mujer. El cuarto capítulo define el proceso de deconstrucción de la mujer y de los estereotipos asociados a ella. Por último, en el quinto capítulo compara las producciones teatrales indias y afroamericanas para tratar de encontrar los puntos en común que poseen y determinar cómo se posicionan las dramaturgas en el teatro contemporáneo (Pargui, 2015, pp. VII-VIII).

Otra investigadora que aborda esta temática es Indu Pandey (2016) en su artículo "*Female Playwrights and the Theatre of India: Challenges and Perspectives*". En esta investigación, la autora destaca la importancia del teatro en India como forma de expresión política desde la época colonial. En este sentido, el teatro feminista de India se constituyó como una forma de denuncia de la violencia y la opresión sufrida por las mujeres:

However, the entry of women practitioners in theatre had led to the questioning of assumed normative discourses. A new kind of theatre started emerging on the horizon which is feminist in nature. This kind of theatre was called 'Stree Preksha' in the ancient India and it is known presently by the name "Feminist Theatre"¹⁴. (Pandey, 2016, p. 47)

Pandey afirma que este tipo de teatro ayudó a consolidar "una voz" para las mujeres indias. El auge del teatro de la mujer estuvo relacionado con los movimientos sociales de occidente (feministas, derechos civiles, etc.), dado que tomaron la agenda de aquellas expresiones para exponer las problemáticas de las mujeres, tales como: la dote, el aborto selectivo de fetos femeninos, la violencia sexual, el analfabetismo, la ignorancia, la discriminación de género en el seno de la familia y en la sociedad, entre otras cosas (Pandey, 2016, p. 48):

familiar, relaciones desconcertantes e intrincadas, incesto, restricciones a libertad cultural y religiosa, víctimas de la superstición, clase y casta y pobreza" (Pargui 2015, p. VI. La traducción es mía)

¹⁴ "Sin embargo, la entrada de mujeres practicantes en el teatro había llevado a cuestionar los supuestos discursos normativos. Un nuevo tipo de teatro comenzó a emerger en el horizonte, que es de naturaleza feminista. Este tipo de teatro se llamaba 'Stree Preksha' en la India antigua y se conoce actualmente con el nombre "Teatro Feminista"' (Pandey, 2016, p. 47. La traducción es mía)

The Women theatre is predominantly concerned now with social change and feminist ideology. There is a fundamental difference between feminism and theatre; while Feminism comes under cultural politics, Theatre is an act of performance. Susan Basnett says that feminist theatre is based on seven demands: equal pay, equal education and opportunities, financial and legal independence and end to discrimination against lesbians and women's right to define her own sexuality and freedom against violence (Mukherjee, 2005, p. 14). In the west, contemporary feminist theory regards feminist theatre in a political context. So, feminist theatre was written and directed by women¹⁵. (Pandey, 2016, p. 49)

Por último, se citará el trabajo de Aishwarya Javalgekar (2017), "*How Feminist Theatre emerged in India*". En este artículo se enfatiza la idea del teatro indio como forma de resistencia y activismo. Desde la época colonial, el teatro indio se configuró como un tipo de teatro que reflejó las desigualdades sociales, las injusticias y la violencia. Es por ello que el feminismo indio encontró en esta forma de expresión artística un ámbito ideal para manifestar sus ideas:

Indian feminist theatre is an intersection of art and activism, and a product of political as well as theatrical movements. Feminist theatre narratives emerged in the 1970s in different towns and cities across India, as a response to the male-centric discourses and traditions in regional theatre. So Indian feminist theatre is not limited to a particular language or theatrical tradition, but is identified by its subversion of male-dominant narratives, and focus on the issues of female and other marginalised identities.¹⁶ (Javalgekar, 2017)

¹⁵ "El teatro de la Mujer está predominantemente preocupado ahora con el cambio social y la ideología feminista. Hay una diferencia fundamental entre el feminismo y teatro; mientras que el feminismo adviene bajo una política cultural, el teatro es un acto de representación. Susan Basnett dice que el teatro feminista se basa en siete demandas: pago igual, educación igual y oportunidades, la independencia financiera y legal y el fin de la discriminación contra lesbianas y el derecho de las mujeres a definir su propia sexualidad y libertad contra la violencia (Mukherjee, 2005, p.14). En occidente, la teoría feminista contemporánea considera el teatro feminista en un contexto político. Entonces, el teatro feminista fue escrito y dirigido por mujeres" (Pandey, 2016, p. 49. La traducción es mía).

¹⁶ "El teatro feminista indio es una intersección entre el arte y el activismo, y es producto de movimientos políticos y teatrales. Las narrativas de teatro feministas surgieron en la década de 1970 en diferentes pueblos y ciudades de la India, como respuesta a los discursos y tradiciones centrados en los hombres en el teatro regional. Así que el teatro feminista indio no se limita a un idioma en particular o a una tradición teatral, sino que se identifica por su subversión de las narrativas predominantemente masculinas, y se centra en los problemas de las identidades femeninas y otras identidades marginadas" (Javalgekar, 2017. La traducción es mía)

El artículo explora la historia de este nuevo teatro feminista indio y sus características. Sitúa como el punto álgido de producción la década de los setenta, aunque rescata producciones previas como la de la hermana mayor de Rabindranath Tagore, Swarnakumari Devi, quien en 1904 escribió su obra *The Wedding Tangle*. En dicha obra, la dramaturga explora problemáticas de la mujer de la época: las castas y los matrimonios de las viudas.

El teatro feminista en India no solo trató temáticas referentes a la mujer sino que se constituyó como forma de “*encouraging more women to enter the world of theatre as creators, writers and artists*”¹⁷ (Javalgekar, 2017). En la actualidad, si bien se corresponde con una pequeña parte de la expresión teatral de India, el teatro feminista constituye una expresión artística que promueve un profundo activismo en pos de los derechos de la mujer.

b) Justificación y fundamentación del problema a investigar. Objetivos

El tema propuesto para esta tesis constituye un campo de estudio prácticamente ausente en el contexto de las universidades argentinas. Es por ello que los resultados de esta investigación podrían generar un aporte específico al campo de los estudios literarios y, además, promover una discusión fructífera en el ámbito académico. De este modo, se intenta contribuir a la ampliación del campo de estudios literarios dedicados a la problemática cultural que articula la temática de esta tesis. Además puede constituir un aporte al ámbito de la enseñanza media y terciaria en el marco de la interculturalidad.

Las finalidades específicas del tema que se propone son las siguientes: Destacar la importancia de la dramaturgia india de las mujeres dramaturgas en el panorama teatral indio y mundial; comparar y contrastar las obras seleccionadas de Poile Sengupta, Manjula Padmanabhan, Dina Mehta y Anusree Roy bajo el enfoque de los Estudios de Género; revisar los conceptos de feminismo, imaginario social,

¹⁷ “Alentando a más mujeres a ingresar al mundo del teatro como creadores, escritores y artistas” (Javalgekar, 2017. La traducción es mía).

subalternidad y estudios de género en el marco del siglo XXI, aplicados en el análisis de obras dramáticas indias.

El objetivo principal de esta tesis, tal como ya se enunció al principio de esta introducción es “analizar en la producción dramática de la India post-independencia las formas de denuncia y representación de las múltiples problemáticas que sufren las mujeres en India”. Además, los objetivos específicos (ya enumerados en el inicio) que se persiguen son: a) contribuir a señalar la importancia del Teatro Postcolonial de India dentro de la escena literaria y dramática mundial; b) identificar las subjetividades construidas desde estas escrituras; c) analizar las formas de representación de las mujeres en India; d) indagar en la relevancia política y socio-cultural de las representaciones apuntadas; e) contribuir al estudio de la problemática y representación creativa de las identidades culturales, abriendo el espectro al teatro/literatura de la India en el ámbito académico de la Argentina y Latinoamérica; f) contribuir a la discusión de los Estudios de Género.

Por ello, la metodología de trabajo se basará en el análisis textual de las obras, para lo cual se empleará la teoría de García Barrientos sobre el texto teatral. A ello se le sumará teoría sobre el teatro de India para poder analizar estructuras y simbologías particulares. Además, se compararán las obras y se focalizará, en particular, en la construcción de los estereotipos de las mujeres indias y su interpretación. Asimismo, se analizarán dichos estereotipos bajo la teoría de Estudios de Género, en especial bajo el enfoque de los Feminismos Poscoloniales, para elaborar conclusiones respecto al tratamiento de la mujer en India.

c) Sustento teórico y formulación de hipótesis

El marco teórico del presente proyecto parte de dos cuestiones: por un lado de la definición de “imaginarios sociales” de Bronislaw Baczko, a efectos de analizar los estereotipos de mujer en India; por otro lado de los Estudios de Género, para poder entender la realidad denunciada en las obras de teatro seleccionadas. Bronislaw Baczko en su libro, *Los imaginarios sociales* (1991) define:

Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual ella “se percibe, se divide y elabora sus finalidades” (Mauss). De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del “jefe”, el del “buen súbdito”, el del “valiente guerrero”, el del “ciudadano”, el del “militante”, etc. (Baczko, 1991, p. 28)

De esta manera, la categoría de los “imaginarios sociales” puede relacionarse con las concepciones históricas feministas, dado que la historia del feminismo es una historia de los imaginarios sociales de la mujer. Al respecto, Rosa María Rodríguez Magda explica en su artículo cómo evolucionó el feminismo. Ella afirma que el primer feminismo nació con el Iluminismo y su principal lucha fue conseguir el derecho a voto. Así, el primer imaginario social de la mujer en esta época fue el de la “sufragista”.

Luego, en el siglo XX, durante las décadas del '60-'70, nació la “segunda ola” del feminismo o “neofeminismo”:

Las exigencias de reconocimiento van haciéndose más globales dando paso a un feminismo radical, que comporta el rechazo total del sistema patriarcal y en muchos casos una segregación del varón. (...) Dos tendencias van adquiriendo cuerpo. En primer lugar, el feminismo de la diferencia, que, partiendo de la diferencia sexual, busca profundizar en la esencia femenina. (...) Frente a ello, el feminismo de la igualdad denunciará que toda esencia femenina es una creación del Patriarcado, por lo que si no queremos caer en las trampas del “eterno femenino”, debemos luchar por la consolidación de espacios de reconocimiento en pie de igualdad con los varones. (Rodríguez Magda, 2002, pp. 1-2)

La tercera ola del feminismo comenzó en la década de los 80-90 e inició las conceptualizaciones del “feminismo cultural”:

En la tercera ola, encontramos un rechazo frente a planteamientos consolidados en el feminismo de los setenta, que será considerado como monolítico, elitista y poco abierto a la pluralidad cultural, racional y sexual. Será este nuevo protagonismo de las mujeres negras, chicanas, lesbianas, de los transexuales, el que dará dinamismo al movimiento. (Rodríguez Magda, 2002, p. 2)

Esta misma autora agrega una posible cuarta ola, el “post-feminismo”. Ella afirma que en esta época es hora de confrontar las visiones de mujer con una mirada amplia basada en nuevas cuestiones: *cyberfeminismo*, feminismo transexual, entre otros.

Los debates en torno a la mujer como sujeto del saber y agente social, como objeto de violencia y discriminación, la utilización erótica del cuerpo femenino, la identidad sexual, el posicionamiento del feminismo frente a los conceptos de género y raza, las tecnologías reproductivas, la imagen de la mujer en las diversas esferas de la cultura...siguen siendo problemáticas abiertas donde las diversas tendencias aportan perspectivas enriquecedoras. El postfeminismo no debe entenderse como la muerte y superación del feminismo, sino como su vigencia a través de las críticas postmodernas, enfrentado a innovadoras circunstancias cual puedan ser las tecnologías de la información, la ingeniería genética, las nuevas formas de comportamiento sexual, la fragmentación del cuerpo en el arte actual. (Rodríguez Magda, 2002, p. 3)

Al respecto, se puede decir que los Estudios de Género utilizan los análisis históricos (e inclusive, literarios) para focalizarse en las formas en que el conocimiento ha sido manipulado para poner énfasis en los puntos de vista hegemónicos masculinos. En este caso, el poner atención a las representaciones sociales e históricas es una manera de hacer una lectura crítica de las relaciones opresivas históricas. Los estudios de género han hecho una lectura crítica de las inequidades, argumentado que, para la ciencia, incluso, las mujeres han sido reducidas a ciertos conceptos, tales como “debilidad”, “pasividad”, “inconsciencia”. Así comenzó una nueva forma de analizar textos escritos por mujeres. Nuevos conceptos como “Narrativa Femenina ” o “Feminista” surgieron. Tal como afirma Nelly Richard:

En el caso de lo comúnmente llamado “literatura femenina”, suele comparecer bajo esta categoría la suma empírica de obras escritas y firmadas por mujeres; se reconocen como femeninas las obras cuyo sujeto-autor pertenece a la comunidad sexual de las mujeres y comparte con su grupo determinantes biológicas, psicosociales o culturales, que la

obra traducirá a imágenes y representaciones ligadas a determinados prototipos de identidad. (Richard, 1994, p. 25)

Además, ella se refiere a la teoría literaria feminista y explica tres tendencias distintas: la escuela anglosajona, la tendencia francesa y la posición post-estructuralista. En primer lugar, la escuela anglosajona (Showalter, Spacks, Gilbert and Gubar) analiza el pasado literario canónico para chequear todas las marcas de censura en las producciones femeninas. También revisa las “imágenes de mujer” recreadas por la literatura femenina en contra de las conductas sexualmente discriminatorias de los escritores hombres.

Por otro lado, la tendencia francesa toma conceptos del psicoanálisis, como el del Inconsciente. Existen dos teorías o corrientes principales en esta escuela: una está representada por Julia Kristeva, la otra por Cixous e Irigaray:

El primer modelo de Cixous e Irigaray asocia la especificidad del ritmo-mujer que escande la nueva escritura, al descubrimiento de esta nueva economía libidinal femenina (...). Este modelo sitúa lo femenino-como multiplicidad y heterogeneidad del sentido-en función de una doble estructura teórica y psíquica-corporal: de repolarización materna del inconsciente (...) y de asociación metafórica entre escritura y genitalidad basada en la configuración anatómica del sexo femenino. (...)

Julia Kristeva elabora un segundo modelo de relación femineidad-diferencia que parte del texto como “juego, trabajo, producción, práctica”: materialidad lingüística del proceso de estructuración del sentido.

Su teoría del sujeto comprende dos instancias formativas en constante juego interdialéctico: la instancia “semiótica” (la pulsional; la femenina-materna) y la instancia “simbólica” (la normativa; la masculina paterna). (Richard, 1994, pp. 28-29)

La última postura es la post-estructuralista. Ésta analiza “la condición femenina” como una marca enunciativa en los textos: de esta manera lo femenino no es una identidad fija, sino que puede tener múltiples lecturas. Estas conceptualizaciones sobre el feminismo y la literatura femenina/feminista constituirán el hilo conductor para analizar las obras literarias seleccionadas.

El título propuesto para esta tesis es: “La mujer y la problemática de género en el teatro postcolonial de India. Por ende, el punto de partida para el análisis de

estas obras está ligado a los denominados “Estudios de Género” o “Estudios de la Mujer”.

Los Estudios de la Mujer o *Women's Studies* se corresponden, según Mabel Bellucci (1992), con una serie de estudios recientes, aunque sus primeros antecedentes pueden remontarse a 1960:

Esta etapa histórica se caracteriza por el despegue de los movimientos feministas, cuyas militantes más activas traen consigo sus experiencias anteriores en otros movimientos de contestación (pacifistas, derechos civiles, antibelicistas, de izquierda), que les permiten incorporar a sus planteos propuestas más amplias en cuanto a especificidades de etnia y clase social. Comienza así una actividad febril en la constitución de organizaciones autónomas, grupos de concientización, elaboración de boletines, revistas, panfletos, hojas sueltas, periódicos, entre otras manifestaciones culturales. (Bellucci, 1992, p. 28)

Según esta autora, los Estudios de la Mujer fueron evolucionando con el tiempo. Para conformarse como estudios universitarios, tomaron como modelo los *Black's Studies* (Bellucci, 1992, p. 28). En el desarrollo y evolución de los Estudios de la Mujer se agrega la intervención del seminario “Programas de Estudios sobre la Mujer en América Latina y el Caribe-con especial referencia al desarrollo de cursos y libros de textos-” celebrado en México en el año 1985. En este se propone:

Para el desarrollo de cursos de Estudios de la Mujer se deberán tener en cuenta en cada país las siguientes cuestiones:

- a) Las relaciones existentes entre la sociedad civil y el Estado,
- b) El desarrollo de las Ciencias Sociales.
- c) El avance del Movimiento de Mujeres. (Bellucci, 1992, p. 30)

Por ende, los Estudios de la Mujer, más tarde denominados Estudios de Género deben tomar en cuenta diversas variables, por lo cual se conciben como un campo de estudio interdisciplinario:

Su impacto se traduce básicamente en el campo humanístico y de las ciencias sociales, focalizándose más en ciertas disciplinas: historia, antropología, letras, ciencias de la comunicación, sociología, derecho, psicología, etcétera.

Se definiría entonces como una corriente interdisciplinaria y multidisciplinaria con un carácter heterogéneo en sus marcos teóricos,

metodológicos e instrumentales. En líneas generales, se corporiza en el escenario académico como seminarios específicos dentro de los currículos, como programas sistemáticos y más tarde se formalizaron como carrera. (Bellucci, 1992, p. 31)

Este punto de partida resulta crucial para el análisis de las diversas problemáticas que deben afrontar las mujeres, que dependen no solo de la región sino también de múltiples factores. En este punto, los Estudios de la Mujer se acercan a las teorizaciones de Antonio Gramsci sobre los grupos subalternos como grupos condicionados por la época, el lugar, el género y la clase social:

Las clases subalternas, por definición, no están unificadas y no pueden unificarse mientras no puedan convertirse en "Estado". Su historia, por lo tanto, se da trenzada con la de la sociedad civil y, por ese intermedio, de la historia de los Estados o grupos de Estados. Por lo tanto es preciso estudiar: 1) la formación objetiva de los grupos sociales subalternos, por el proceso y las peripecias que se verifican en el mundo de la producción económica, su difusión cuantitativa y su origen a partir de grupos sociales preexistentes, de los cuales conservan durante algún tiempo la mentalidad, la ideología y los fines, 2) su adhesión activa o pasiva a las formaciones políticas dominantes, las tentativas de influir en los programas de estas formaciones para imponer reivindicaciones propias y las consecuencias de esas tentativas en la determinación de procesos de descomposición y de renovación o de nueva formación, 3) el nacimiento de partidos nuevos de los grupos dominantes para mantener el consenso y el control de los grupos subalternos, 4) las formaciones propias de los grupos subalternos por reivindicaciones de carácter restringido y parcial; 5) las nuevas formaciones que afirman que la autonomía de los grupos subalternos dentro de los viejos cuadros; 6) las formaciones que afirman la autonomía integral, etcétera. (Gramsci, 2000, p. 249-250)

Por ende, puede decirse que las mujeres constituyen un tipo de grupo subalterno que, a su vez, puede presentar diferencias en cuanto a etnia, clase social, orientación sexual o identidad de género y lugar de nacimiento. Esta es la base del presente proyecto de tesis, el cual aspira a abordar y analizar las representaciones de la mujer en la literatura de India y, más específicamente en el teatro. Cómo aparecen las mujeres representadas en el teatro postcolonial de India, qué características se le adjudican y qué problemáticas deben afrontar serán las claves principales para el análisis de las siguientes obras: *Brothel #9* (2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Getting away with murder* ([1990] 2000), *Brides are not for burning* ([1979] 1993) de Dina Mehta (1928-);

Mangalam ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta (1948-). Estas cuatro dramaturgas indias contemporáneas abordan distintas problemáticas de la mujer india: prostitución, aborto selectivo, violación, acoso sexual, femicidio, “mansplaining”¹⁸, violencia intrafamiliar, infanticidio femenino, entre otros.

A partir de estas lecturas se plantea la siguiente hipótesis:

El teatro en India se ha constituido históricamente como forma de resistencia y activismo. En dicho sentido, el nuevo teatro feminista resulta una expresión artística que refleja el activismo de las dramaturgas indias en pos de denunciar y criticar el profundo entramado patriarcal y machista de la sociedad india.

d) Metodología y delimitación

Como ya se anunció previamente, la metodología de trabajo se basará en el análisis textual comparativo de las obras. Se focalizará, en particular, en la construcción de los estereotipos de las mujeres indias y su interpretación, dentro del marco de la teoría de los Feminismos Poscoloniales y los Estudios de Género. Esto dio origen a un nuevo tipo de teatro en India: el Teatro Feminista.

Debido a la multiplicidad de subtemas abordados por las obras y su consiguiente análisis, se dividirá la presente investigación en cinco capítulos distintos. El primero de ellos abordará en mayor extensión y complejidad el marco teórico-metodológico que será el hilo conductor primordial de la presente tesis. Por ello, se definirán en primer lugar los Estudios de Género, con énfasis en las teorías

¹⁸ Según Jaime Rubio Hancock en su artículo del 23 de septiembre del año 2016 para el diario *El País*, el término “mansplaining” es una “palabra compuesta de man (hombre) y explain (explicar)” (Rubio Hancock 2016). Esta palabra hace referencia a “este hábito masculino de explicar cosas a las mujeres, con independencia de si se sabe algo del tema y usando por lo general un tono paternalista y condescendiente” (Rubio Hancock 2016).

propuestas desde el Feminismo Postcolonial. También se incluirán otras definiciones en formato de glosario sobre las problemáticas de género en India. También se dará cuenta de la metodología de trabajo.

El Capítulo II hará un breve recorrido histórico sobre el teatro en India. Esto en pos de brindar el marco desde el que surge el Teatro Feminista Indio. Para esto, se recurrirá a la tesis de Magister previa de la autora de esta investigación, y se citará o resumirá aspectos de ella que sean necesarios. Además, se intentará reconstruir la definición de “Dramaturgia Femenina vs. Dramaturgia Feminista”. También se analizará el primer antecedente de este nuevo drama: “*The Wedding Tangle*” de Sawrnakumari Devi. Por último, se definirá a qué se denomina “Teatro Feminista”, “De la Mujer” o “De la Protesta”.

En los Capítulos III, IV y V se hará el análisis propiamente dicho del corpus de obras seleccionado. Este está compuesto de ocho obras: *Brothel #9* (2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Getting away with murder* ([1990] 2000), *Brides are not for burning* ([1979] 1993) de Dina Mehta (1928-); *Mangalam* ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta (1948-). Dichas obras serán analizadas y organizadas en cada capítulo de acuerdo a la época en la que fueron escritas. De esta manera, en el Capítulo III se abordarán las obras de fines de la década de 1970 y los 80. En el Capítulo IV, se estudiarán las obras de la década de 1990. Por último, en el Capítulo V se analizarán las obras de la primera década de los 2000.

Cada una de las obras será analizada en tres etapas: primero se revisarán cuestiones de estructura y forma, según los lineamientos de García Barrientos (2012) y los propios del teatro indio. En segundo lugar se analizará el argumento, símbolos y cuestiones de género. Por último, se revisará el contexto socio-histórico en el que se produjo la obra.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

La presente tesis pretende analizar obras de teatro de distintas dramaturgas indias bajo una perspectiva de género. ¿Por qué se hace necesario analizar estas obras particulares bajo este enfoque? Porque las obras de estas dramaturgas no solo proponen un producto literario o estético, sino también una crítica y denuncia de las problemáticas que afectan a la mujer india (y, se podría decir, a la mujer en general).

El corpus seleccionado abarca las siguientes obras: *Brothel #9* ([2009] 2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Brides are not for burning* ([1979] 1993) y *Getting away with murder* ([1989] 2000) de Dina Mehta (1928-); *Mangalam* ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta (1948-). En ellas se pueden notar diferentes temáticas, entre las que pueden notarse: prostitución, aborto selectivo, violación, acoso sexual, femicidio, “dsx”¹⁹, violencia intrafamiliar, infanticidio, entre otras. Todas ellas son problemáticas que afectan a la mujer en el mundo entero, pero que en este caso se contextualizan en India. Las dramaturgas citadas anteriormente se valen del drama para poder manifestarse sobre la situación de las mujeres en India, y resignifican, de esta manera, el valor y la historia del teatro indio como forma de difusión de conocimiento, de crítica y de resistencia. Es por esta razón que las obras a analizar en esta investigación deben enmarcarse dentro de los postulados de los Estudios de Género. Previo a adentrarse en la cuestión teórica que sustenta la base de análisis de

¹⁹ Según Jaime Rubio Hancock en su artículo del 23 de septiembre del año 2016 para el diario *El País*, el término “mansplaining” es una “palabra compuesta de man (hombre) y explain (explicar)” (Rubio Hancock, 2016). Esta palabra hace referencia a “este hábito masculino de explicar cosas a las mujeres, con independencia de si se sabe algo del tema y usando por lo general un tono paternalista y condescendiente” (Rubio Hancock, 2016).

la presente tesis, se hace necesario describir brevemente la biografía de las autoras seleccionadas.

Dina Mehta (1928-) es una escritora de origen Parsi, radicada en Mumbai. Es dramaturga, novelista y editora. Ha sido galardonada en múltiples ocasiones por sus obras de teatro. Su obra *Brides are not for Burning* ganó el primer lugar en 1979 en la competencia mundial patrocinada por la BBC.

Poile Sengupta (1948-) nació en Ernakulam, Kerala bajo el nombre de Ambika Gopalakrishnan (Poile Sengupta es su seudónimo). Según sus propias palabras, citadas en el sitio “Goodreads”: “I am a novelist, poet, playwright and short fiction writer, for both children and adults. I began writing for children when I was in college.”²⁰ Ha enseñado Literatura Inglesa en el Indraprastha College y en la Universidad de Delhi. Ha sido galardonada por sus obras *Mangalam* (en 1993, durante la “Hindu-Madras Players Playscripts Competition”) y *Keats Was a Tuber* (en 1996, durante la “British Council International New Playscripts Competition”).

Manjula Padmanabhan (nacida en 1953, en Delhi), hasta el momento de escribir su primera obra, había desarrollado su actividad como ilustradora de libros para niños, periodista y artista plástica. Su primera obra de teatro, *Harvest*, fue galardonada con el premio *Onassis Prize for Theatre* en el año 1997 y catapultó la carrera como dramaturga de la autora.

Por último, Anusree Roy (1982-) nació en Calcuta pero a los 17 años se radicó con su familia en Toronto, Canadá, lugar donde reside actualmente. También ha sido galardonada por sus obras: *Brothel #9* obtuvo el premio “*Carol Bolt Award*” y el “*Dora Mavor Moore Award for Outstanding New Play*” en 2011. Actualmente es la codirectora artística del *Theatre Jones Roy*.

²⁰ “Soy una novelista, poeta, dramaturga y narradora tanto de niños como de adultos. Comencé a escribir para niños cuando estaba en la Universidad”. Información disponible en el sitio: https://www.goodreads.com/author/show/695907.Poile_Sengupta. Consultado online el 27 de enero de 2022. La traducción es de la autora.

1.1. Conceptos clave en los Estudios de Género

Antes de teorizar sobre los Estudios de Género se hace necesario abrir un breve paréntesis para poder definir algunos conceptos necesarios para el análisis de las obras seleccionadas. Algunos de ellos fueron previamente mencionados cuando se elaboró el listado de las temáticas que abordan las obras de teatro a analizar. Otros son conceptos más generales que circundan los textos. A tal fin, este apartado en particular tendrá como objeto repasar todos aquellos conceptos que serán empleados en los capítulos subsiguientes.

I) Abuso sexual

La Ley India define abuso sexual a todo aquello que “(...) includes any conduct of a sexual nature that abuses, humiliates, degrades or otherwise violates the dignity of woman”²¹ (Act N° 43/2005, p. 3). Por otro lado, en el *Indian Penal Code* (1860) y su reciente actualización, el Proyecto de Ley *Bharatiya Nyaya Sanhita* o *Indian Justice Code* (2023)²² se refieren a los crímenes de índole sexual de la siguiente forma:

375. Rape.—A man is said to commit “rape” if he— (a) penetrates his penis, to any extent, into the vagina, mouth, urethra or anus of a woman or makes her to do so with him or any other person; or (b) inserts, to any extent, any object or a part of the body, not being the penis, into the vagina, the urethra or anus of a woman or makes her to do so with him or any other person; or (c) manipulates any part of the body of a woman so as to cause penetration into the vagina, urethra, anus or any part of body of such woman or makes her to do so with him or any other person; or

²¹ “(...) incluye cualquier conducta de naturaleza sexual que abuse, humille, degrade o viole de otro modo la dignidad de la mujer” (Act N° 43/2005, p. 3)

²² Cabe aclarar que estos temas no han sido sustancialmente modificados de un Código al otro. Si bien el Código Penal Indio de 1860 ha sufrido enmiendas a través de los años, aún ciertas cuestiones con respecto a la violencia hacia la mujer continúan con una mirada machista y patriarcal.

(d) applies his mouth to the vagina, anus, urethra of a woman or makes her to do so with him or any other person, under the circumstances falling under any of the following seven descriptions:—

First.—Against her will.

Secondly.—Without her consent.

Thirdly.—With her consent, when her consent has been obtained by putting her or any person in whom she is interested, in fear of death or of hurt.

Fourthly.—With her consent, when the man knows that he is not her husband and that her consent is given because she believes that he is another man to whom she is or believes herself to be lawfully married.

Fifthly.—With her consent when, at the time of giving such consent, by reason of unsoundness of mind or intoxication or the administration by him personally or through another of any stupefying or unwholesome substance, she is unable to understand the nature and consequences of that to which she gives consent.

Sixthly.—With or without her consent, when she is under eighteen years of age.

Seventhly.—When she is unable to communicate consent.

Explanation 1.—For the purposes of this section, “vagina” shall also include labia majora.

Explanation 2.—Consent means an unequivocal voluntary agreement when the woman by words, gestures or any form of verbal or non-verbal communication, communicates willingness to participate in the specific sexual act:

Provided that a woman who does not physically resist to the act of penetration shall not by the reason only of that fact, be regarded as consenting to the sexual activity.

Exception 1.—A medical procedure or intervention shall not constitute rape.

Exception 2.—Sexual intercourse or sexual acts by a man with his own wife, the wife not being under fifteen years of age, is not rape.²³

(Act N.º 43/2005, p. 90; Bill N.º 121/2023, p. 23. La negrita es mía)

Justamente, esta disposición atenta contra la mujer, dado que carece de sensibilidad para las víctimas y desmerece la violencia sexual en el matrimonio. Además expone una situación sumamente violenta para la mujer: esta debe, obligatoriamente, resistirse a su violación, caso contrario ha consentido. También descarta la violencia ginecológica, otra problemática a la cual se enfrentan las mujeres en todo el mundo.

²³ 375. Violación.—Se dice que un hombre comete “violación” si: (a) penetra su pene, en cualquier medida, en la vagina, boca, uretra o ano de una mujer o la obliga a hacerlo con él o con cualquier otra persona; o (b) inserte, en cualquier medida, cualquier objeto o parte del cuerpo, excepto el pene, en la vagina, la uretra o el ano de una mujer o la obligue a hacerlo con él o con cualquier otra persona; o (c) manipule cualquier parte del cuerpo de una mujer para provocar la penetración en la vagina, uretra, ano o cualquier parte del cuerpo de dicha mujer o la obligue a hacerlo con él o con cualquier otra persona; o (d) aplica su boca a la vagina, el ano o la uretra de una mujer o la obliga a hacerlo con él o con cualquier otra persona, en las circunstancias que se incluyen en cualquiera de las siete descripciones siguientes:

Primero.—En contra de su voluntad.

En segundo lugar.—Sin su consentimiento.

Tercero.—Con su consentimiento, cuando su consentimiento se haya obtenido poniendo a ella o a cualquier persona en quien se interese, en temor de muerte o de daño.

Cuarto.—Con su consentimiento, cuando el hombre sabe que no es su marido y que su consentimiento lo da porque cree que es otro hombre con el que está o se cree legalmente casada.

Quinto.—Con su consentimiento cuando, al tiempo de prestarlo, por causa de enfermedad mental o intoxicación o por la administración por él mismo o por medio de otro de cualquier sustancia estupefaciente o insalubre, no pueda comprender la naturaleza y consecuencias de la misma. aquello a lo que ella da su consentimiento.

Sexto.—Con o sin su consentimiento, cuando sea menor de dieciocho años.

Séptimo.—Cuando no pueda comunicar el consentimiento.

Explicación 1.—Para efectos de esta sección, “vagina” también incluirá los labios mayores.

Explicación 2.—Consentimiento significa un acuerdo voluntario inequívoco cuando la mujer mediante palabras, gestos o cualquier forma de comunicación verbal o no verbal, comunica voluntad de participar en el acto sexual específico:

Disponiéndose que no se considerará que una mujer que no se resiste físicamente al acto de penetración, por el solo hecho de ese hecho, consiente la actividad sexual.

Excepción 1.—Un procedimiento o intervención médica no constituirá violación.

Excepción 2.—Las relaciones sexuales o actos sexuales de un hombre con su propia esposa, cuando ésta no sea menor de quince años, no constituyen violación. (Ley N.º 43/2005, p. 90; Proyecto de Ley N.º 121/2023, p. 23. La traducción es mía)

II) Acoso

Según el Diccionario de la Real Academia Española, acosar es “apremiar de forma insistente a alguien con molestias o requerimientos” (Consultado online el 06/01/2023). En este contexto, el acoso puede ocurrir en diferentes ámbitos y denominarse de distintas maneras. Según el *Glosario* (2007) del Instituto Nacional de las Mujeres de México es una práctica que, si bien no es aceptada o permitida, ocurre habitualmente en la sociedad.

Existen distintos tipos de acoso: laboral (*mobbing* en inglés), moral o psicológico, sexual. El primero de ellos se desarrolla en el ámbito del trabajo. Este alude a comportamientos en los cuales algún jefe se aprovecha de su posición de poder para acosar a sus subordinados. Esto se produce indistintamente del sexo del jefe o del subordinado. Aunque en el caso de acoso a una mujer en el ámbito laboral, este, muchas veces, tal como especifica el *Glosario*, puede ser sexual también. En el caso de acoso laboral corresponde ver también el apartado de “Violencia”.

El acoso moral o psicológico hace referencia a la reducción o el sometimiento de una persona mediante burlas o humillaciones públicas. Estas acciones tienen como finalidad socavar la autoestima de la víctima. Una de las prácticas conocidas es el “*gaslighting*”, el cual consiste en manipular a la persona para que dude de sus propias convicciones (Gurdian, 2017).

Por último, el acoso sexual consiste en “un comportamiento o acercamiento de índole sexual no deseado para la persona que lo recibe” (Insituto Nacional de Mujeres, 2017, p. 15). Este tipo de acoso está íntimamente relacionado con el abuso sexual, del cua se habló previamente.

En el *Indian Penal Code* (1860) se registra una enmienda estatal bajo el precepto de “Sexual harassment” y “Stalking”:

STATE AMENDMENT

Chhattisgarh

354A. Sexual harassment and punishment for sexual harassment.—(1) A man committing any of the following acts—

(i) physical contact and advances involving unwelcome and explicit sexual overtures; or 1. Subs. by Act 13 of 2013, s. 6, for “shall be punished with imprisonment of either description for a term which may extend to two years, or with fine, or with both” (w.e.f. 3-2-2013). 2. Ins. by s. 7, *ibid.*, (w.e.f. 3-2-2013).

(ii) a demand or request for sexual favours; or

(iii) showing pornography against the will of a woman; or

(iv) making sexually coloured remarks, shall be guilty of the offence of sexual harassment. (Act N.º 43/2005, p. 83)

354D. Stalking.—(1) Any man who—

(i) follows a woman and contacts, or attempts to contact such woman to foster personal interaction repeatedly despite a clear indication of disinterest by such woman; or

(ii) monitors the use by a woman of the internet, email or any other form of electronic communication, commits the offence of stalking. (...) (Act N.º 43/2005, p. 84)²⁴

²⁴ ENMIENDA ESTATAL
Chattisgarh

354A. Acoso sexual y castigo por acoso sexual.—(1) Un hombre que cometa cualquiera de los siguientes actos—

(i) contacto físico e insinuaciones que impliquen propuestas sexuales explícitas y no deseadas; o 1. Subs. por la Ley 13 de 2013, art. 6, para “será reprimido con pena privativa de libertad de cualquier tipo por un período que podrá extenderse a dos años, o con multa, o con ambas” (e.f. 3-2-2013). 2. Ins. por s. 7, *ibíd.*, (fecha del 3-2-2013).

(ii) una demanda o solicitud de favores sexuales; o

(iii) mostrar pornografía contra la voluntad de una mujer; o

(iv) hacer comentarios de carácter sexual, será culpable del delito de acoso sexual. (Ley N° 43/2005, p. 83. La traducción es mía)

354D. Acecho.—(1) Cualquier hombre que— (i) siga a una mujer y contacte, o intente contactar a dicha mujer para fomentar la interacción personal repetidamente a pesar de una clara indicación de desinterés por parte de dicha mujer; o (ii) monitorea el uso que hace una mujer de Internet, correo electrónico o cualquier otra forma de comunicación electrónica, comete el delito de acecho. (...) (Ley N.º 43/2005, p. 84. La traducción es mía)

Cabe señalar que, en el caso de India, según Nasrin Sultana (2023) existe un gran número de casos de acoso sexual en el ámbito laboral y que estos no están siendo resueltos. Según lo que señala en su artículo, hubo un incremento del 101% durante el año 2023. Este dato señala dos cuestiones: 1) las mujeres se están armando de valor para denunciar estos hechos, lo cual es un síntoma interesante y favorable para ellas; 2) de todos los casos registrados, pocos obtienen una resolución.

De hecho, la problemática es tan grave que en 2013 se promulgó una ley para regular y condenar este tipo de comportamiento: *Sexual Harassment of Women at Workplace (Prevention, Prohibition and Redressal) Act (2013)*. En dicha Ley se siguen los mismos conceptos ya expuestos en el Código Penal Indio acerca del acoso sexual, pero, en este caso, aplicados al ambiente laboral.

III) *Arranged Marriage* o Matrimonio concertado

En India, la costumbre de concertar matrimonios viene desde la Antigüedad. En las *Leyes de Manu* (siglo III a. C.), en su Capítulo III, se determina cómo realizar este arreglo y los rituales esponsales para cada casta. También determina qué tipo de mujer es la más apropiada para el matrimonio y cómo no se pueden dar matrimonios inter-castas.

De acuerdo con Manveena Suri (2020):

Arranged marriages date back centuries as a way for upper caste families to maintain their status and consolidate assets. Over time, the system spread to other communities for similar reasons.

Traditionally, families would write up a resume of their children's vital statistics – weight, height, complexion and caste – and share the list with the parents of prospective partners. Lists can also be shared with family friends, a local priest or even a paid matchmaker of the kind featured in

Netflix's hit show "Indian Matchmaker," although that is increasingly rare.²⁵

¿Cuál es el problema con esta tradición? Tal como apunta Devrupa Rakshit (2023), es un sistema profundamente misógino y discriminatorio en cuanto a las castas. Además este sistema promueve el control de las mujeres e intenta mantener la "pureza" de las castas. Por otro lado, aquellos que se atreven a contrariar esta tradición pueden ser objeto de vejaciones (torturas, golpes e incluso, arrojarle ácido al rostro de la mujer) e, incluso, la muerte (Redacción The Wire, 2023).

Es por ello que alrededor del año 2010 se fundó en Nueva Delhi (luego se extendería a otras partes del país) una ONG llamada "*Love Commandos*"²⁶. Dirigida por Harsh Malhotra y Sanjay Sachdeva, el objetivo de esta ONG es ayudar a las parejas que se quieren casar por amor y no seguir la tradición. Además, los esconden y protegen de los asesinatos por honor.

IV) *Dowry Death* o muerte por dote

En India, la mayoría de los matrimonios arreglados conllevan (aún hoy) el pago de una dote. ¿Qué es y quiénes la reciben? Básicamente, la dote es dinero o bienes materiales que la familia de la novia paga a la familia del novio en compensación por no tener derechos hereditarios (Act N.º 28/1961, p. 1). Si bien existen leyes en contra

²⁵ Los matrimonios concertados se remontan a siglos atrás como una forma para que las familias de castas superiores mantuvieran su estatus y consolidaran sus activos. Con el tiempo, el sistema se extendió a otras comunidades por motivos similares.

Tradicionalmente, las familias redactaban un currículum con las estadísticas vitales de sus hijos (peso, altura, complexión y casta) y compartían la lista con los padres de sus posibles parejas. Las listas también se pueden compartir con amigos de la familia, un sacerdote local o incluso un casamentero pagado como el que aparece en el exitoso programa de Netflix "La casamentera de la India", aunque eso es cada vez más raro. (Suri, 2020. La traducción es mía)

²⁶ La página oficial de la ONG es: <https://www.lovecommandos.org/> . Allí brindan información y reciben el apoyo monetario de quienes están de acuerdo con su causa. También especifican que no los contacten a menos que sean mayores de edad (18 años las mujeres y 21 años los hombres). Tienen canales de difusión en varias plataformas virtuales, tales como Youtube

de esta costumbre, se sigue ejerciendo de manera oculta entre las castas más altas de India.

De hecho, durante la época colonial, el gobierno británico intentó prohibirla sin efecto alguno. En 1961, se sancionó *The Dowry Prohibition Act* que estipula prisión por hasta cinco años y el pago de una fianza de quince mil rupias o el valor dado en dote (según cuál sea mayor).

El problema con la dote es que ha llevado a extremos tales como la denominada “*dowry death*” o “muerte por dote”. Según el Código Penal Indio (1860):

[304B. Dowry death.—(1) Where the death of a woman is caused by any burns or bodily injury or occurs otherwise than under normal circumstances within seven years of her marriage and it is shown that soon before her death she was subjected to cruelty or harassment by her husband or any relative of her husband for, or in connection with, any demand for dowry, such death shall be called “dowry death”, and such husband or relative shall be deemed to have caused her death. Explanation.—

For the purposes of this sub-section, “dowry” shall have the same meaning as in section 2 of the Dowry Prohibition Act, 1961 (28 of 1961).

(2) Whoever commits dowry death shall be punished with imprisonment for a term which shall not be less than seven years but which may extend to imprisonment for life.]²⁷ (p. 75)

²⁷ [304B. Muerte por dote.—(1) Cuando la muerte de una mujer es causada por quemaduras o lesiones corporales o ocurre en circunstancias distintas a las normales dentro de los siete años de su matrimonio y se demuestra que poco antes de su muerte fue sometida a crueldad o acoso, por su marido o cualquier pariente de su marido para, o en relación con, cualquier demanda de dote, dicha muerte se llamará “muerte por dote”, y se considerará que dicho marido o pariente ha causado su muerte.

Explicación.-

A los efectos de este inciso, “dote” tendrá el mismo significado que en la sección 2 de la Ley de Prohibición de la Dote de 1961 (28 de 1961).

(2) Quien cometa muerte por dote será castigado con pena privativa de libertad no inferior a siete años, pero que podrá extenderse a prisión perpetua.] (p.. 75. La traducción es mía)

Surbhi Chaudhary (2022) afirma que en 2019 se habían reportado alrededor de 7100 muertes por dote en India. Según la autora: “India has an alarming trend of dowry death according to which 20 women die every day as a result of Dowry related harassment – either murdered, or compelled to commit suicide”²⁸ (Chaudhary, 2022). Esto refleja, además, que las leyes actuales no están siendo útiles o efectivas en la prevención de estas situaciones.

V) Femicidio

La voz inglesa *femicide* remite en su origen al homicidio de mujeres. Fue acuñada en 1974 por Carol Orlock, quien escribió un libro (no publicado) llamado así. Unos años más tarde, la Dra. Diane Russell (1976) lo emplea en una conferencia para referirse al asesinato de mujeres.

En el caso de India, no existe la figura de “femicidio/feminicidio”. Tanto en el Código Penal Indio como en *The Protection of Women from Domestic Violence Act* (2005), no existe esta denominación. Se utiliza las figuras de “asesinato/homicidio” (*murder/homicide*) de manera general. No existe una concurrencia de asesinatos por cuestión de género. Ni siquiera existe la figura de “crimen de odio”. Si bien en la Constitución de India, en sus Arts. 14 y 15 exponen la igualdad ante la ley y la prohibición de discriminación por diversos motivos (casta, género, etc.), no hay nada que abarque esta figura.

Akansha Deshmukh (2023) afirma que:

The report graph shows a total of 7739 female adult victims being murdered in the year 2021 while a total of 8405 female victims were murdered including children. The crime against women graph saw a surge in cases in the year 2021 with 428278 cases registered compared to

²⁸ “India tiene una tendencia alarmante de muerte por dote, según la cual 20 mujeres mueren cada día como resultado del acoso relacionado con la dote, ya sea asesinadas u obligadas a suicidarse” (Chaudhary, 2022. La traducción es mía).

405326 cases and 371503 cases registered in the year 2019 and 2020 respectively. 284 cases were registered under murder with rape/gang rape, 6753 cases under dowry deaths, 5292 cases under abetment to suicide of women, 136234 cases under cruelty by husband or relatives and 507 cases under the protection of women from domestic violence act in the year 2021.²⁹

Es decir que, si bien la situación amerita que se considere una nueva denominación dentro del Código Penal Indio, lo cierto es que se está muy lejos de considerarse el femicidio como un tipo de muerte distinta al homicidio/asesinato. En todos los casos que menciona Deshmukh, los casos que en occidente se considerarían como “femicidio” son caratulados como un homicidio/asesinato en concurrencia con otro delito. Puede notarse que la Ley india, hasta la fecha carece de una visión de género en algunas cuestiones.

VI) Feticidio femenino o aborto selectivo

El “feticidio femenino” o aborto selectivo de fetos femeninos es una práctica que se ha extendido en varios países asiáticos, tales como India, Pakistán y China. Dicho procedimiento consiste en la realización de una amniocentesis (estudio genético del líquido amniótico de la mujer embarazada) la cual, entre otras cosas puede definir anticipadamente el sexo del feto. También se recurren a otras técnicas, como el ultrasonido. Si el feto resulta ser femenino, la gestante puede optar por un aborto. A esto se le llama “feticidio femenino”. Cabe señalar que no todas las mujeres acceden a este procedimiento prenatal, debido a desconocimiento, lejanía con centros médicos, bajos recursos, etc.

²⁹ El gráfico del informe muestra un total de 7739 mujeres adultas víctimas asesinadas en el año 2021, mientras que un total de 8405 mujeres víctimas fueron asesinadas, incluidas niñas. El gráfico de delitos contra las mujeres experimentó un aumento de casos en el año 2021 con 428278 casos registrados en comparación con 405326 casos y 371503 casos registrados en los años 2019 y 2020, respectivamente. En el año 2021 se registraron 284 casos de asesinato con violación o violación en grupo, 6.753 casos de muerte por dote, 5.292 casos de instigación al suicidio de mujeres, 136.234 casos de crueldad por parte del marido o familiares y 507 casos que incurrían en la ley de protección de las mujeres contra la violencia doméstica. (Deshmukh, 2023. La traducción es mía)

Esta práctica y la disminución de nacimientos de niñas ha llevado a la formulación de leyes para impedir el uso de procedimientos médicos para la determinación del sexo del feto. Dichas leyes son la “*Pre–Natal Diagnostic Techniques (PNDT) Act*”³⁰ de 1994 y su correspondiente enmienda “*Pre–Conception and Pre–Natal Diagnostic Techniques (PCPNDT) Act*”³¹ de 2003. Pese a la promulgación de estas leyes que regulan el uso de procedimientos prenatales y que, además, regulan la cantidad de máquinas ultrasonido y de especialistas autorizados a usarlas, siguen habiendo procedimientos ilegales de identificación del sexo del feto.

De acuerdo al artículo de Sheida Tabaie (2017) en los censos que se realizaron en India desde 1991 a 2011 se ha notado un creciente descenso de la tasa de natalidad de mujeres. Esta baja en los nacimientos de niñas se ha dado con mayor notoriedad en el estado de Punjab, al norte de India. En los estudios realizados a través de los años por el Ministerio de Salud de India, se ha determinado que las causas de este “aborto selectivo de fetos femeninos” se deben a motivos profundamente patriarcales.

Tanto Sheida Tabaie (2017) como Manasi Gopalakrishnan (2019) apuntan a que existe en India una diferenciación notoria entre hombres y mujeres. Pese a múltiples políticas gubernamentales, las mujeres siguen siendo consideradas como “ciudadanos de segunda clase” o, en términos gramscianos, subalternas, carentes de derechos. Esto se debe a las costumbres que persisten en la cotidianeidad, ligadas en parte a cuestiones religiosas y otras al rol que debe asumir la mujer en la sociedad india.

En síntesis, las razones son:

- a) Las mujeres indias de determinadas castas están limitadas al hogar, por lo que la fuerza de trabajo fuerte está en el hombre. Se pretende que ellas permanezcan en el hogar y críen los hijos.
- b) Las mujeres indias, al casarse, se van del hogar y viven con la familia del marido.

³⁰ “Ley de Técnicas de Diagnóstico Prenatal” (La traducción es mía)

³¹ “Ley de Técnicas de Diagnóstico Pregestacional y Prenatal” (La traducción es mía).

- c) Es el hombre quien mantiene el apellido familiar.
- d) Se cree que, al morir los padres, solo un hijo varón puede ejercer el rito de la pira funeraria y llevar con éxito el ritual.
- e) El pago de la dote de las familias de las novias al novio. Si se tienen muchas hijas mujeres, es cuantiosa la dote para pagar por ellas.

De esta manera, puede notarse que la sociedad india es profundamente patriarcal y que muchos de estos abortos se dan por la “inconveniencia” de tener hijas mujeres.

VII) “Gang rape” o violación en grupo

La denominada “violación en grupo/en masa/colectiva” o “gang rape” se aplica para casos en los que los violadores actúan como un grupo sobre una o más víctimas. Si bien esta es una acción que trasciende fronteras, en India constituye una problemática diferente.

La cuestión de las violaciones grupales en India como un problema social y del Estado tomó relevancia con el caso denominado “el caso Nirbhaya”³² del año 2012. Dicho caso trata de la violación en masa y muerte de una mujer en Nueva Delhi, dentro de un colectivo. Había salido al cine con un amigo, y, al volver en colectivo a su casa con él, fue atacada (y su amigo también) por los seis restantes ocupantes del vehículo, entre los cuales se incluye al chofer. Este hecho logró gran notoriedad nacional e internacional y llevó al Estado Indio a replantearse cuestiones en materia de violencia hacia las mujeres.

En India, de acuerdo con Ambika Kohli (2012) la violencia hacia las mujeres posee un trasfondo patriarcal y machista que visualiza a las mujeres como “propiedad” de los hombres. También, el hecho de violentarlas es visto como un signo de “masculinidad”. Es por ello que, en India, de acuerdo a Kohli, una gran

³² “Nirbhaya” en hindi significa “audaz” o “sin miedo”. Este nombre fue dado en alusión a la víctima.

parte de los hombres ven a la violencia hacia a las mujeres como algo “natural y esperable”.

Según Anita Raj y Lotus McDougal (2014), no puede determinarse fehacientemente si las violaciones grupales han aumentado con los años, debido a que muchas de estas situaciones no se denuncian. Esta falta de registro se debe, entre otras causas, a que el sistema judicial indio no contempla ciertas situaciones de violencia hacia la mujer y no ofrece protección a las víctimas.

VIII) Género

En este apartado se abordará la definición de “género”. Al respecto existen diversas teorizaciones, pero a efectos de encuadrar la presente tesis, resulta conveniente tomar la definición de Rosa Cobo (2005):

El concepto de género es acuñado en el año 1975 por la antropóloga feminista Gayle Rubin y desde ese momento se convertirá en una de las categorías centrales del pensamiento feminista. (p. 249)

En primer lugar, el concepto de género se refiere a la existencia de una normatividad femenina edificada sobre el sexo como hecho anatómico. En segundo lugar, esta normatividad femenina reposa sobre un sistema social en el que el género es un principio de jerarquización que asigna espacios y distribuye recursos a varones y mujeres. Este sistema social será designado por la teoría feminista con el término de patriarcado. En tercer lugar, el género se ha convertido en un parámetro científico irrefutable en las ciencias sociales. (p. 250)

Aunque, como hemos dicho anteriormente, el concepto de género se acuña en los años setenta, la propia historia del feminismo no es otra cosa que el lento descubrimiento de que el género es una construcción cultural que revela la profunda desigualdad social entre hombres y mujeres. (p. 251)

Entonces, se debe entender al concepto de género en las Ciencias Sociales como aquel que analiza las diferencias y la estratificación social existente entre hombres y mujeres. Es un concepto que analiza no solo la cultura, sino también la sociedad y las múltiples manifestaciones que se desprenden de ellos. Es decir que se ha ido ampliando con el tiempo, y, en la actualidad, cuando se habla de ello, también se incorporan otros conceptos, tales como: sexo biológico, identidad de género, rol de género e, incluso, orientación sexual.

Con respecto al sexo biológico, la Dra. en Psicología María Jayme Zaro, define en su artículo de 1999 que, si bien muchas veces se confunde el término sexo con género, no son lo mismo. La palabra “sexo” se refiere, según la autora a lo que varios otros especialistas han englobado dentro del “fenómeno biofisiológico del dimorfismo sexual” (p. 6). Es decir que “sexo” se refiere a la cuestión biológica, cromosómica que determina la polaridad entre hombre y mujer.

Por otro lado, “identidad de género” hace referencia a la autopercepción de la persona sobre su género. Al respecto, se rescata lo que la Ley sobre personas transgénero define sobre ello:

“transgender person” means a person whose gender does not match with the gender assigned to that person at birth and includes trans-man or trans-woman (whether or not such person has undergone Sex Reassignment Surgery or hormone therapy or laser therapy or such other therapy), person with intersex variations, genderqueer and person having such socio-cultural identities as *kinner*, *hijra*, *aravani* and *jogta*³³. (Act N.º 40/2019, p. 4)³⁴

³³ Nisha Bhardwaj (2023) define que esas palabras refieren a diferentes denominaciones regionales de personas transgénero que han existido (y existen) en la sociedad india y que, incluso, han sido mencionadas en los Vedas.

³⁴ “Persona transgénero” significa una persona cuyo género no coincide con el género asignado a esa persona al nacer e incluye a un hombre o una mujer trans (ya sea que dicha persona tenga o no se ha sometido a una cirugía de reasignación de sexo o terapia hormonal o terapia con láser u otra terapia similar), persona con variaciones intersexuales, género queer y persona que tiene identidades socioculturales como *kinner*, *hijra*, *aravani* y *jogta*. (Act N.º 40/2019, p. 4. La traducción es mía)

Es decir que la identidad de género explora el dimorfismo propuesto por el concepto de sexo biológico y plantea otras categorías. Además, el sexo biológico puede o no coincidir con la identidad de género percibida por la persona. Dentro de ellas, se pueden encontrar: a) cisgénero (su sexo biológico y su identidad coinciden, por ejemplo: sexo biológico hombre e identidad de género hombre); b) transgénero (su sexo biológico y su identidad difieren, por ejemplo: sexo biológico mujer e identidad hombre); c) no binarios (no se perciben ni hombre ni mujer); d) género fluido (pueden fluir de lo masculino a lo femenino, sin estancarse en una sola opción); entre otros.

El concepto de orientación sexual es, también, diverso, dado que atiende a la atracción sexual, emocional y romántica. Por ende, se reconocen múltiples orientaciones, tales como: heterosexual (atracción por el sexo opuesto), homosexual (atracción por el mismo sexo), bisexual (atracción por ambos sexos), asexual (no sienten atracción sexual por nadie, aunque puedan sentir atracción romántica), pansexual (pueden sentir atracción sexual por cualquier sexo o identidad de género), entre otros.

Por último, para finalizar con la sección de género y sus diferentes concepciones, se encuentra el término “rol de género”. Este hace referencia al papel que una persona puede asumir de acuerdo a ciertos parámetros o estereotipos sociales. En este sentido, se está hablando de la masculinidad y la feminidad. Dichos conceptos son definidos estereotípicamente en cada sociedad como el conjunto de actitudes, manierismos, vestimenta, profesiones, conductas, personalidad, apariencia física que definen a uno u otro rol. Según Zaro (1999) quien cita al texto de Sandra Bem, *Inventario de los roles sexuales* (1974):

(...) la masculinidad implica reconocerse uno mismo como ambicioso, seguro de sí mismo, analítico, individualista, independiente, dominante, fuerte, autosuficiente, asertivo, firme, dispuesto a arriesgarse... y la feminidad implica identificarse con ser dócil, dulce, tierno, afectuoso, acogedor, tímido, compasivo, alegre, sensible a las necesidades de los demás, compasivo, leal, preocupado por quien se siente herido, discreto... (pp. 7-8)

IX) Infanticidio femenino

Directamente ligado con el concepto de “feticidio femenino”, el infanticidio de bebés mujeres en India es otra problemática. La muerte de bebés recién nacidos o, incluso la negligencia en el cuidado de niñas son las consecuencias de la sociedad patriarcal. En las comunidades rurales de India ocurre con mayor frecuencia el infanticidio de niñas recién nacidas.

El infanticidio femenino ocurre cuando las familias no pueden contar con los procedimientos de detección de sexo y posterior aborto. Las razones de esto son idénticas a las del feticidio femenino.

X) “*Mansplaining*”

El término “*mansplaining*” se emplea para definir la actitud de ciertos hombres que creen necesario explicarle cosas a las mujeres, sin haber sido solicitadas sus opiniones. Se considera una actitud paternalista que intenta, de alguna manera, perpetuar una posición de autoridad, más allá de si el hombre en cuestión sabe o no del tema. Asimismo, es algo que ocurre aún cuando la mujer sí es la especialista o se está hablando de ella. Como ejemplo de esto, Rubio Hancock (2016) comenta sobre la experiencia de la escritora Rebecca Solnit, a la que un hombre se le acercó en una fiesta y comenzó a explicarle el libro escrito por ella.

Debido a esta anécdota, Solnit escribió un artículo en 2008, titulado “*Men explain things to me*”. En él describe la situación y analiza esta predisposición o necesidad de algunos hombres de explicarles cosas a las mujeres. Por este hecho, se le adjudicó a Solnit el origen de la palabra, aunque la autora lo desmiente. Este término se asocia con otras actitudes machistas, paternalistas y autoritarias de los hombres hacia las mujeres, tales como: “*manspreading*” (cuando los hombres se sientan en algún lugar público de manera despatarrada y ocupan más lugar que el que deben, lo cual obliga a las mujeres que están cerca de él a oprimirse en lugares

pequeños) y “*manterruption*” (el hombre interrumpe en todo momento a la mujer, sin dejarla terminar de hablar).

XI) Matrimonio infantil (*Child marriage*)

El matrimonio infantil es una problemática que aún en el siglo XXI sigue existiendo en varios países. En el caso de India, se intentó prohibir durante el gobierno inglés debido a un caso resonante:

En India son frecuentes este tipo de “matrimonios”, en el cual una niña es prometida o incluso casada con un hombre mayor que ella. Se suele esperar a la menarca de la joven para poder consumar el matrimonio y para que la joven habite en la casa del esposo. Esta costumbre se intentó prohibir durante la colonia inglesa en 1891 con la *Age of Consent Act* debido a que una niña de 11 años, llamada Phulmoni Bai (Walsh 2006: 162) falleció producto de una hemorragia por mantener relaciones sexuales con su marido, un hombre de 35 años. (Molina Concha, 2018, p. 113)

La *Age of Consent Act* (1891) cambia la edad de consentimiento que estaba en el Código Penal de 10 años a 12 años. El cambio no resulta muy sustancial si se tienen en cuenta otros factores. Solo espera hasta la menarca o la pubertad de la niña para casarla.

Según un informe de UNICEF del año 2023, aproximadamente 1 de 4 mujeres jóvenes en India ha sido casada antes de los 18 años (mayoría de edad para las mujeres según el Código Penal Indio). Además, revela que hay ciertos estados en los cuales es más común: Uttar Pradesh, Bihar, West Bengal, Maharashtra y Madhya Pradesh. También que es más frecuente que ocurra en ambientes rurales.

Esta situación es preocupante debido no solo a la violencia que se ejerce en las jóvenes, sino también por otras implicaciones. Las niñas casadas carecen de

estudios, dado que no se les permite terminar su educación. También tienen más riesgos en el plano ginecológico al concebir y dar a luz a hijos a edades tempranas.

XII) Prostitución

La prostitución o trabajo sexual consiste en el ofrecimiento de relaciones sexuales por dinero. Existen al día de hoy dos posturas muy definidas al respecto: una que es abolicionista y la otra que es regulacionista. La primera de ellas es la que denuncia la trata de personas con fines sexuales y que identifica a la prostitución no como un trabajo sino como un tipo de violencia hacia la mujer. Por otro lado, la postura regulacionista busca la legalización y aceptación social del trabajo sexual. En Argentina, se encuentra ligada a un grupo feminista y al sindicato de meretrices, AMMAR. En India, existió una activista social que luchó por los derechos de las trabajadoras sexuales en la década de 1960. Su nombre fue Gangubai Harjeevandas, más conocida como Gangubai Kothewali o Gangubai Kathiawadi (1939-2008). Fue una prostituta y posterior madama del distrito Kamathipura en Mumbai. Fue vendida por su prometido a la edad de 16 años, así que fue una víctima más del tráfico de mujeres. Su vida aparece retratada en el libro *Mafia Queens of Mumbai* (2011) de los autores S. Hussain Zaidi y Jane Borges. Posteriormente, se filmó una película que lleva el nombre de “Gangubai Kathiawadi” (2022) que se basa en este libro.³⁵

En el mundo, existen países en los que es ilegal todo tipo de prostitución, en otros es regulada (como en Argentina, en la cual, la reforma del año 2003, del Código Penal establece que las personas mayores de edad que, por sus propios medios, decidan ejercerla, podrán hacerlo. Lo que se sigue considerando ilegal es el proxenetismo) y en otros es legal (con algunas especificaciones al respecto, según el país). Cabe aclarar que el debate entre abolicionismo y regulacionismo es propio del mundo occidental. En países como India, la prostitución ha sido legal desde hace

³⁵ El director de la película, Sanjay Leela Bhansali, dijo que basó la historia en el libro de Zaidi y Borges y que no pretendía bajo ninguna forma ser una película biográfica.

mucho tiempo (incluso ligada a motivos religiosos, como el papel de las *devdasis*³⁶ en los templos) pero igual perseguida por la policía y el Estado.

El problema con la prostitución en India está ligado directamente con varias cuestiones, a saber:

- 1) Tráfico de mujeres y niños/as para ejercer la prostitución en las ciudades grandes.
 - 2) Esclavitud y/o reducción a la servidumbre
 - 3) Prostitución infantil
 - 4) Propagación de enfermedades de transmisión sexual (sobre todo de VIH)
 - 5) Hacinamiento, falta de higiene y poco o nulo acceso a servicios de salud.
- (Vidushy, 2016; Shani, Shankar y Apte, 2018)

Es decir que, en India el tema de la prostitución no puede ni debe analizarse bajo parámetros occidentales, dado que la situación en el país difiere de los debates de países europeos o americanos.

XIII) Sati

El *sati* o sacrificio ritual de las viudas es una práctica que existía desde el siglo XIII-XIV en India. Dicho ritual consistía en el suicidio de las esposas al arrojarlas a la pira funeraria del marido. Durante el gobierno colonial se intentó prohibir esta práctica. Por ello, promulgaron “*The Sati Regulation*” (1829) para prohibir este ritual. Si bien no se canceló del todo la práctica (en las zonas rurales se siguió practicando), se

³⁶ Tal como se expuso en la tesis previa de Molina Concha (2018), *La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma* (Mendoza: UNCuyo), las *devdasis* son mujeres jóvenes que han sido consagradas a algún templo védico(hinduista) en su niñez. (Ramusack y Sievers, 1999)

Las *devdasis* cumplían básicamente con funciones rituales dentro de los templos, debían aprender a bailar para las diversas ceremonias o festivales religiosos. Además, (...), las *devdasis* prestaban un servicio sexual a los monjes y fieles del templo. A cambio, las mujeres recibían regalos costosos o títulos de propiedad, brindados por los fieles de castas altas que eran clientes del templo. Esta costumbre india fue puesta en tela de juicio (junto con otras prácticas, tales como el suicidio de las viudas o *sati*) y en 1890 fue prohibida por el gobierno colonial inglés. (Molina Concha, 2018, p. 100)

disminuyó. También la promulgación de “*The Hindu Widows’ Remarriage Act*” (1859) contribuyó a que la práctica del *sati* se eliminase.

XIV) Tráfico de mujeres

En la Constitución Nacional de India ([1950] 2022) se establece que se prohíbe cualquier tipo de tráfico de personas (Capítulo III, Art. 23, p. 14). Asimismo, el Código Penal Indio en la Parte XVI, Arts. 370 a 373 (pp. 88-89) se condena todo tipo de tráfico de personas y se incluye el tráfico con fines de explotación sexual. Pese a estas regulaciones, el tráfico de personas, en especial de mujeres y niños es una realidad en India.

Según el artículo de Ellis-Petersen y Khan (2023): “*According to official statistics, about 8,000 children have fallen victim to trafficking across India since 2021, though that figure is widely considered to be a significant underestimate due to a lack of reporting.*”³⁷. La mayoría del tráfico de mujeres es con fines de explotación sexual. Las captan en zonas rurales o tribales y las llevan a grandes urbes como Mumbai, Nueva Delhi o Calcuta (Aziz, 2023):

Ruchira Gupta is an anti-human trafficking activist and journalist and the founder of Apne Aap Women Worldwide, an organization that empowers girls and women to resist sex trafficking. She said the majority of India's trafficking victims are girls from oppressed castes and marginalized tribal communities.

"Traffickers take advantage of their [[tribal women and girls]] intersecting vulnerabilities like food insecurity, unstable housing and lack

³⁷ “Según las estadísticas oficiales, alrededor de 8.000 niños han sido víctimas de la trata en toda la India desde 2021, aunque en general se considera que esa cifra es una subestimación significativa debido a la falta de informes.” (Ellis-Petersen y Khan, 2023. La traducción es mía)

of legal protection to seduce, trick and force them," Gupta told VOA. (Aziz, 2023)³⁸

Esta es una problemática que persiste hasta la actualidad. Aunque los datos estadísticos no están completos por la falta de denuncias al respecto.

XV) Violencia intrafamiliar/violencia de género

La problemática de la violencia hacia las mujeres es un tema que trasciende fronteras y épocas. Las denominaciones e implicaciones de esta han ido cambiando con el tiempo. Asimismo, el marco legal se ha ido transformando a efectos de poder abarcar la diversidad de formas en las que la violencia hacia la mujer se hace presente en la vida cotidiana. Se llamaba “violencia intrafamiliar” a los actos violentos ocurridos en el seno de una familia. Esto no necesariamente individualiza los actos cometidos hacia una mujer, dado que el término es muy general. Por otro lado, “violencia de género” alude directamente a problemáticas en las que el género de la víctima es relevante.

Si se analiza el discurso de las autoras que abordan esta temática, puede decirse que abordan distintos aspectos: por un lado, Eva Giberti (2008) se refiere a la violencia dentro del ámbito privado (la familia); por el otro, Nélide Bonaccorsi (2017) analiza tanto el ámbito privado como la problemática de la prostitución; y, por último, Ana Falú (2011) hace referencia en líneas generales a la violencia dentro del ámbito urbano y público.

En orden de hacer un recorrido lógico, se comenzará por las autoras que abordan la problemática en el ámbito privado, dado que es el primer lugar donde la

³⁸ Ruchira Gupta es una activista y periodista contra la trata de personas y fundadora de Apne Aap Women Worldwide, una organización que empodera a niñas y mujeres para resistir la trata sexual. Dijo que la mayoría de las víctimas de la trata en la India son niñas de castas oprimidas y comunidades tribales marginadas.

"Los traficantes se aprovechan de sus vulnerabilidades [[de mujeres y niñas tribales]] que se cruzan, como la inseguridad alimentaria, la inestabilidad de la vivienda y la falta de protección legal, para seducirlas, engañarlas y obligarlas", dijo Gupta a la VOA. (Aziz, 2023. La traducción es mía)

violencia hacia la mujer se hace presente: la familia, lo “doméstico”. Al respecto, Eva Giberti resume en pocas páginas a qué remite esta violencia familiar o doméstica:

La violencia denominada familiar, en oportunidades violencia doméstica, está asociada con diversas, brutales y a veces sutiles formas de dominación que intentan prevalecer en diversos aspectos de la vida psicológica y social. (Giberti, 2008, p. 51)

La conceptualización “violencia familiar” recién pudo construirse cuando el paradigma que describía y definía a la familia como una institución destinada a engendrar, resguardar y sostener a sus miembros, propuesta y descripta como zona de paz, equilibrio y consuelo, se fracturó ante las evidencias y dejó a la vista aquello que la historia de la civilización había omitido, y lo que las convenciones sociales y religiosas escamotearon: la familia también se constituye como un núcleo de violencias. (Giberti, 2001, p.51)

En su breve artículo, Giberti demanda la necesidad de políticas estatales y de nuevas leyes para redefinir el concepto de familia. Una vez redefinido el concepto, se pueden establecer nuevos marcos legales para proteger a las víctimas de violencia familiar.

Por otro lado, Nélida Bonaccorsi (2017) extiende la nomenclatura y utiliza la expresión de “violencia de género”:

Las violencias contra las mujeres se las llaman de género porque están vinculadas a la condición de diferencia subjetiva adjudicada a la mujer. Este estereotipo de desigualdad de los sexos que va más allá de lo biológico es causa de violencia, de la imposición de la voluntad del varón a la mujer. (Bonaccorsi, 2017, p. 161)

La autora hace además un análisis de la prostitución como otra forma de violencia de género desde su posicionamiento como abolicionista. Para ella, la

prostitución, la trata y el proxenetismo son formas de violencia hacia la mujer y, por lo tanto deben ser perseguidas por la ley.

Por último, Ana Falu (2011) comienza su disertación sobre la violencia en general y se ambienta en el espacio urbano, pues es el que mayor cantidad de personas reúne (aunque la violencia hacia la mujer no distingue espacios: se da tanto en el ámbito rural como urbano). Por eso, empieza con las definiciones de violencia y género para poder enmarcar su punto de vista:

La violencia genera temores, no reconoce clase social y es percibida y experimentada como inhibitoria de la vida en las ciudades, cambia el cotidiano de las personas, se instala como un límite a la libertad y a los derechos. (Falu, 2011, p. 129)

El concepto de género, como categoría analítica relacional, que busca dar cuenta de las asimetrías entre varones y mujeres, permite explicar y evidenciar las diferencias así como las relaciones jerárquicas y de subordinación que no son otra cuestión que relaciones de poder de un sexo sobre el otro. (Falu, 2011, p. 132)

En el caso de India, la promulgación de “*The Protection of Women from Domestic Violence Act*” (2005) contribuyó a definir los tipos de violencia doméstica (esa es la denominación, no existe la figura de “violencia de género” como en occidente). Es así que determina:

(...) (i) “physical abuse” means any act or conduct which is of such a nature as to cause bodily pain, harm, or danger to life, limb, or health or impair the health or development of the aggrieved person and includes assault, criminal intimidation and criminal force;

(ii) “sexual abuse” includes any conduct of a sexual nature that abuses, humiliates, degrades or otherwise violates the dignity of woman;

(iii) “verbal and emotional abuse” includes—

(a) insults, ridicule, humiliation, name calling and insults or ridicule specially with regard to not having a child or a male child; and

- (b) repeated threats to cause physical pain to any person in whom the aggrieved person is interested;
- (iv) “economic abuse” includes—
 - (a) deprivation of all or any economic or financial resources (...)
 - (b) disposal of household effects (...)
 - (c) prohibition or restriction to continued access to resources or facilities (...)³⁹(p. 3)

Esta Ley solo abarca lo que sucede en el hogar familiar. No incluye la violencia obstétrica ni laboral.

1.2. Estudios de Género: origen, historia y temas de estudio

Los Estudios de Género o *Gender Studies* constituyen un campo de estudio relativamente nuevo en la Academia. Surgen de la mano de los movimientos feministas, particularmente con la segunda ola del feminismo de 1960, aunque su nomenclatura fuera distinta en aquella época. Según Mabel Bellucci (1992), los Estudios de Género comenzaron a desarrollarse alrededor de la década de 1970, denominados primeramente como “Estudios de la Mujer” (o “*Women’s Studies*”, en Inglaterra, o “Estudios Feministas”, en Francia). Bellucci afirma que estos estudios

³⁹ (...) (i) “abuso físico” significa cualquier acto o conducta que sea de tal naturaleza que cause dolor corporal, daño o peligro para la vida, la integridad física o la salud o perjudique la salud o el desarrollo de la persona agraviada e incluye agresión, agresión criminal intimidación y fuerza criminal;

(ii) “abuso sexual” incluye cualquier conducta de naturaleza sexual que abuse, humille, degrade o de otra manera viole la dignidad de la mujer;

(iii) “abuso verbal y emocional” incluye:

- (a) insultos, burlas, humillaciones, insultos e insultos o burlas, especialmente en relación con no tener un hijo o un hijo varón; y
- (b) amenazas repetidas de causar dolor físico a cualquier persona en quien la persona agraviada esté interesada;

(iv) el “abuso económico” incluye:

- (a) privación de todos o cualesquiera recursos económicos o financieros (...)
- (b) enajenación de enseres domésticos (...)
- (c) prohibición o restricción del acceso continuo a recursos o instalaciones (...) (p.3. La traducción es mía)

se inician en “países altamente industrializados” (Bellucci, 1992, p. 27) pero que se extendieron a otros países “como una ola expansiva” (Bellucci, 1992, p. 27).

Bellucci asevera que “en los finales de la década de 1960 se estaban llevando a cabo las primeras investigaciones y programas académicos en torno a la discriminación” (1992, p. 28). Estos estudios estaban influenciados por el movimiento de derechos civiles que dio lugar al inicio de una nueva perspectiva de estudio de las minorías o de problemáticas sociales que habían sido dejadas de lado por la Academia. De esta manera, el objeto de estudio o la finalidad que persiguen los Estudios de la Mujer radica en una serie de características que Bellucci, oportunamente, enumera y que, resumidamente apuntan a: 1) cuestionar los presupuestos científicos tradicionales y resignificarlos para concebir el conocimiento científico como algo universal y no solo como un ámbito masculino; 2) indagar los discursos científicos para reconocer al sujeto histórico que fue tomado como protagonista de la sociedad, el cual, evidentemente, es masculino y, a partir de este reconocimiento, revisar las actitudes androcentristas de la cultura y analizar los por qué de la exclusión de las mujeres como sujetos históricos; 3) analizar las relaciones de poder dadas en la sociedad (sexo, etnia, clase social, nacionalidad, entre otros) y cuestionar la hegemonía masculina; 4) proponer nuevas hipótesis, categorías analíticas, marcos teóricos y temáticas al debate de la cuestión de las desigualdades de género y componer así un nuevo campo disciplinar de estudio (Bellucci, 1992, pp. 32-33).

De esta manera, se conforman los Estudios de la Mujer, más tarde renombrados como Estudios de Género. Entonces, ¿cómo se pueden definir los Estudios de Género? ¿Qué son? ¿A qué se dedican? Según Rosa María González Jiménez (2009):

Los Estudios de Género son un campo multi y transdisciplinar que se inician en los años ochenta en la mayoría de las instituciones de educación superior. Su objeto de estudio son las relaciones socioculturales entre mujeres y hombres (hombres y hombres/ mujeres y mujeres) y parten de la premisa de que el concepto mujeres (u hombres) es una construcción social y no un hecho natural. (p. 682)

Sin duda, el recorrido histórico que llevó a la creación de los Estudios de Género ha sido largo y no se ha detenido. Su importancia radica en poder leer las manifestaciones sociales y culturales bajo la lupa del concepto de género. Nancy Piedra Guillén (2013) sostiene al respecto:

Realizar un estudio con enfoque de género es analizar las prácticas sociales y culturales de hombres y mujeres en un período socio histórico determinado. El desarrollo de nuevas prácticas, tanto en varones como en mujeres, está relacionado con los procesos de construcción identitaria. (p. 14)

Además, Juliana Mantilla Falcón (1996) destaca que los principales ejes de análisis dentro de un enfoque de género son dos: a) Espacio público vs. espacio privado; b) la sexualidad y la maternidad. Estos ejes son fundamentales para poder situar en capítulos siguientes a las obras que se analizan en la presente tesis.

1.3. Los Estudios de Género en la Literatura

Tal como se mencionó previamente, los Estudios de Género han contribuido notablemente como base para el análisis de fenómenos, procesos y textos desde otro punto de vista. Una mirada que apela a revisar a las relaciones de género como relaciones de poder, por ejemplo, o a analizar estereotipos y fenómenos que afectan a los géneros. Sus aportes interdisciplinarios han colaborado en la construcción de nuevos análisis en la Literatura, ya sea desde la lectura de nuevos textos o en la relectura de textos antiguos desde una perspectiva de género. Para Ricardo Azamar (2012-2013):

La perspectiva de género es un instrumento para incidir en la realidad social y evidenciar que lo “natural”, lo “obvio” y lo “normal” que existe en las relaciones entre unas y otros no es más que un constructo cultural, impuesto y reproducido sin apenas cuestionarlo. (p. 16)

Según este autor, son notables las contribuciones de los Estudios de Género o de la “perspectiva de género”, como él la denomina, en la literatura. Ejemplifica con los análisis de los textos de frontera (*Border Narratives*), en los cuales se han comenzado a realizar observaciones en cuanto al “género” presente en las historias: roles de género, estereotipos, etc. Así, los Estudios de Género contribuyen a visibilizar discursos hegemónicos y contrahegemónicos sobre las concepciones de género en los textos literarios y critican estereotipos sociales tradicionales.

Por último, Azamar, menciona cómo puede ser empleada la perspectiva de género en los análisis literarios. En primer lugar, para analizar las descripciones de los personajes de cuentos y novelas, al entenderlos y situarlos dentro de algún tipo de discurso social que los describa según parámetros “masculinos o femeninos”. En segundo lugar, se emplean para verificar sus acciones dentro de estereotipos de roles impuestos o de situaciones históricas (por ejemplo, la negación o el velar la homosexualidad en textos de determinada época). En tercer lugar, los Estudios de Género posibilitan identificar patrones culturales por época y lugar y revelar discursos misóginos, machistas, homófobos, entre otros (al comprender, siempre, que estos son producto de un tiempo histórico puntual).

Otras autoras que exploran la importancia de los Estudios de Género en la literatura son Ana Alejandra Robles Ruiz y Patricia del Carmen Guerrero de la Llata (2019). Ellas realizan un análisis interdisciplinar que intenta relacionar los Estudios Culturales con los Literarios y de Género. Para estas autoras, la literatura no es solo “una construcción artística” sino también “un espacio de representación y de significación”. Entonces, para ellas, la razón de analizar cuestiones de género en la Literatura se debe a que:

Es decir, pese a que [la literatura] no es una réplica de la realidad, como producto cultural uno puede reconocer en la literatura elementos de la realidad misma, como sentimientos, valores, roles sociales, formas de organización, etcétera. Y dentro de estos elementos, el género también está presente en la literatura como un componente de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos.¹⁰ Uno

puede observar esto ya sea en la interacción entre los personajes de los mundos creados por los autores, como en la producción de la obra e incluso en la recepción de la misma. (Robles Ruiz y Guerrero de la Llata, 2019)

En su estudio, enfatizan los análisis realizados en México sobre género y literatura. Rescatan el aporte de Maricruz Castro Ricalde (2002) quien determina las temáticas más importantes desarrolladas a partir de la unión de literatura y género:

Las temáticas más sobresalientes de los estudios literarios con perspectiva de género en México, según Castro Ricalde, son: la identidad femenina, que casi siempre se aborda mediante el análisis del cuerpo y la escritura; la subordinación de la mujer, sus representaciones y estereotipos; los procesos que dan un rango limitado de las imágenes femeninas, haciendo énfasis en cómo el poder permea dichas relaciones; la relectura de escritoras canónicas, visibilización de escritoras poco conocidas y estudios de escritoras a través de ángulos distintos a los acostumbrados en la academia; configuración de imágenes y representaciones de la mujer a través de los textos literarios; contrastes entre lo masculino y lo femenino; masculinidades; identidades fluctuantes; redefinición de los papeles tradicionales de género, y trabajos basados en teorías queer (Castro Ricalde, 2002: 18-19). (Robles Ruiz y Guerrero de la Llata, 2019)

Por otro lado, en cuanto a los Estudios de Género en la literatura india, puede decirse que estos han contribuido notablemente. Dicha metodología está unida al auge del feminismo y, por ende, no solo se ocupa de analizar corpus textuales, sino también de incentivar a las mujeres a tener su propia voz. Según Mukesh Yadav (2017) las mujeres escritoras en India han tenido que afrontar numerosas dificultades a la hora de escribir, entre ellos el prejuicio vinculado a la supuesta subjetividad y las temáticas “domésticas” de sus escritos.

Además, las escritoras, poetas o dramaturgas indias escribían predominantemente en lenguas regionales antes que en inglés. Por esta razón no eran

consideradas por sus contrapartes masculinas, dado que existía la concepción elitista y eurocentrista de que el inglés era el idioma de cultura. También se había gestado la concepción machista de que los escritores hombres realizaban una literatura más “universal”, mientras que las mujeres no (Yadav, 2017, p. 32). Los hombres le propusieron a las mujeres que “escriban como hombres” (Yadav, 2017, p. 32). La respuesta de las escritoras indias a esta opinión falocéntrica no se dejó esperar. Según Yadav (2017), las mujeres protestaron en contra de esta definición y apuntaron a emplear otra perspectiva:

To assert the feminine is to subvert the male norm. The first step in this task is to dismantle the images of woman created by man, the dominant of which is the self-sacrificing mother and wife. Indian women writers working in the feminist tradition rebel against this projection.⁴⁰ (p. 32)

Esto es crucial, sobre todo en las obras de teatro que se analizarán en el corpus de esta tesis. Las dramaturgas que se estudiarán intentan romper esta tradición literaria india en la que los personajes femeninos se dividen en dos clases: la víctima/sumisa/llena de virtudes y la prostituta/mujer “perdida” o “pecadora”. Las escritoras muestran la gran diversidad de mujeres, desde la visión de una mujer. Abandonan estereotipos y buscan configurar nuevas identidades.

De esta manera, puede decirse que en el caso de la literatura india, el feminismo y los Estudios de Género contribuyeron a rescatar escritoras en lenguas regionales y de épocas distantes. Por ejemplo, Tutun Mukherjee, quien recopila en su libro *Staging Resistance. Plays by Women in Translation* (2005) a diversas dramaturgas indias de fines del siglo XIX y el siglo XX. Contribuyeron, además, a formar nuevas categorías de análisis de los textos literarios, al entenderlos dentro de contextos socio-históricos que develaron problemáticas de género.

⁴⁰ Afirmar lo femenino es subvertir la norma masculina. El primer paso en esta tarea es desmantelar las imágenes de la mujer creadas por el hombre, cuya dominante es la de madre y esposa abnegadas. Las escritoras indias que trabajan en la tradición feminista se rebelan contra esta proyección. (p. 32. La traducción es mía)

1.4. Feminismo Postcolonial

Otro de los puntos clave para basar el análisis de las obras de esta tesis reside en el denominado Feminismo Postcolonial. Pero antes de adentrarse en los conceptos propios del Feminismo Postcolonial, es necesario realizar una distinción entre la Teoría y Crítica Postcolonial y los Estudios Subalternos. Si bien son teorías que se relacionan entre sí, lo cierto es que existen diferencias notables.

Con respecto a los Estudios Subalternos, se distinguen a diferentes teóricos, tales como: Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, Gyanendra Pandey y Gyan Prakash. Y por la Crítica Postcolonial a: Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabha y Stuart Hall (con sus estudios de la identidad fluida). Dichos investigadores representan cada una de las teorías y formulan conceptos clave para comprender el fenómeno postcolonial.

Sobre la Escuela de Estudios Subalternos, cabe distinguir en primer lugar a Antonio Gramsci como el teórico que acuñó el término “grupos subalternos”. En este sentido hay que comprender que la terminología utilizada por Gramsci es deudora inmediata de las teorías propuestas por Marx. Dicho autor alude en sus textos, sea *El Capital* ([1859] 2008) o *El Manifiesto Comunista* ([1848] 1948), a relaciones de poder en sentido económico. De ahí surge el término “proletariado”, el cual se define como la fuerza de trabajo oprimida por el sistema capitalista burgués. Gramsci extendió el término “proletariado” al definir los grupos subalternos y lo hizo más abarcativo. Para él la subalternidad no está dada solo por relaciones de poder o por cuestiones económicas o de clases sociales: la subalternidad alude a la falta de derechos y supera el tema de las clases sociales. Por ejemplo, en el caso de las mujeres como grupo subalterno, no importa su diferencia de clases sino que todas se ven sometidas a una sociedad patriarcal que exige que cumplan con determinados roles y estereotipos.

A partir de esta definición de Gramsci se conforma el concepto base de las teorías de estudios subalternos. Estos surgen como una respuesta a una falencia que atestiguan numerosos teóricos sobre la crítica poscolonial. Sobre este tema, los teóricos Dipesh Chakrabarty (1992), Ranajit Guha (1997) y Gyan Prakash (1997)

coinciden en definir a la historiografía india como un estudio hecho por y para las élites. La nueva historiografía india postcolonial, según estos autores, es deudora de la historiografía europea, particularmente de la inglesa. De esta manera, surge la necesidad de un grupo de historiadores indios de poder contar la historia de India desde otro punto de vista. Si bien estos tres autores reconocen la importancia de la crítica postcolonial, que abrió el panorama para nuevas escrituras, determinan que aquella adolece de una cuestión fundamental: no habla de la experiencia de los grupos subalternos durante la colonia inglesa y su participación en los movimientos independentistas. Es por ello que se configuran los Estudios Subalternos, como una respuesta a la falencia que detectaron de la Crítica Postcolonial, esto es, hablar por los grupos subalternos:

Cuando los marxistas comenzaron a vislumbrar la explotación colonial, sus críticas se enmarcaron en un esquema histórico que universalizaba la experiencia histórica europea. En contraste con ello, la emergente crítica postcolonial busca revertir el eurocentrismo que ha traído consigo la institución de la trayectoria de Occidente y su apropiación del otro como Historia. (...) La crítica que surge como consecuencia, reconoce que habita las estructuras de la dominación occidental a las que busca revertir. En este sentido, la crítica postcolonial es deliberadamente interdisciplinaria y surge en los intersticios de las disciplinas de poder/conocimiento a las que critica. (...) El término subalterno aparece ahora con creciente frecuencia en investigaciones sobre África, América Latina y Europa, y los análisis de la subalternidad se han convertido en un modo reconocible de erudición crítica en historia, literatura y antropología. (Prakash, 1997, p. 293)

En cuanto a la Crítica Postcolonial es necesario señalar las teorías de Edward Said (2002), Homi Bhabha (2002) y Stuart Hall (2003) que brindan otros conceptos necesarios para analizar las obras de teatro seleccionadas. Conceptos tales como la identidad, la “otredad”, el “orientalismo” y la “hibridez”. Se conforma aquí un marco teórico interdisciplinar que se estructura fundamentalmente con los Estudios Subalternos y la Crítica Postcolonial para poner en debate diversas cuestiones presentes en el teatro postcolonial de India. Algunos de los autores citados

pertenecen a ambas corrientes. Tal es el caso de Edward Said y Gayatri Chakravorty Spivak. Al respecto, ambos teóricos han escrito ensayos o estudios que reflejan ambas corrientes epistemológicas.

En el caso de Spivak, su ensayo “Can the Subaltern Speak?”([1989] 2003) es el que abre su disertación dentro de la crítica postcolonial. Spivak colabora, además, con Ranajit Guha al editar y escribir ensayos para los Estudios Subalternos, como en: *A Subaltern Studies Reader 1986-1995* (1997), *Selected Subaltern Studies* (1988), en los cuales Spivak explora otras cuestiones que ya no atañen a la crítica postcolonial sino a la corriente de Estudios Subalternos. En el segundo libro mencionado, Spivak explora la noción de “deconstrucción de la historiografía” (así resignifica el estudio de Jacques Derrida), en términos de exponer la historiografía como una historia hegemónica que excluye a los grupos subalternos y por ende su finalidad es la de “*bringing hegemonic historiography to crisis*”⁴¹ (Spivak, 1988, p. 4)

Por otro lado, Said se consolidó con su libro *Orientalismo* (2002) como teórico de la Crítica Postcolonial. Pero ha colaborado en la edición de *Selected Subaltern Studies* (de Ranajit Guha y Gayatri Spivak) en el prólogo del libro. Además, sus estudios posteriores sobre la cuestión palestina revelan intentos de acercamiento a las teorías de los Estudios Subalternos, sobre todo en *The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self- Determination, 1969-1994* (1994). Asimismo, Said emplea términos similares a “subalterno” tanto en su obra *Orientalismo* como en el artículo “Representar al colonizado. Los interlocutores de la Antropología” (Said, 1996). . En estos textos emplea nociones tales como “excluidos”, “oprimidos”, “colonizados” y “minorías” que, si bien no constituyen la palabra específica “subalterno”, sí dan cuenta de una red de significación similar.

En este panorama teórico se encuentra el “Feminismo Postcolonial”. Este movimiento surge en la década de 1980 como respuesta a la falta de categorías de análisis del feminismo occidental para abordar cuestiones referidas a países no occidentales. Una de las primeras teóricas en este campo fue la Dra. Chandra Talpade Mohanty. En su ensayo de 1984, “*Under Western Eyes: Feminist*

⁴¹ “Llevar a la historiografía hegemónica a una crisis”. (La traducción es mía)

Scholarship and Colonial Discourses”, comienza a definir los lineamientos principales de dicha teoría. En su ensayo critica el carácter homogeneizador de los feminismos norteamericanos y europeos (sobre todo de Europa occidental) en materia de género.

En otros de sus escritos, Mohanty plantea, define y determina el campo de estudio y las problemáticas de las mujeres del Tercer Mundo. En *Third World Women and the Politics of Feminism* (1991), Mohanty intenta explorar el campo de los estudios de las mujeres del Tercer Mundo, el cual, según explica, ha sido poco estudiado. Además, enfatiza en el hecho de que, por más que se analice a las mujeres del Tercer Mundo, no es su pretensión realizar un estudio homogeneizador, sino que procurará atender a la diversidad. En esto se separa firmemente de la postura “tradicional” u “occidental” del análisis feminista, al intentar diversificar o atender a las diferencias en el estudio de casos. Justamente, propone analizar a las mujeres del Tercer Mundo, cada una en sus particularidades, dado que lo único en común que poseen es su pertenencia a un país subdesarrollado. Mohanty explica que estas mujeres no comparten ni una historia, ni etnia, ni clase o casta. Por ello, este nuevo tipo de análisis atiende a las particularidades de cada situación.

Entonces, ¿qué es el Feminismo Postcolonial? Según Rajan y Park (2005): “*Postcolonial feminism cannot be regarded simply as a subset of postcolonial studies, or, alternatively, as another variety of feminism*”⁴² (p. 53). Es decir que, si bien se relaciona con las anteriores teorías citadas no constituye un marco teórico subordinado a aquellas. Tal como definen las mismas autoras: “*Postcolonial feminism is an exploration of and at the intersections of colonialism and neocolonialism with gender, nation, class, race, and sexualities in the different context of women’s lives, their subjectivities, work, sexuality, and rights*”⁴³ (Rajan y Park, 2005, p. 53).

⁴² “El feminismo poscolonial no puede considerarse simplemente como un subconjunto de los estudios poscoloniales o, alternativamente, como otra variedad de feminismo.” (Rajan y Park, 2005, p. 53. La traducción es mía)

⁴³ El feminismo poscolonial es una exploración de y en las intersecciones del colonialismo y el neocolonialismo con el género, la nación, la clase, la raza y las sexualidades en los diferentes contextos de la vida de las mujeres, sus subjetividades, trabajo, sexualidad y derechos. (La traducción es mía)

¿Qué es lo que plantea el Feminismo postcolonial y por qué se diferencia del feminismo a secas? Podría decirse que, al igual que el debate que se establece entre la Teoría y Crítica Postcolonial y los Estudios Subalternos, el feminismo postcolonial busca abordar cuestiones que el feminismo “heterosexual, blanco y burgués” (Bidaseca, 2011, p. 65) deja de lado o analiza desde una mirada victimista, paternalista o, simplemente, “occidental”. De acuerdo a Mishra (2013), se entiende por “feminismo occidental” a aquel que se contextualiza en Europa, Estados Unidos y Canadá, que refleja a una mayoría étnica caucásica y burguesa. Por otro lado, los feminismos poscoloniales abarcarían Asia, África y Latinoamérica (Mishra, 2013, p. 130).

De esta manera, el feminismo postcolonial aborda cuestiones que el feminismo occidental no puede (ni debe) abordar. Tal como afirma Mishra (2013): *“Postcolonial feminism is a critique of the homogenizing tendencies of Western feminism. Contrary to Western feminism, ‘postcolonial feminism’ as a new feather wishes to bring into light the typicality of problems of women of the Third world nations”*⁴⁴ (p. 129). Este autor explica, además, que el feminismo postcolonial no se separa de la teoría y crítica postcolonial (aunque no es una extensión de ella), sino que opera bajo los mismos conceptos para analizar las problemáticas de las mujeres en países del Tercer Mundo. Enfatiza que esta división entre el feminismo occidental y el postcolonial viene dado porque existen situaciones que el primero no conoce, no ha vivido y no puede comprender y que atañen, directamente, a las mujeres de los países periféricos o del Tercer Mundo.

Sobre esta diferencia entre las posturas feministas también se expide la teórica bell hooks (2004). Si bien su enfoque es sobre las mujeres negras, bien valen sus reflexiones al respecto de este feminismo hegemónico “blanco, heterosexual y burgués”. La teórica estadounidense afirma que hay una clara diferencia entre lo que postula el feminismo blanco y la realidad de las minorías, en este caso, afroamericanas. Según hooks:

⁴⁴ “El feminismo postcolonial es una crítica a las tendencias homogeneizadoras del feminismo occidental. Al contrario del feminismo occidental, el ‘feminismo postcolonial’ como una nueva pluma desea sacar a la luz la tipicidad de los problemas de las mujeres de las naciones del Tercer Mundo”. (Mishra, 2013, p. 130. La traducción es mía)

Las mujeres blancas que dominan el discurso feminista, que en su mayoría crean y articulan la teoría feminista, muestran poca o ninguna comprensión de la supremacía blanca como política racial, del impacto psicológico de la clase y del estatus político en un estado racista, sexista y capitalista. (2004, p. 36)

De esta manera, hooks critica también la tendencia homogeneizadora que desarrolla este grupo feminista en particular. Podría decirse que en este grupo se encuentran teóricas clásicas como Simone de Bouvier o Joan Scott, ya que, como analiza hooks, “el análisis feminista de la situación de las mujeres tiende a centrarse exclusivamente en el género” (hooks, 2004, p. 48). Si bien no hay que desmerecer estos incipientes movimientos o teorizaciones feministas, resulta claro que no es (ni puede ser) un pensamiento estanco, que carezca de “evolución” o “diversificación”.

Por ello, tanto hooks como las feministas poscoloniales argumentan que el feminismo y las teorías que se desprendan de él no pueden ser concebidas como “universales”, debido a que las mujeres no son todas iguales ni conviven bajo las mismas condiciones o contextos. Si bien existen puntos en común sobre, por ejemplo, la violencia de género, esta tampoco se manifiesta de igual forma de un país a otro, de una región a otra, ni de una mujer a otra. Hooks asevera que: “Las feministas privilegiadas han sido incapaces de hablar a, con y para diversos grupos de mujeres porque no comprendían la interdependencia de las opresiones de sexo, raza y clase o se negaban a tomarse en serio esta interdependencia” (2004, p. 48).

Entonces, ¿cuál es el objetivo del Feminismo Postcolonial? Según Mishra (2013):

Postcolonial feminism is primarily concerned with deplorable plight of women in postcolonial environment’ (...)

The prime objective of postcolonial feminists is to make differences (race, class, and setting) regarding women’s lives visible and recognizable in the eyes of Western feminists in non-oppressive ways. (...)

Postcolonial feminists argue for women emancipation that is subalternized by social, cultural, or economic structures across the world.(...)

Heterogeneity is the key theme of postcolonial feminism. Postcolonial feminine writers are not interested in dismantling family order, custom, and tradition. They seek for balance, mutual respect and harmony.⁴⁵ (p. 133)

De esta manera, el feminismo postcolonial se diferencia del feminismo occidental y establece nuevos parámetros de análisis. Esta perspectiva es la que será empleada para poder analizar las obras del corpus. Para poder entender de manera más completa el contexto en el que se producen las obras, se hace necesario explicar y explicitar cuestiones que serán abordadas en el próximo inciso.

1.5. Metodología de análisis de las obras de teatro

En la Literatura, cada género posee aproximaciones específicas a su metodología de estudio y análisis. El género dramático constituye un tipo particular dentro de la literatura porque, a diferencia del género narrativo y del lírico, el teatro no queda solo en el texto. Este género tiene como finalidad última ser representado frente a un público. Por ello, su análisis no puede residir exclusivamente en el texto sino que, tal como postula García Barrientos (2012), debe entenderse a la obra de teatro, expresión que él emplea, como un constructo que abarca tanto el texto dramático como el espectáculo teatral.

⁴⁵ “El feminismo poscolonial se preocupa principalmente por la situación deplorable de las mujeres en el entorno poscolonial. (...)El principal objetivo de las feministas poscoloniales es hacer que las diferencias (raza, clase y entorno) en la vida de las mujeres sean visibles y reconocibles a los ojos de las feministas occidentales de manera no opresiva. (...)

Las feministas poscoloniales abogan por la emancipación de la mujer que está subalternizada por estructuras sociales, culturales o económicas en todo el mundo. (...)

La heterogeneidad es el tema clave del feminismo poscolonial. Las escritoras poscoloniales no están interesadas en dismantlar el orden, las costumbres y las tradiciones familiares. Buscan el equilibrio, el respeto mutuo y la armonía. ” (La traducción es mía)

De esta manera, según lo que define García Barrientos (2012), se intenta realizar un análisis o “comentario” a propósito de la obra de teatro que la entienda como algo global. Por ello, postula separarse de tendencias anteriores que analizaron por separado o que ponían el foco en el texto dramático por un lado y en el espectáculo teatral por el otro. Así, determina una serie de categorías a tener en cuenta al enfrentarse a una obra teatral.

En primer lugar, si se tiene en cuenta únicamente el texto dramático, este se halla conformado por diálogos y acotaciones. Según García Barrientos (2012), el primero de ellos es la “reproducción de referencias verbales” (p. 41) y el segundo la “descripción de referencias no verbales y paraverbales” (p. 41). Estos, a su vez, pueden agruparse en actos, cuadros y escenas, los cuales identifican distintas partes de la obra.

En cuanto a las categorías de análisis de la obra de teatro, García Barrientos ofrece las siguientes distinciones:

- a) Tiempo: esta categoría hace referencia tanto al tiempo que se alude en la historia como al tiempo real en el que se desarrollan las acciones y que comparten actores y espectadores. A su vez, existen subcategorías para analizar, a saber:
 - Grados de representación: tiene que ver con lo que efectivamente se muestra en escena o no. Por ello, se puede definir que existe un tiempo patente (lo que ocurre en escena), uno latente (uno que no ocurre frente al público pero que se sugiere por medios dramáticos) y uno ausente (mencionado por los personajes).
 - Duración: este concepto distingue la duración “real” de la “dramática” o “virtual” (García Barrientos, 2012, p. 125).
 - Orden: se refiere al orden en el cual se presenta la secuencia de escenas en la obra.
 - Frecuencia: es la “relación entre las ocurrencias de un fenómeno de la fábula en la escenificación y, viceversa” (García Barrientos, 2012, p. 118)

- b) Espacio: “constituye un elemento fundamental del plano de la expresión: es la materialidad que soporta todo el devenir de la acción” (Abraham, 2017, p. 16).
- c) Personaje: tiene que ver con lo escrito en la obra sobre los personajes y con la puesta en escena por parte de los actores.
- d) Visión del público: esta categoría hace referencia a “los fenómenos, de capital importancia, que afectan a la recepción dramática” (García Barrientos, 2012, p. 231).

A estos elementos, Abraham (2017, quien sigue a García Barrientos) añade el de “acción dramática”, el cual es el resultado de la intersección de los cuatro elementos anteriores. A su vez, esta puede ser analizada según tres subcategorías más:

a) Grados de representación: de acuerdo con este concepto, las acciones pueden ser patentes (aquellas que son representadas frente al público), latentes (ocurren fuera de escena pero se sugieren por medio de diversos procedimientos dramáticos) o ausentes (acciones que son aludidas por los personajes, pero que han ocurrido antes).

b) Estructura: típicamente, según lo expuesto desde la *Poética* de Aristóteles, la obra de teatro estándar debe tener principio, medio y fin. Esto sigue el postulado de la denominada “unidad de acción” de Aristóteles que promovía que la acción debía darse de manera cerrada, con todos los tópicos concluidos. Actualmente, en las obras modernas, no se da siempre esta secuencia o no resulta del todo clara.

c) Formas: existen dos tipos de formas principales, la cerrada y la abierta. La primera de ellas se relaciona con los postulados aristotélicos y detalla un tipo de obra que respeta las unidades de tiempo y lugar. Es decir que, la obra cerrada transcurre en un solo lugar, en el lapso de un día y debe poseer un conflicto con su resolución. Por otro lado, la forma abierta, de alguna manera, contradice los principios de la forma cerrada. En este sentido, la forma abierta posee una mayor variedad de conflictos (que pueden ser resueltos o no), diferentes espacios y períodos de tiempo, así como una mayor cantidad de personajes involucrados.

Por otro lado, vale recalcar que las obras a analizar en esta tesis pertenecen al universo literario indio, por lo cual, si bien hay conceptos de García Barrientos y de Abraham que pueden emplearse, existen algunas limitaciones dadas por la propia naturaleza de los textos seleccionados. Esto tiene que ver con el hecho de que los conceptos de los autores anteriormente mencionados hacen referencia al universo dramático occidental, por lo cual no pueden ser aplicados en su totalidad a las obras indias. El teatro indio actual (o post-independencia o postcolonial) se conforma como un híbrido entre el teatro sánscrito, las formas performativas regionales indias y el teatro occidental inglés. Por lo tanto, si bien existen cuestiones similares al teatro occidental, otras son propias del teatro indio, tales como ciertos elementos simbólicos, referencias a las creencias religiosas o espirituales e intermedios musicales (similares, en alguna manera a los del teatro griego clásico, pero no iguales).

Por otro lado, debido al desconocimiento de las obras de teatro indio en el panorama teatral argentino, resulta imposible poder analizar la puesta en escena de los textos. Si bien algunas de ellas se encuentran disponibles en plataformas como *Youtube*, se considera que visualizarlas por este medio no constituye una forma de convivio necesaria para el análisis. Además de que existen obvias distancias culturales que provocarían que la representación de ellas en Argentina diste mucho de una hecha en su país de origen.

Por ello se recurrirá a hacer un análisis de los textos, en el cual se compararán las obras entre sí (teatro comparado) y también con textos sociológicos, legales, filosóficos y noticias reales de hechos ocurridos en India que sirvieron de inspiración para su escritura. Sobre estos últimos temas tratará el siguiente capítulo, en el que se contextualizarán las problemáticas de género de India y el por qué del surgimiento del denominado “Teatro Feminista”.

CAPÍTULO II

EL TEATRO INDIO EN CONTEXTO: HISTORIA, REPRESENTACIÓN Y ACTIVISMO

En este capítulo se pretende acotar aún más el tema de investigación y brindar terminología específica que será empleada también en el análisis de las obras de teatro. Para ello se hará un breve recorrido por la historia del teatro indio (el cual fue estudiado con mayor detalle en la tesis de maestría previa de la autora de esta investigación) y se introducirán conceptos nuevos para poder enmarcar el objeto de estudio.

2.1. El Teatro en India como forma de resistencia y crítica: breve resumen

El teatro en India posee una larga historia y evolución. Dicho recorrido histórico podría ser dividido en diferentes etapas o formas de expresión. A efectos de no realizar un estudio exhaustivo, ya que este fue hecho en la tesis de maestría de Molina Concha (2018), se describirán brevemente diversos momentos. Para ello, se hablará de tres tipos o períodos del teatro indio: a) el teatro sánscrito y los teatros regionales; b) el teatro colonial; c) el teatro postcolonial. En el marco de este último se encuentran las obras de teatro que serán analizadas en esta tesis.

2.1.1. El teatro sánscrito y los teatros regionales: desde el Período Védico (1500 a. C.-500 a. C.) al 1000 d. C.

Tal como se mencionó en el Capítulo I, la cultura india es producto de la diversidad e hibridación, que se reflejan en sus expresiones culturales. Con respecto al teatro, la historia de sus orígenes se puede remontar al Período Védico (Edad Antigua en

occidente), cuando los primeros indoarios se asentaron en el territorio (Anand, 1950, pp. 9-14). Este período, comprendido entre el 1500 a. C. al 500 a. C., se caracterizó por la escritura de los principales textos espirituales de la religión Védica⁴⁶. En esta época surgen las primeras representaciones teatrales, estrechamente vinculadas con los textos religiosos: “su objeto era brindar protección y bienaventuranza a las comunidades (para favorecer las cosechas, para celebrar la vida, etc.). Luego se transformaría en un ideal estético.” (Molina Concha, 2018, p. 56). Si bien podría decirse que comparte similitudes con el teatro griego antiguo, hay que destacar que ambos pertenecen a culturas diferentes.

El teatro sánscrito (así es como se denominó este primer tipo de representación) comienza a desarrollarse en esta época dado que la fuente de inspiración eran los relatos védicos. De esta manera, estas primeras representaciones difundían las historias y personajes de los Vedas. Si bien todavía no se configuraba como “teatro”, sí eran actividades performativas con danza, música e historia. Con el paso del tiempo se terminó de definir con su formato y reglas bien establecidas. Hay que señalar que era itinerante: no existían salas teatrales (estas surgirían durante la colonia británica).

Este teatro estaba hecho en honor a la deidad *Krishna*⁴⁷, a quien se consideraba como el ideal estético del héroe. Por ello, muchas de las representaciones lo tenían como protagonista. Si bien, como se explicará en los siguientes incisos, el drama indio fue transformándose con el tiempo (o se “modernizó”), nunca se dejó de lado el elemento religioso (Anand, 1950, pp. 15-26).

⁴⁶ Hay que recordar que, si bien existe un uso extendido de la palabra “Hinduismo” para referirse a este sistema de creencias, este pertenece a una denominación colonial. Tal como se expuso en la tesis de Magister de Molina Concha (2018):

La palabra *hinduismo* fue acuñada por los antropólogos e historiadores británicos en el siglo XIX (más precisamente, el primero en utilizarla fue Sir Monier Monier-Williams en su libro *Hinduismo* de 1877) para darle un nombre al extenso y complejo sistema de creencias de India. En realidad, la correcta manera de denominar a esta religión es bajo el nombre de “Religión Védica”, dado que sus pilares teóricos son los “Vedas”, una serie de textos que constituyen los fundamentos de este sistema de creencias. (p. 25)

⁴⁷ Krishna es una de las diez reencarnaciones del dios Vishnu. Es el conquistador de la *gopis* y destructor de demonios. (Pattanaik, 2003; Beck, 2005; Molina Concha, 2018)

Las reglas, rituales y estructura de este teatro fueron recopiladas por el musicólogo y dramaturgo indio Baratha Muni en su libro *Natia Shastra* (datado entre el 400 y el 200 a. C.). Este texto consta de treinta y seis capítulos en los cuales se describe el ritual a realizar para poder presentar la obra en cuestión. No se trata solamente de la representación en sí, sino que, como ya se dijo, al estar asociada a cuestiones religiosas, implicaba ciertos pasos previos, por ejemplo: “la construcción y consagración del espacio donde se desarrollará la obra, el ayuno del dramaturgo para poder estar limpio y puro al momento de presentar la obra, la descripción de personajes, entre otros aspectos” (Molina Concha, 2018, p. 58).

Las representaciones en sí no tenían un guion, sino que al parecer eran improvisaciones⁴⁸. Esto se debía a que se basaban en los Vedas (principalmente usaban los siguientes textos: el *Ramayana*, el *Mahabharata* o los *Puranas*⁴⁹) para configurar la historia y personajes. Los actores improvisaban los diálogos, los cuales se sostenían en el relato escogido. Además, siempre iban acompañados por intermedios de música y baile. Esta tradición persiste hasta el día de hoy, incluso en el cine indio.

Los actores designados para los roles debían reproducir estereotipos ligados a castas o personajes:

De esta manera se pueden determinar varios tipos de actores: primero, los que tuvieran un físico armonioso y que hablaran correctamente representaban siempre a dioses; segundo, los que fueran altos, con sobrepeso, ojos aterradores y voces altisonantes representaban a personajes demoníacos tales como raksasas, danavas y daityas; los

⁴⁸ En este aspecto se parece a la “*commedia dell’arte*” italiana que configuraba sus representaciones en base a personajes estereotipados e improvisación (Fletcher Bellinger, 1927, p. 153)

⁴⁹ El *Ramayana* (siglo III a. C.) es esencialmente la historia del dios Rama. El *Mahabharata* (siglo III a. C.) es un poema épico-mitológico que consta de dieciocho libros distintos y que cuenta distintas leyendas de príncipes y dioses indios; uno de los libros más conocidos de esta historia es el *Bhagavad-Guita* (la historia del príncipe Aryuna y su conflicto frente a la incapacidad de enfrentarse a su propia familia). Por último, se denomina *Puranas* (300-500 d.C.) a un tipo de poema típico de India que describe distintos personajes, leyendas y mitos propios del Hinduismo; hay dieciocho *Puranas* principales.

príncipes debían ser actores sabios y de buena apariencia; los generales y ministros debían ser interpretados por actores que fueran valientes, de conversación inteligente; los chambelanes y eruditos eran interpretados por personas con ojos claros y narices largas; por último, las personas que tuvieran alguna discapacidad física o mental representaban a los sirvientes. (Gupta, 1951, pp. 104-106; Molina Concha, 2018, p. 59)

Por otro lado, el drama sánscrito tiene una determinada estructura que implica acciones fuera de escena como frente al público. Con respecto a estas últimas, se daban una serie de etapas en la puesta en escena, las cuales son:

- a) *Prarambha/Arambha* constituye el inicio de la obra. Introduce los personajes principales y su objetivo es despertar la curiosidad del espectador al presentar de manera escueta la historia de amor entre héroe y heroína.
- b) *Prayatna* es la secuencia que da inicio al conflicto de la historia.
- c) *Praptyasa/praptisambhava* hace referencia a los obstáculos que debe afrontar el héroe y los trucos a los que recurre para solucionarlos.
- d) *Niyatapti* es la sección que hace patente la certeza de la victoria del héroe.
- e) *Phalagama* es la parte final del texto. El héroe consigue finalmente sus objetivos, la curiosidad del espectador es satisfecha y el conflicto termina por resolverse. (Baratha Muni, 1951, pp. 381-386; Molina Concha, 2018, p. 63)

Para no extenderse demasiado en el asunto, dado que estos temas ya fueron abordados en mayor profundidad en la tesis de Molina Concha de 2018, se resumirán los elementos principales del drama sánscrito:

- a) Inspiración religiosa en los textos Védicos.
- b) Representación en festivales religiosos, ceremonias de casamiento o nacimiento, o por pedido de los reyes.
- c) Improvisación como método de actuación.

- d) Selección de actores en base a sus características físicas, que reproducen el sistema de castas propuesto por la religión Vedántica.
- e) Canto y baile como partes necesarias e inseparables del drama.
- f) Los personajes principales son dioses, semidioses, reyes o príncipes.
- g) Los personajes subalternos, como sirvientes o esclavos, no son primordiales en el drama, solo aparecen en escena como un acompañamiento o, en el caso de la *Prahasana* mixta, como elemento cómico.
- h) El prólogo de la obra es casi tan importante como la obra en sí.
- i) La obra tiene que seguir algún motivo en particular o reflejar un —sentimiento primordial. (Molina Concha, 2018, p. 64)

Además del teatro sánscrito, considerado como la forma “elevada” del drama, se desarrollaron diferentes experiencias dramáticas regionales. Desde el año 1000 d. C. nació el denominado “Teatro Tradicional”, el cual presentó sus particularidades. Se configuraron, entonces, los siguientes teatros tradicionales o “formas folclóricas” (Anand, 1950): “el teatro de Andhra y el sur de India (Madrás), el teatro bengalí, el teatro Marhatti de Bombay, el teatro Parsi y Gujarati y, por último, el teatro hindustani” (Molina Concha, 2018, p. 65).

El teatro de Andra y el sur de India posee tres subtipos de representaciones (Muni, 1951; Anand, 1950; Gupta, 1954). El primero de ellos es el *Burra kathas*, el cual consiste en un recital bárdico en el que aparecen en escena tres músicos y uno de ellos relata cantando una historia folclórica local. El segundo es el *Harikatha*, la cual toma como inspiración los *Puranas* y otras historias épicas. Combina poesía, música, danza y prosa. Un actor principal, devoto del dios *Vishnu* dirige la representación. El último es el *Veedhi Natakan*, el cual era itinerante y se representaba al aire libre. Este ya no continúa al día de hoy, ya que perdió su lugar al “modernizarse” el teatro indio.

El teatro Parsi, por otro lado, ha sido acusado de “vulgarizar” las historias sagradas en pos del éxito comercial. Según Gupta: “*Grand dresses and colorful curtains were given more importance in the Parsi theatre than the plot, dialogue and acting. A dramatic company was considered to be good or bad for its curtains and*

arrangement of scenes”⁵⁰ (1954, p. 169). Es decir que lo importante era más la forma que el contenido.

El teatro Gujarati, por el contrario, intentó revertir esta “vulgarización” del teatro Parsi y ofrecía obras con contenido social. Este tuvo su renacer de la mano del dramaturgo Ranachodbhai Udayaram a partir de 1961. Una de sus obras más conocidas es *Harischandra* (1871), la cual está basada en una historia del *Mahabharata*.

Sobre el teatro hindustani poco puede decirse, dado que fue una forma que no prosperó mucho tiempo (Gupta, 1954, p. 172). Su mayor esplendor lo tuvo bajo gobiernos musulmanes, ya que se exponían obras durante festivales religiosos. Uno de los dramaturgos más relevantes fue Bharatendu Harish Chandra.

Para finalizar, el teatro bengalí fue el que cobró singular importancia durante la colonia inglesa. Dado que una de las ciudades en las que se asentó el gobierno colonial inglés fue Bengal, fue uno de los primeros teatros en recibir la influencia del teatro occidental inglés. Esto será explicado en mayor detalle en el apartado siguiente.

En resumen, si bien el teatro sánscrito y algunas formas folclóricas nunca dejaron de hacerse, con la llegada de los ingleses a India comenzó un nuevo proceso. Bajo la influencia británica se gestaron nuevas formas de hacer drama y la intención de este arte se modificó crucialmente. Esto se detallará a continuación.

2.1.2. El teatro colonial

Los ingleses comenzaron a asentar sus compañías comerciales en India alrededor de 1612. No fue el único país europeo que inició en esa misma época los intercambios

⁵⁰ “Los vestidos grandes y las cortinas de colores recibieron más importancia en el teatro Parsi que la trama, el diálogo y la actuación. Una compañía dramática era considerada buena o mala por sus cortinas y la disposición de las escenas” (Gupta, 1954, p. 169. La traducción es mía).

de bienes y especias con el país asiático: franceses y holandeses ya se encontraban allí. En aquel momento, los holandeses poseían un control mayor que los otros países europeos, pero lo perdería sistemáticamente frente a Francia e Inglaterra.

Hacia el siglo XVIII el poder de la *British East India Company* (por sus siglas en inglés, BEIC, de ahora en más) había trascendido lo comercial al involucrarse en diferentes contiendas locales. De esta manera, se alió con algunos príncipes indios para combatir contra los ocupantes mogoles (que eran apoyados por los franceses). Hacia finales del 1700, la BEIC había consolidado su poder, por lo que el gobierno de Inglaterra decidió poner fin a este control de la empresa y tomó cartas en el asunto. Así, hacia el 1800 se comienza a regular la participación de la BEIC en asuntos indios. Hay que tener en cuenta que la BEIC no solo se involucraba como un aliado de estos príncipes en las contiendas, sino que, además, comenzó a tomar territorios ocupados por los mogoles. Esto explica, en parte, cómo fue que, de a poco, la cultura inglesa se fue introduciendo e influyendo en India.

Entonces, ¿cómo se hizo notar la presencia inglesa en India y por qué tomó tanta fuerza? Dharwadker (2009) afirma que se sucedieron una serie de circunstancias al momento de la llegada de la BEIC. En primer lugar, cabe señalar que el gobierno británico no solo tomó control del territorio sino que también de la educación de sus habitantes. Por ello, fundó escuelas y universidades para educar a las castas altas de la sociedad india. Esta incursión en el campo de la enseñanza no era casual, necesitaban controlar a la sociedad mediante la introducción de la cultura occidental en la élite de India. En este proceso tuvo gran influencia la famosa “Minuta sobre la Educación en India”, escrita por Thomas Macaulay en 1835. En este texto, Macaulay (quien por ese entonces era el Secretario del Parlamento inglés) no solo desmerece la cultura y literatura india, sino que propone un sistema de educación al estilo inglés. También impone el idioma inglés como la “lengua de cultura” que se debe emplear en el territorio colonizado.

Por otro lado, para los ingleses (Dharwadker, 2009, pp. 56-74) el teatro indio era inentendible, por lo que comenzaron por mostrar e imponer dramatizaciones occidentales. Uno de los autores más empleados en esta época fue William Shakespeare. Pero ¿cómo fue posible esta asimilación de lo inglés en un país

culturalmente tan rico? Aparna Dharwadker (2009) explica que esto se pudo dar por una serie de factores. En primer lugar, para la llegada de los ingleses el drama sánscrito había entrado en un período de latencia. Sin embargo, esto no quiere decir que hubiera sido dejado de lado por completo, ya que para este período aún persistían como populares algunas formas dramáticas, tales como *Ramlila* y *Raslila*⁵¹, sobre todo en el norte de India.

Por otro lado, los británicos no consideraban “competencia” al teatro indio. Esto se debía a que se fundaban en un eurocentrismo y etnocentrismo que concebía a la cultura india como “inferior”. Por ello, impulsaron la creación de centros culturales y salas teatrales (Dharwadker, 2009, p. 67). La mayor parte de las obras representadas eran de dramaturgos occidentales con algunas “adaptaciones” a la cultura india.

De esta manera es que surge en India un nuevo tipo de representación. Según Dharwadker (2009), este nuevo teatro o “teatro moderno” como lo denomina surge entre los años 1790 a 1830. Se constituye una identidad teatral nueva: “*This new identity, essentially a paradigm of hybridity, was fashioned out of the binary strains of Sanskritic revivalism and Westernization*”⁵² (Dharwadker, 2009, p 68).

Esta “occidentalización” de las representaciones tenía como finalidad difundir la cultura inglesa (dado que el gobierno británico se había dado cuenta de la importancia que tenían las representaciones en la vida cotidiana de los indios). En este panorama, parecería que la asimilación fue pacífica o exitosa. Pero la realidad demostró otra cosa. Si bien comenzaron a emplearse procedimientos del teatro occidental (estructura en actos, escenario separado del público, entre otros), lo cierto es que las temáticas abordadas por los dramaturgos indios reflejaron el conflicto con el imperio británico.

⁵¹ *Ramlila* es un tipo de obra folclórica que representa la vida del dios Rama y se basa en las historias recopiladas en el Ramayana. *Raslila*, por otra parte es un tipo de danza que se usa en las representaciones de la vida del dios Krishna, y que sigue básicamente la historia narrada en el Baghavad Purana. (Molina Concha, 2018, p. 67)

⁵² “Esta nueva identidad, esencialmente un paradigma de hibridez, se formó a partir de las tensiones binarias del revivalismo sánscrito y la occidentalización” (Dharwadker, 2009, p. 68. La traducción es mía)

Muestra de este profundo malestar fue la obra *Nil Darpan* o *La plantación de índigo* (1859) de Dinabhandu Mitra. Dicha obra trata sobre la denominada “Rebelión del Índigo” ocurrida en 1859. Una protesta de terratenientes y campesinos indios en contra de la sobreexplotación de esta cosecha que conllevó una de las tantas hambrunas (producidas por causas no naturales: monzones, inundaciones, etc.) en India. En este texto no solo se muestra esto, sino también la violencia con la que se manejaban los colonizadores británicos: torturas a los campesinos, explotación económica, violencia sexual hacia las mujeres indias.

La primera representación de la obra fue en 1875 en Calcuta. Su estreno fue tan controvertido que trajo consigo que el gobierno inglés implementara una ley de censura para todas las actividades performativas de India: la *Dramatic and Performances Control Act* (1876). Esta ley sigue vigente al día de hoy en la mayoría de los estados indios, con algunas modificaciones.

Esta obra es considerada el primer antecedente del teatro postcolonial y contemporáneo indio. Esto se debe a que es la primera que se atreve a criticar abiertamente al gobierno inglés y sienta un precedente para las futuras temáticas a abordar en el teatro indio colonial y postcolonial. También cabe señalar que, debido a la censura, los dramaturgos indios buscaron nuevas formas de seguir criticando al gobierno inglés sin ser tan explícitos. Para ello recurrieron al teatro sánscrito y a las historias de los Vedas para, de manera encubierta, seguir señalando la violencia e injusticia de los británicos. Dicha estrategia funcionó porque, como ya se señaló anteriormente, los ingleses creían firmemente en lo planteado por Thomas Macaulay, por lo que despreciaban e ignoraban la cultura de India. De cualquier forma, pese a esto, los dramaturgos indios sufrieron la censura y recién cuando comienza el movimiento independentista de Gandhi, se da el inicio de una nueva oleada de dramaturgia.

En efecto, en 1943, con la creación de la *Indian People's Theatre Association*⁵³ (IPTA por sus siglas, de ahora en más) comienza a desarrollarse un nuevo teatro en India. Este retomó lo que en su momento hizo Dinabhandu Mitra y

⁵³ Asociación de Teatro del Pueblo Indio (La traducción es mía).

se le sumaron características del teatro inglés y del teatro sánscrito. Estas características darían lugar al teatro postcolonial.

2.1.3. El teatro postcolonial

A efectos prácticos para esta tesis, se denominará “teatro postcolonial” a todas las manifestaciones dramáticas posteriores a la independencia de India de 1947. Estas, con el apoyo del IPTA, tuvieron su auge durante la segunda mitad del siglo XX. La denominada “época dorada” del teatro indio se dio entre los años 1942 a 1952 y numerosos dramaturgos mostraron su arte:

La organización atrajo a numerosos escritores, músicos y artistas para crear esta nueva ola cultural, entre los cuales se puede mencionar: Bijon Bhattacharya, Shombhu Mitra, Utpal Dutt, Balraj Sahni, Dina Gandhi (Pathak), Khwaja Ahmad Abbas, Prithviraj Kapoor, Habib Tanvir, Sheila Bhatia, Ravi Shankar, y Sachin Shankar. (Molina Concha, 2018, p. 86)

Además, el IPTA impulsó la reacción de un nuevo canon nacional, para ello buscó reflotar las formas teatrales regionales, tales como “*jatra* de Bengal, *tamasha* de Maharashtra, y *burrakatha* de Andhra Pradesh” (Molina Concha, 2018, p. 86). También colaboró con la creación de numerosos grupos teatrales itinerantes, en un intento de rescatar las raíces del teatro sánscrito. Este teatro intenta crear una nueva identidad. Tal como se mencionó anteriormente, es un teatro “híbrido” que fusiona el Teatro Sánscrito y la tradición teatral occidental, en particular, inglesa.

La influencia del IPTA no fue estrictamente en cuanto a lo dramático *per se*, sino que, al estar afiliado al Partido Comunista Indio, también desarrolló una labor social. Por ejemplo, cuando ocurrió la hambruna de Bengal (1942-1946) organizó colectas para ayudar a paliar la problemática. Justamente, debido a este compromiso social se desarrolla entre 1942 y 1952 un nuevo movimiento teatral de “realismo social”. Este tipo de teatro desarrolló características similares a las del “Teatro Abierto” de Argentina, a saber: escenografía y utilería minimalista para poder montar

y desmontar rápido y en cualquier lugar; el foco está puesto en la historia; los actores debían implementar todas sus dotes actorales para lograr que el público se viera involucrado y movilizado por la historia representada.

Una de las primeras obras que se escribió enmarcada en este “realismo social” fue *Nabanna*⁵⁴ (1944) del dramaturgo Bijon Bhattacharya. Dicha obra retrata la hambruna de Bengal, previamente mencionada. Según Aparna Dharwadker (2005), *Nabanna* es la obra que inicia la tradición teatral postcolonial. Si bien la obra, técnicamente, fue escrita antes de la independencia de India, sienta las bases para el movimiento de “realismo social” y otras expresiones teatrales posteriores.

Sin embargo, pese al gran activismo del IPTA y de los dramaturgos del “realismo social” hubo una situación legal con la que no pudieron lidiar: la censura. Como se dijo en el apartado sobre teatro colonial, en 1876 se sancionó la *Dramatic and Performances Act*. Dicha Ley regulaba las representaciones dramáticas en cuanto a su contenido. Pese a haberse independizado de Inglaterra, aún regían (y rigen hasta el día de hoy) ciertas leyes. Por ello, numerosos dramaturgos de India han visto sus obras censuradas por tratarse de temas impropios. Lo curioso del asunto es que fueron censuradas en India, pero muchas de ellas fueron representadas por primera vez en Inglaterra. Tal fue el caso de *A Touch of Brightness* (1965) de Partap Sharma, por incorporar como marco de la acción la zona roja de Mumbai.

Por otro lado, hacia 1952, el IPTA se disuelve a nivel nacional debido a diferencias políticas e ideológicas presentes en el seno de la organización. Estuvo inactiva durante varias décadas, pero en los años 80, comienza a resurgir el IPTA. Según la página oficial de la organización⁵⁵, en esa época se intenta retomar el diálogo para reconstruir el IPTA a nivel nacional. De esta manera, en 1985 se efectúa una reunión en la que se convocaron a 300 representantes de quince estados para intentar reconstruir el IPTA a nivel nacional. Así, en 1986 se desarrolló la Novena

⁵⁴ De acuerdo con Pinaki Bhattacharya (2023), el término “nabanna” puede traducirse como “arroz nuevo” o “cosecha nueva”. Hace referencia a un festival de la cosecha que se desarrolla en Bengal durante parte de Diciembre y Enero del calendario Gregoriano (mes *Poush* para Bengal). En este se celebra, principalmente, la cosecha del arroz.

⁵⁵ La página oficial del *Indian People's Theatre Association* ofrece variedad de información con respecto a sus actividades, así como investigaciones sobre artes performativas. El link de acceso es: <https://ipta.in/>

Conferencia Nacional en Hyderabad para dar inicio a una nueva etapa del IPTA. Un hecho a destacar es que tanto en esa Conferencia como en la formación del IPTA en 1943, la mayoría de los miembros eran hombres. Este hecho es crucial para poder entender otra situación que se discutirá en los apartados siguientes. Por último, en cuanto al IPTA, cabe señalar que la organización continúa en funciones y que es la más antigua en India que se haya dedicado a la investigación y promoción de las artes performativas.

Por otro lado, durante el receso del IPTA, algunas unidades teatrales regionales continuaron de manera independiente. También surgieron otras, como la *Sangeet Natak Akademi*, constituida en 1953 en Nueva Delhi. Cabe mencionar que esta institución fue fundada desde el gobierno de India, particularmente desde el Ministerio de Educación, para preservar y promover el legado cultural indio en las artes performativas (teatro, música y danza). Esta organización continúa funcionando hasta el día de hoy.

En 1956, la *Sangeet Natak Akademi* organizó el primer seminario sobre drama indio. El debate, entre otros tópicos, giró en torno a la abolición de la *Dramatic Performances Act*, la exención de impuestos al arte y la construcción de nuevas salas teatrales. Este seminario contribuyó a repensar formas de hacer teatro en India. De hecho, luego de realizado comienza a surgir un nuevo tipo de dramaturgia, el denominado *Theatre of Roots* (Teatro de las Raíces).

Esta forma dramática comienza su recorrido aproximadamente a mediados de la década de 1950 (misma época en la que sucede el seminario de la *Sangeet Natak Akademi*). Buscaba volver a las raíces del drama indio al retomar características del teatro sánscrito y de las expresiones folclóricas regionales. Para ello, retoma convenciones descritas en el *Natya-Shastra* (400-200 a. C., aproximadamente) de Bharata Muni. Según Suresh Awasthi (2009), el *Theatre of Roots* fue muy criticado porque se fijó en cuestiones estéticas y no se preocupó por el contenido o temas de las obras. A pesar de las críticas de algunos sectores, el *Theatre of Roots* persistió y, al menos hasta fines de la década de 1980 (Awasthi, 1989), había sumado varios adeptos.

De cualquier forma, en esta misma época, precisamente en 1989 se convoca a una nueva discusión en torno al drama postcolonial indio. La *Sangeet Natak Akademi* organizó un festival en la localidad de Nueva Delhi, en conmemoración del centenario del nacimiento del Primer Ministro de la India independiente, Sri Pandit Jawaharlal Nehru (1889-1964). Este se denominó *Nehru Centenary Theatre Festival* y en este se representaron quince obras de diverso contenido y escritas en ocho diferentes lenguas oficiales de India (sánscrito, hindi, kannada, manipuri, marathi, urdu, bengalí y gujarati).

En dicho festival pudieron verse obras tradicionales con temáticas derivadas de textos védicos o folclóricos, como también aquellas asociadas al trasfondo político del IPTA. Pero, más allá de lo notable que fue el festival en cuanto a diversidad de representaciones, hubo una cuestión en la que no hubo representación alguna. Según Aparna Dharwadker (2005) en el festival y, en el ambiente teatral en general para ese momento, había nula o escasa participación de mujeres: las obras representadas no poseían temáticas de género o personajes femeninos fuertes. Tampoco abundaban las dramaturgas, actrices o personal femenino en las salas teatrales. Sin duda esta fue una de las cuestiones que dieron lugar al surgimiento de un nuevo tipo de teatro, centrado en la mujer.

2.2. La falta de representación de las mujeres en el teatro indio

Según Aparna Dharwadker (2009), luego de la independencia de India y la separación de Pakistán, comenzaron a darse una serie de fenómenos culturales para empezar a definir la nueva identidad nacional. Esto se trasladó al teatro, evidentemente, ya que dramaturgos y especialistas intentaron redefinir las formas de construir drama en India. Como ya se dijo en el apartado 2.1.3., hubo diferentes movimientos culturales que intentaron redefinir el teatro en India.

Pero en dichos movimientos hubo un factor faltante: la presencia de mujeres en el teatro. Dramaturgas, actrices, escenógrafos, tramoyistas, etc. tenían nulo o escaso acceso a las tablas. Ya lo había mencionado Aparna Dharwadker sobre el

Festival de 1989 organizado por la *Sangeet Natak Akademi*: hubo una nula o escasa participación de mujeres, aún para esa fecha.

Ahora cabe pensar, ¿siempre se dio esta situación en India? El hecho de que las mujeres estén alejadas de la vida pública fue el resultado de procesos históricos y religiosos que determinaron este escenario. Es necesario hacer este breve paréntesis para entender cuestiones referidas al rol de la mujer en la historia de India. Según Manzoor Ahmad Bhat (2015) las mujeres en India participaban en la vida pública durante el denominado periodo Védico (1500 a. C. al 500 a. C.). En esa época las mujeres podían recibir educación y participar en la vida pública también realizar rituales junto con sus maridos. Pero esta situación se vio modificada con la incorporación cultural de otros textos religiosos y de pueblos invasores que modificaron sustancialmente la participación de las mujeres en India.

Según Bhat (2015) la posición de las mujeres comenzó a deteriorarse a fines del periodo Védico. Por ejemplo, el nacimiento de las mujeres comenzó a verse como una carga y se empezó a valorar el nacimiento de hijos varones. por otro lado también se cambiaron las leyes de herencia y se favoreció a los hijos varones, las mujeres no podían heredar de sus padres. Tampoco podían ostentar cargos de liderazgo. Con contadas excepciones de algunas reinas en determinadas regiones, la mujer no podía estar a cargo de ningún puesto político.

Por otro lado en cuanto a las modificaciones religiosas los *Puranas* y *Smritis*⁵⁶ introdujeron la costumbre del *sati* (sacrificio ritual de la viuda en la pira funeraria del marido):

The practice of sati can be traced with the help of historical records. The wife of Goparaja, the general of Gupt king Bhanugupta is known to have ascended the funeral pyre of her husband in 510 A.D. The existence of a

⁵⁶ Se denomina *Puranas* (300-500 d.C.) a un tipo de poema típico de India que describe distintos personajes, leyendas y mitos propios del Hinduismo; hay dieciocho *Puranas* principales. Por otro lado, la palabra *Smritis* hace referencia a un conjunto de textos sagrados entre los que se incluyen el *Mahabharata*, el *Rig-Veda*, los *Puranas* y otros más.

large number of sati memorial tablets proved the practice was popular in central India and in Deccan during the period. (Bhat, 2015, p. 2)⁵⁷

Durante el período musulmán (800 d.C. al 1200 d.C.) se impusieron otras costumbres, como por ejemplo: el matrimonio infantil, el uso de la *pardah* (pedazo de lienzo o tela que cubre el rostro o la cabeza de la mujer), el femicidio infantil, entre otras. De alguna manera comenzó a darse un proceso en el cual la mujer no solo perdió derechos sino que fue subsumida, sometida y esclavizada bajo el yugo del hombre en India. Esto no solo se vio evidentemente en la sociedad sino que se trasladó a las artes.

Cabe decir que durante el periodo Védico las mujeres participaban de la actuación, aunque tanto ellas como sus contrapartes masculinas eran de alguna manera discriminadas, porque era un teatro itinerante y por ende no era bien visto para la sociedad de la época. A medida que se fueron imponiendo otras costumbres, las mujeres en el teatro solo ocuparon lugar dentro del público o las mujeres que sí participaban en el teatro provenían de castas bajas o se dedicaban a la prostitución (Pande, 2006, p. 1646).

Entonces ¿cómo solucionar el problema de la falta de mujeres en el teatro si no podían participar en él? Así como lo hizo el teatro europeo en su época, el teatro indio también recurrió a la presencia de hombres vestidos de mujeres (Pande, 2006, p. 1646). Según Pande (2006), en la sociedad india de principios del siglo XX, los roles y funciones de los sexos estaban bien diferenciados. Las mujeres indias estaban alejadas de toda la vida pública e inclusive de ciertos espacios del hogar que eran exclusivamente masculinos. Por ende, esto se refleja también en las actividades artísticas como el teatro. Todo el personal del teatro (actores, directores, escenógrafos, etc.) estaba compuesto por hombres y no había lugar para que las mujeres pudieran desempeñarse. De acuerdo con lo que analiza Pande (2006):

⁵⁷ La práctica de sati se puede rastrear con la ayuda de registros históricos. Se sabe que la esposa de Goparaja, el general del rey Gupt, Bhanugupta, subió a la pira funeraria de su marido en 510 d.C. La existencia de una gran cantidad de tablillas conmemorativas de sati demostró que la práctica era popular en el centro de la India y en Deccan durante el período. (Bhat, 2015, p. 2. La traducción es mía)

The basic reason for such extreme reactions lay in the nature of marital relationships between man and wife in "respectable" families. Marriage in the late 19th and early 20th centuries was mostly a euphemism for a socially sanctioned tie-up based less on individuals and more on considerations of caste and class, not romantic love. (p. 1646)⁵⁸

Pero en esta situación se empezó a vislumbrar algunas aperturas. De cualquier forma, las primeras actrices que ocuparon lugar en el teatro indio fueron de origen anglo-indio, es decir, mujeres de origen inglés que habían nacido en India. A pesar de que la mayoría de los productores y directores teatrales estaban en contra de la incorporación de mujeres en el teatro indio hubo algunos que abogaron por su presencia en las tablas. Este sería el primer paso para la incorporación o, mejor dicho, la reincorporación de las mujeres en el teatro indio:

The credit (then mostly discredit) for introducing women upon the Parsi stage belongs to Dadi Patel for which he received support from Kaikhushrooji Nawaji Kabra (b1842), the editor of the Parsi paper Rast Guftar. The other supporter of women in commercial theatre was the well known actor Kwasji Khatau, who later married the Anglo-Indian actor Mary Fenton and allowed her to act on stage despite mumbled protests from his colleagues. (...)

After Batliwala's Victoria Theatre Company introduced dazzlingly pretty Anglo-Indian, Miss Mary Fenton, many other followed. Among them were Miss Gauhar, Miss Fatima, Miss Jamila, Miss Bijli, Miss Kamali, Miss Gulab, Miss Ganga, Miss Umda Jan. (Pande, 2006, p. 1647)⁵⁹

⁵⁸ La razón básica de reacciones tan extremas reside en la naturaleza de las relaciones matrimoniales entre hombre y mujer en familias "respectables". El matrimonio a finales del siglo XIX y principios del XX era principalmente un eufemismo para una unión socialmente sancionada y basada menos en individuos y más en consideraciones de casta y clase, no en el amor romántico. (p. 1646. La traducción es mía)

⁵⁹ El crédito (entonces mayoritariamente descrédito) por introducir a las mujeres en el escenario parsi pertenece a Dadi Patel, para lo cual recibió el apoyo de Kaikhushrooji Nawaji Kabra (n. 1842), el editor del periódico parsi Rast Guftar. El otro defensor de las mujeres en el teatro comercial fue el conocido actor Kwasji Khatau, quien más tarde se casó con la actriz angloindia Mary Fenton y le permitió actuar en el escenario a pesar de las protestas de sus colegas. (...)

Después de que la Compañía de Teatro Victoria de Batliwala presentara a la deslumbrante y bella angloindia Miss Mary Fenton, muchas otras la siguieron. Entre ellas se encontraban Miss Gauhar, Miss Fátima, Miss Jamila, Miss Bijli, Miss Kamali, Miss Gulab, Miss Ganga, Miss Umda Jan. (Pande, 2006, p. 1647. La traducción es mía)

Si bien la transformación fue paulatina, los hombres que interpretaban a mujeres continuaron actuando. Cabe señalar que esta interpretación trajo sus consecuencias en el imaginario social y la conformación de un estereotipo de lo que se consideraba “la mujer india”. De acuerdo con Choudhury y Boruah (2020), los actores que se dedicaban a esto fueron vistos como “roles a seguir”, debido a la imagen de mujer que proyectaban en lo actitudinal y en cuestiones más banales como la moda:

Female impersonators such as the Marathi actor Bal Gandharva (1889-1975) were leaders in defining and dictating contemporary women's fashion and norms of beauty. Sundari and Gandharva popularised certain ways of draping saris, with particular cuts for blouses, for example. Gandharva's photograph was used in advertising to sell everything from calendars, to match-boxes and women's cosmetics. He popularised items of jewellery such as the 'nathni' or nose-ring, the use of flowers to adorn and scent the hair, and the carrying of handkerchiefs on one's person. (p. 35)⁶⁰

This, besides exemplifying the dedication involved in performing 'femininity', also reveals how the paradigms of ideal Indian womanhood was 'constructed' for women not by herself but by the patriarchal hegemony. (p. 36)⁶¹

Estas características de la “mujer ideal india” se rastrean hasta la actualidad. En numerosas películas u obras de teatro se hace uso de estos personajes estereotipados o de estos elementos de belleza. Si bien ha habido un cambio en los

⁶⁰ Los imitadores femeninos, como el actor marathi Bal Gandharva (1889-1975), se destacaron en definir y dictar la normas de belleza y moda para las mujeres contemporáneas. Sundari y Gandharva popularizaron ciertas formas de vestir los saris, en especial con determinados cortes o blusas, por ejemplo. Las fotografías de Gandharva fueron usadas en publicidades para vender de todo, desde calendarios a cajas de fósforos o cosméticos femeninos. Él popularizó objetos de joyería, tales como el 'nathni' o aro nasal, el uso de flores para adornar y perfumar el cabello y el porte de pañuelos. (p. 35. La traducción es mía)

⁶¹ Esto, además de ejemplificar la dedicación involucrada en actuar la “feminidad”, también revelan cómo los paradigmas del ideal de mujer india fueron construidos para las mujeres no por ellas mismas sino por la hegemonía patriarcal. (p. 36. La traducción es mía)

últimos diez años y han aparecido películas con roles femeninos fuertes y protagónicos (y que cambian el estereotipo de la mujer sumisa)⁶², aún falta mucho para revertir un imaginario social antiquísimo.

Foto 1



Imagen extraída de Pinterest

⁶² Películas como *Darlings* (2022), *Double XL* (2022) o *Luchadores* (2022) son un claro ejemplo de este cambio. En la primera película una mujer india se harta de la violencia de su marido y trama un plan con su madre para deshacerse de él. La segunda cuestiona los ideales de belleza de mujer (delgadez, sumisión). Y la tercera refiere a los deportes típicos de hombres (como la lucha grecorromana o el kushti- tipo de lucha que es típica de India-) que ahora son ocupados por mujeres y cómo la masculinidad frágil de algunos hombres puede verse amenazada por mujeres fuertes.

Foto 2



Imagen extraída de Quora/General Knowledge

Foto 3



Imagen extraída de Pinterest

Estos son ejemplos de cómo se han perpetuado estas tradiciones. Los tocados de novia o la joyería que deben lucir aún se mantienen vigentes. También persisten las concepciones acerca de lo que se considera “una buena mujer india”: sumisión, decoro, feminidad.

Esto en cuanto al plano de la actuación o de la imagen femenina que se quería proyectar al público. ¿Qué hay con la dramaturgia o las directoras de teatro? Más o menos la misma situación que con la actuación. Había dramaturgas pero no lograban la misma representatividad que los hombres (Dharwadker, 2005). Esto ya había sido evidente en los numerosos festivales de teatro post-independencia.

Tampoco había muchas mujeres en las asociaciones de teatro: ni como afiliadas, menos que menos como parte de la comisión directiva. Era evidente que, pese a la liberación del dominio inglés, aún persistían prácticas en lo concerniente a lo cultural o social. Lo mismo ocurría con las directoras de teatro. Según Jain (2002)

no fue sino hasta las décadas de 1950 a 1960 que empezó a haber directoras en el teatro indio. Pero estas primera incursiones resultaron dificultosas para las mujeres del rubro, ya que ellas “(...) *must have been to prove that they are as competent and imaginative as their male counterparts in the field*” (Jain, 2002, p. 152)⁶³. Algunas directoras de este período fueron: Vijaya Mehta (1934), Shanta Kalidas Gandhi (1917-2002), Dina Gandhi-Pathak (1922-2002) y Sheila Bhatia (1916-2008). Cabe señalar que todas ellas también actuaban y solían escribir.

Luego de esta primera generación que abre las puertas, se sucede una siguiente alrededor de la década de 1970-1980. Dichas directoras estaban relacionadas con el Teatro Femista Indio que surge en dicho período y del que se hablará más adelante. Por ende, tal como afirma Jain (2002) las directoras de esta época se enfocaron en poner en escena obras centradas en las mujeres desde su punto de vista (p. 153). Posteriormente, hacia la década de 1990, las directoras comenzaron a tener “más libertad” y a tomar diferentes decisiones en cuanto al quehacer teatral.

Para concluir este apartado, resulta imprescindible hacer notar que el recorrido de la mujer en el teatro indio fue penoso y lleno de prejuicios. Aún hoy persisten ciertos estereotipos de género pese al trabajo de las numerosas artistas e, incluso, de organizaciones sociales que luchan por los derechos de las mujeres. Algunas de estas cuestiones serán retomadas en los incisos siguientes.

2.2.1. ¿Dramaturgia escrita por mujeres o dramaturgia feminista?

En la presente tesis, es necesario reformular un concepto con respecto a la escritura de, por y para las mujeres. Se ha notado que en muchas universidades o cátedras se usa el término “femenino” para intentar referirse a textos supuestamente feministas. Pero “femenino” y “feminista” no son términos sinónimos pese a que la etimología de ambas palabras parece relacionarlos.

⁶³ “(...) Tenían que probar que eran tan competentes e imaginativas como sus contrapartes masculinas en ese campo” (Jain, 2002, p. 152. La traducción es mía).

Si se revisan las definiciones de ambas palabras, pueden notarse diferencias significativas. El Diccionario de la Real Academia Española define:

Femenino, na

Del lat. *feminīnus*.

1. adj. Perteneciente o relativo a la mujer. La categoría femenina del torneo.

Sin.:

femenil, femíneo, mujeril.

2. adj. Propio de la mujer o que posee características atribuidas a ella. Gesto, vestuario femenino.

Sin.:

femenil, femíneo, mujeril.

3. adj. Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado.

4. adj. Perteneciente o relativo al ser femenino. Célula femenina.

5. adj. Gram. Perteneciente o relativo al género femenino. Nombre femenino. Terminación femenina.

6. m. Gram. género femenino. La desinencia -a es marca de femenino en algunos sustantivos.

7. m. Gram. Forma correspondiente al género femenino. El femenino de maestro es maestra. (Diccionario de la Real Academia Española. Consultado online el 23/12/2023)

Feminista

1. adj. Perteneciente o relativo al feminismo.

Ant.:

antifeminista.

2. adj. Partidario del feminismo. Apl. a pers., u. t. c. s.

Ant.:

antifeminista.(Diccionario de la Real Academia Española. Consultado online el 23/12/2023)

Feminismo

Del fr. féminisme, y este del lat. femīna 'mujer' y el fr. -isme '-ismo'.

1. m. Principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre.

Ant.:

antifeminismo.

2. m. Movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo. (Diccionario de la Real Academia Española. Consultado online el 23/12/2023)

Entonces, como puede verse, los conceptos no son sinónimos. La palabra “femenino” puede referirse, entre otras cosas, a lo que la sociedad ha determinado como los roles y actitudes estereotipados que definen a una mujer. Por el otro lado, “feminista” o “feminismo” aluden a la lucha de las mujeres por lograr igualdad de derechos en la sociedad. De esta manera, puede concluirse que cuando se habla de algún tipo de género literario (narrativo, lírico o dramático) “femenino” no se está aludiendo a que dicha expresión muestre una perspectiva de reivindicación de los derechos de las mujeres. Todo lo contrario, hace referencia a un estereotipo de mujer o de “feminidad” representado en esos textos. Así, si se menciona que determinado texto es “feminista” es porque realiza alguna denuncia acerca de la violencia de género o presenta personajes y circunstancias que empoderan a las mujeres.

Esta afirmación es apoyada por Alexandra Deem (2023). Si bien su artículo analiza el fenómeno que ocurre en las redes sociales entre las mujeres “tradicionales” en contra del feminismo, vale mencionarlo porque define estos dos conceptos. Deem (2023) afirma: “(...) *a traditional view of femininity as domestic, subordinate, and*

inherently different from masculinity, and the idea that feminism, in challenging this distinction, is effectively antifeminine”⁶⁴ (p. 2).

Esto quiere decir que ambas palabras tienen su propia carga ideológica. En este breve apartado se intenta posicionar la presente tesis dentro de uno de esos campos. A efectos prácticos se denominará literatura femenina aquella escrita por y para mujeres cuya temática no refiere a problemáticas de género. Por otro lado, literatura feminista o, en este caso, dramaturgia feminista será aquella no solo escrita por mujeres sino también cuya temática abogue por sus derechos o que critiquen cuestiones referidas a la violencia patriarcal.

2.2.2. El desarrollo del “Teatro de la mujer” en India: primer antecedente

El Teatro de la mujer o, mejor dicho “Teatro Feminista Indio” fue el resultado de diversas cuestiones. Tal como ya se mencionó en el apartado 2.2., hubo un problema histórico en la representación de las mujeres en el teatro. No solo no había muchas actrices, sino que tampoco se daba visibilidad a las dramaturgas. Tampoco existían obras centradas en problemáticas de las mujeres indias.

Existe un antecedente notorio, un primer intento de reformular la dramaturgia (y la narrativa). Este fue de la mano de Swarnakumari Devi (1855-1932), hermana del renombrado escritor, Rabindranath Tagore. Según Ankita Kundu (2022): *“Swarnakumari Devi was a poet, novelist, artist, social activist and musician from Bengal. She was one of the first prominent Bengali women writers who worked towards the alleviation of orphans and widows”*⁶⁵.

⁶⁴ “(...) Una forma tradicional de ver a la feminidad como doméstica, subordinada e inherentemente diferente a la masculinidad, y la idea de que el feminismo, al contrario de esa distinción, es, efectivamente, antifemenino” (Deem, 2023, p. 2. La traducción es mía).

⁶⁵ “Swarnakumari Devi fue una poeta, novelista, artista, activista social y música de Bengala. Fue una de las primeras escritoras bengalíes destacadas que trabajó para ayudar a los huérfanos y las viudas.” (Kundu, 2022. La traducción es mía)

Devi contribuyó notablemente en la literatura, la política y el activismo social. Sin embargo, la historia decidió desdibujarla y resaltar la figura de su hermano menor, Rabindranath Tagore. ¿Por qué ocurrió esto? Kundu hipotetiza:

The larger question that arises here is: how did the works of such a prominent feminist and political individual not survive through time? Why has there been an erasure of her work, despite the works of her brothers being posthumously celebrated and translated? Does literature also have a binary that allows specific domination over women and gender minority writers?

The invisibilization of Swarnakumari Devi and many of her contemporary women writers was not just due to the language or demography, but an orchestrated social dilemma and patriarchy that shudders at the thought of women owning their agency and expressing their thoughts out of the bounds of mainstream ideologies, and holding a firm ground. (Kundu, 2022)⁶⁶

Tutun Mukherjee (2005) enfatiza, además, en el valor cultural de las producciones de Devi. Afirma que es ella quien introduce “*the ballad form of poetry in Bangla*”⁶⁷ (p. 31) y que es una de las pocas mujeres indias que se atreve a escribir dramaturgia a principios del siglo XX. Lamentablemente, quedó subsumida a la fama de su hermano menor y sus producciones son de difícil o nulo acceso. O, en todo caso, se encuentran sin traducir al inglés (y, evidentemente, tampoco al español).

⁶⁶ La gran pregunta que surge aquí es: ¿cómo es posible que las obras de una feminista y política tan prominente no sobrevivieran en el tiempo? ¿Por qué se ha borrado su obra, a pesar de que las obras de sus hermanos han sido celebradas y traducidas póstumamente? ¿Tiene también la literatura un discernimiento binario que permite una dominación específica sobre las mujeres y los escritores de minorías de género?

La invisibilización de Swarnakumari Devi y muchas de sus escritoras contemporáneas no se debió solo al lenguaje o la demografía, sino a un dilema social orquestado y al patriarcado que se estremece ante la idea de que las mujeres sean dueñas de su agencia y expresen sus pensamientos más allá de los límites de las ideologías dominantes, y al mantener ideas firmes. (Kundu, 2022. La traducción es mía)

⁶⁷ “La forma balada en la poesía en begalí”. (Mukherjee, 2005, p. 31. La traducción es mía)

La obra “*The Wedding Tangle*” o *Paak Chakra*⁶⁸ (1904) de Swarnakumari Devi se considera una pionera en tratar asuntos relacionados con la mujer. Como ya se mencionó en el Capítulo I, no se puede analizar las puestas en escena de las obras, dado la imposibilidad de experimentar el convivio teatral. Por ende, lo que se puede decir de ella es exclusivamente referido al texto teatral. Aún así, es poco el material de crítica (o el que fue posible encontrar en inglés) que existe sobre la obra en sí e, incluso, sobre la autora. Pese a ello, se intentará resumir y analizar los hechos más pertinentes.

En primer lugar, hay que decir que esta obra fue escrita en 1904 y representada el mismo año en el *Star Theatre* de Calcuta (Mukherjee, 2005, p. 31). El texto se organiza en un acto único con siete escenas. Esta particular estructura obedece a parámetros occidentales, no se asemeja a las formas típicas de India. En cuanto a estructura, podría decirse que respeta el principio aristotélico de la unidad de acción, pero no la de tiempo. Aunque no existen mayores conflictos y estos se resuelven no podría considerarse una forma abierta del todo. Es casi como un híbrido entre la cerrada y la abierta.

Por otro lado, cuenta con intermedios musicales al estilo del teatro sánscrito, los cuales se hallan repartidos en las escenas (son nueve en total). Dichos intermedios actúan como anticipadores de acciones o como explicaciones de los sentimientos ocultos de los personajes. Es decir que, a primera vista, este texto remite a ese teatro colonial del que se habló en un inciso anterior, que resulta de la hibridación de técnicas y estructuras occidentales inglesas con formas dramáticas típicas de India.

Un hecho interesante de la obra es que las acotaciones son mínimas y casi inexistentes. Por lo general están para indicar la entrada y salida de personajes de la escena. Toda la acción ocurre en un espacio único, el hogar de una familia bengalí de casta alta (si bien no se especifica cuál, hay que hacer notar que el padre de la familia es un funcionario gubernamental; por ende no podría, para la época, pertenecer a una casta baja). No existen indicaciones sobre la escenografía, dado que se supone que

⁶⁸ El título podría traducirse como “Los enredos de una boda”, en español.

representan un hogar bengalí típico. Quizás la dramaturga quiso dar una cierta libertad para la puesta en escena y por ello no incluye mayores nociones de escenografía o de movimientos y acciones de los personajes. En esto se asemeja al teatro sánscrito y otras formas regionales de India, que realizan sus interpretaciones en base a la improvisación sobre personajes estereotípicos: en el teatro sánscrito y regional sobre textos y personajes de los Vedas, en la obra de Devi sobre estereotipos sociales de las castas altas de Bengal.

Tampoco existe un listado de personajes al inicio. Esto explicaría en cierta manera el hecho de que algunos de ellos carecen de nombre propio y se los menciona con su lugar o rol en la familia (*Master* y *Mistress*, por ejemplo). Ese es el caso también de otros que aparecen en escena como *Matchmaker* (la “casamentera”⁶⁹) o la hija de Hari Babu quien no posee un nombre propio ni representación en escena. Con la lectura del texto se puede reconstruir el listado, los cuales son:

- *Master*: el *pater familias*, funcionario gubernamental.
- *Mistress*: esposa de Master.
- Binode: hijo del matrimonio.
- Soshimukhi o Soshi: empleada de la casa, viuda.
- Chandrakant, Chandra o Chand: empleado de la casa, joven.
- *Matchmaker*: la casamentera.
- *Vendor* 1, 2, 3, 4 y 5: vendedores que aparecen para llevar sus comidas a la boda.
- Hari Babu: un hombre influyente con el que hace negocios Master y quien pretende casar a su hija con Binode.
- Boroda: hermana viuda de *Master*. Es la madre adoptiva de Soshi.
- *Aunt*: prima hermana de Hari Babu.

Los personajes que tienen más tiempo en escena son *Master*, *Mistress*, Soshi, Chandra y Binode. No existen mayores definiciones en las didascalias acerca del

⁶⁹ En India es bastante habitual el empleo de casamenteras para acordar los matrimonios arreglados de las castas altas. Incluso en la actualidad, existen programas televisivos del tipo “reality show” que muestran este proceso. El que está disponible para Sudamérica en la plataforma *Netflix* es “Indian Matchmaking” o “La celestina de la India” (2020-2023).

carácter o la apariencia física de ninguno de ellos. Nuevamente, pareciera que la dramaturga configuró sus personajes de acuerdo a principios del teatro sánscrito, es decir, a tomar configurarlos de manera estereotipada y darles libertad de acción a los futuros directores y actores para poner en escena la obra. Uno de los que hay que destacar es *Mistress*. Tal como señala Soni Wadhwa (2011):

The Mistress stands out as an interesting figure with all her hypocrisy and the way her character is delineated. She comes across as a stereotypical, nagging wife with exaggerated gestures, someone who cribs most of the time, begins to cry with every issue and slaps her forehead (such stage directions are scattered throughout the play) most of the time – “The mistress enters wailing loudly” (39); “Slaps her forehead”(40); “In a nasal tone” (40); “Angrily” (47) and so on. She is an exaggeratedly loud figure, very “fickle”, who does not stay with one emotion and one state of mind for too long. Her anger for her husband is also interspersed with seemingly loving gestures – “Pushes him away laughingly” (41). Interestingly, she consistently addresses him in the third person – “He’s already accepted five thousand without letting me know!” (41).⁷⁰ (Wadhwa, 2011)

Es decir que *Mistress* remite a un imaginario social de la suegra típica. Este estereotipo será retomado cuando se analice la obra de Poile Sengupta, “Inner Laws”.

Por otro lado, en cuanto al tiempo de la obra existen varias cuestiones. En primer lugar, en cuanto a los grados de representación, puede decirse que:

⁷⁰ La Señora destaca como una figura interesante con toda su hipocresía y la forma en que se delinea su personaje. Ella se presenta como una esposa estereotipada, molesta y con gestos exagerados, alguien que se acuesta la mayor parte del tiempo, comienza a llorar con cada tema y se golpea la frente (tales instrucciones escénicas se encuentran dispersas a lo largo de la obra) la mayor parte del tiempo: “La señora entra llorando fuerte” (39); “Le da una palmada en la frente”(40); “En tono nasal” (40); “Enojada” (47) y así sucesivamente. Es una figura exageradamente ruidosa, muy “voluble”, que no permanece demasiado tiempo con una emoción y un estado de ánimo. Su ira hacia su marido también se entremezcla con gestos aparentemente amorosos: “Lo aleja riendo” (41). Curiosamente, ella constantemente se dirige a él en tercera persona: “¡Ya aceptó cinco mil sin avisarme!”. (41). (Wadhwa, 2011. La traducción es mía)

a) el tiempo patente de la obra transcurre en aproximadamente algunos días (cuatro días aproximadamente, no es muy específico el texto en cuanto a eso), durante el cual suceden todos los hechos;

b) un tiempo latente, fuera de escena, en el que transcurre la cotidianeidad del hogar de la familia. Esto se ve luego en escena cuando aparecen los vendedores o personas invitadas a la boda.

c) Un tiempo ausente en el que se conoce por los diálogos de los personajes que:

- Binode le ha pedido matrimonio a Soshi,
- Master ha aceptado un préstamo de Hari Babu a cambio de la mano de su hijo Binode.

En cuanto al argumento, el texto se centra en la vida de una familia bengalí en la que se sucede un enredo en la concertación del matrimonio del hijo (llamado Binode). El muchacho está enamorado de una empleada de su casa, viuda, llamada Soshi. El padre de Binode (*Master*), por el contrario, pretende casarlo con la hija de un rico asociado de él (Hari Babu), quien ya le ha prestado dinero. Su esposa (*Mistress*) sin saber esto, exige una dote mayor.

El conflicto está dado por los comportamientos egoístas e individualistas de los padres de Binode. *Master* quiere casarlo con la hija de Hari Babu porque está en deuda con él y no quiere que se sepa que le han prestado dinero. Por otro lado, *Mistress* quiere casar a Binode con Soshi para no perder a su empleada. En esta ecuación entra otro personaje que plantea la discordia: Chandra, otro empleado de la casa está enamorado de Soshu y quiere casarse con ella.

En cierta manera, el argumento se asemeja a la dramaturgia shakespeariana. La obra recuerda en algunos puntos (triángulo amoroso, engaños y confusiones que llevan, en definitiva, al matrimonio) a *Sueño de una noche de verano*⁷¹ (1594-1595, aproximadamente). Por ejemplo con la cuestión del amor no correspondido de Soshi hacia Binode, se puede establecer una relación intertextual con lo que le sucede a Hermia y Demetrio en la obra de Shakespeare. También, el personaje Chandra (que

⁷¹ Su título original en inglés es *A Midsummer Night's Dream*.

es el tercero en conflicto entre Soshi y Binode) resulta similar a Puck, dado que ambos son personajes cómicos y que se manejan con ardides para lograr sus propósitos. Por último, la resolución del conflicto es similar: en *Sueño de una noche de verano*, Hermia termina casándose con su amado Lisandro y Demetrio con Helena; en *Paak Chakra/The Wedding Tangle*, Soshi logra casarse con Chandra, a quien ama, y Binode se casa con la hija de Hari Babu.

Lo que difiere con la obra shakesperiana es que se introducen elementos propios de la cultura india: los matrimonios arreglados, la dote y el casamiento de una mujer viuda. El primer punto se retrotrae a un texto que ha regido a India, pese a la controversia actual, *Manu-smriti* o *Leyes de Manu* (siglo III a. C. aproximadamente). Dicho texto se constituyó como una especie de código legal, religioso y social de India. Actualmente, es objeto de críticas porque en él aparece la división por castas (algo que se viene tratando de eliminar de la sociedad india desde hace mucho tiempo) y concepciones machistas o discriminatorias.

El Capítulo III de ese texto determina las formalidades de los matrimonios en India y habla de cómo deben ser arreglados por los padres y toda la serie de requisitos que deben reunir novio y novia (aunque es significativamente más rígido en cuanto a las mujeres). También alude a otro punto importante, el comportamiento de las viudas. Allí resalta el hecho de que no deben volver a casarse:

156. A faithful wife, who desires to dwell (after death) with her husband, must never do anything that might displease him who took her hand, whether he be alive or dead.

157. At her pleasure let her emaciate her body by (living on) pure flowers, roots, and fruit; but she must never even mention the name of another man after her husband has died.⁷² (Manu, [siglo III a. C.] 1886, p. 196)

⁷² 156. Una esposa fiel, que desea morar (después de la muerte) con su marido, nunca debe hacer nada que podría desagradar a quien tomó su mano, ya sea que esté vivo o muerto.

157. A su gusto déjala demacrar su cuerpo (viviendo de) flores, raíces y frutos puros; pero nunca debe ni siquiera mencionar el nombre de otro hombre después de que su marido haya fallecido. (Manu, [s. III a. C.] 1886, p. 196. La traducción es mía)

Por otro lado, existe la problemática de la dote. Esta es una costumbre india que data aproximadamente del siglo XIII-XIV d. C. y su origen está relacionado con las leyes de sucesión (Dalmia y Lawrence, 2005, p. 73). Dichas leyes pueden rastrearse en el libro previamente citado, *The Laws of Manu*. ¿En qué consiste la dote? Según el *Código Penal Indio* (1860) y la *Dowry Prohibition Act* (1961), se considera dote a:

2. Definition of “dowry”.—In this Act, “dowry” means any property or valuable security given or agreed to be given either directly or indirectly—

- (a) by one party to a marriage to the other party to the marriage; or
- (b) by the parents of either party to a marriage or by any other person, to either party to the marriage or to any other person; at or before [or any time after the marriage] [in connection with the marriage of the said parties, but does not include] dower or mahr in the case of persons to whom the Muslim Personal Law (Shariat) applies.⁷³ (*Dowry Prohibition Act*, 1961, p. 1)

Si bien es una costumbre más propia de las castas altas de India, se ha extendido a la mayoría de las personas y ha perdurado en el tiempo. ¿Cuál es el problema con esta costumbre? Básicamente, violenta a la mujer. En primer lugar porque carece de derechos de heredar de sus padres y, en segundo lugar, porque conduce a violencia y femicidios en base a la dote (“dowry death” o “muerte por dote”). Durante el gobierno colonial inglés intentan prohibir ciertas costumbres indias, tales como la dote, el *sati*⁷⁴ (*The Sati Regulation*, 1829), el matrimonio infantil (*Age of Consent Act*, 1891). Además promovió la movilidad social/religiosa

⁷³ 2. Definición de “dote”.—En esta Ley, “dote” significa cualquier propiedad o garantía valiosa entregada o acordada entregarse ya sea directa o indirectamente—

(a) por una de las partes del matrimonio a la otra parte del matrimonio; o

(b) por los padres de cualquiera de las partes en un matrimonio o por cualquier otra persona, a cualquiera de las partes en el matrimonio o a cualquier otra persona; en o antes [o en cualquier momento después del matrimonio] [en relación con el matrimonio de dichas partes, pero no incluye] dote o mahr en el caso de personas a quienes se aplica la Ley Personal Musulmana (Shariat) (*Dowry Prohibition Act*, 1961, p. 1. La traducción es mía)

⁷⁴ Se le llama *sati* al suicidio ritual de una viuda que se arroja a las llamas de la pira funeraria de su esposo.

entre las castas (*Caste Disabilities Act*, 1850) y el casamiento de las viudas (*Hindu Widow's Remarriage Act*, 1856).

Es por ello que, para el momento de escritura de la obra, estas cuestiones habían sido reguladas por el gobierno inglés. De ahí el conflicto de *Master* por ser un funcionario del gobierno inglés:

MASTER: Listen Chandrakant, can you think of a way out? I am the President of the Progressive Norms Committee and have signed a declaration that I shall never demand nor offer any dowry. But now ...

CHANDRA: Not the right thing to do ...

MASTER: I know, I know. But how could I know then that Binode's two sisters would die in their childhood? Well, I have committed myself to that foolish oath-how can I conveniently break it for my son's marriage now and demand ten thousand rupees from the bride's father? Can that be done, Chandrakant, tell me that?

CHANORA: No, sir, how can you do that ...

MASTER: You say, how can I do that ... but here, the mistress is absolutely adamant. I can manage everything but I can't manage her. If only you can think of a way out of this tangle, then I can hope for some peace of mind.⁷⁵ (Devi, [1904] 2005, p. 49)

Su principal problema radica en su falta de dinero, la tradición y el hecho de estar sujeto a las reglas occidentales inglesas, además de haber ocultado a su esposa el préstamo de Hari Babu, por lo cual no está en posición alguna de exigir más dinero como dote.

⁷⁵ MAESTRO: Escucha Chandrakant, ¿se te ocurre una salida? Soy el Presidente del Comité de Normas Progresistas y he firmado una declaración por la que nunca exigiré ni ofreceré dote alguna. Pero ahora ...

CHANDRA: No es lo correcto...

MAESTRO: Lo sé, lo sé. ¿Pero cómo podría saber entonces que las dos hermanas de Binode morirían en su infancia? Bueno, me he comprometido con ese tonto juramento. ¿Cómo puedo romperlo convenientemente ahora para el matrimonio de mi hijo y exigir diez mil rupias al padre de la novia? ¿Se puede hacer eso, Chandrakant, dime eso?

CHANORA: No señor, ¿cómo puede hacer eso...?

MAESTRO: Dices, ¿cómo puedo hacer eso? Pero aquí, la señora es absolutamente inflexible. Puedo manejarlo todo pero no puedo manejarla a ella. Si tan solo pudieras pensar en una manera de salir de este enredo, entonces puedo esperar algo de tranquilidad. (Devi, 1904, p. 49. La traducción es mía)

Afortunadamente, el conflicto se resuelve gracias a la astucia de Chandra, quien motivado por su propio interés de casarse con Soshi, engaña de alguna manera a sus empleadores y las bodas se desarrollan normalmente: Binode con la hija de Hari Babu y Chandra con Soshi.

CHANDRA: Will this lead to a duel between Binode Babu and me, finally? I can't give Soshi away to him, whatever happens. It's a matter of life and death. Wait, I've an idea! The minute things get out of hand, I'll use those crackers as bombs and hand a few to Binode ... then we shall see who marries whom!⁷⁶ (Devi, [1904] 2005, p. 64)

La cuestión con el engaño de las bombas remite a un hecho histórico real que los otros personajes mencionan en la obra: los casos de las bombas en Midhnapur y Alipur. Estos estaban relacionados con un movimiento revolucionario en contra del gobierno inglés. Gracias a esta estratagema logra asustar a sus empleadores y convencerlos de que puede solucionar el problema y salvar a Binode de la policía. A cambio pide casarse con Soshi y que Binode respete el acuerdo de su padre con Hari Babu.

Ahora bien, para concluir con este apartado cabe decir que la obra intenta abordar temáticas concernientes a la mujer. Si bien no aparecen personajes femeninos fuertes como en las obras que se analizarán en los próximos capítulos, al menos comienza a desarrollar problemáticas de la mujer en India. Es por ello que se puede considerar esta obra (y a su autora) como precursoras de un nuevo tipo de teatro centrado en la mujer. Aunque este se desarrollará efectivamente muchos años más tarde, tal como se verá en el siguiente inciso.

⁷⁶ CHANDRA: ¿Esto conducirá finalmente a un duelo entre Binode Babu y yo? No puedo entregarle a Soshi, pase lo que pase. Es una cuestión de vida y muerte. Espera, ¡tengo una idea! En el momento en que las cosas se salgan de control, usamos esas galletas como bombas y le damos unas cuantas a Binode... entonces ¡Veremos quién se casa con quién! (Devi, [1904] 2005, p. 64. La traducción es mía)

2.2.3. El Teatro Feminista Indio

Según varios autores (Singh, 2009; Javalgekar, 2017; Srivastava, 2022), el Teatro Feminista Indio surge alrededor de la década de 1970. Comienza en diferentes pueblos y ciudades como una forma de responder al discurso machista y tradicionalista del teatro indio (Javalgekar, 2017). Este teatro fusiona las experiencias del teatro experimental callejero de 1960 (el cual había comenzado a trabajar temáticas relacionadas con la mujer, tales como: el aborto selectivo, la violencia sexual, el analfabetismo y la discriminación por cuestiones de género) con el resurgimiento del movimiento feminista (Javalgekar, 2017; Singh, 2009, p. 155).

Como ya se ha mencionado, el teatro tradicional indio era itinerante y callejero. Con la llegada de los ingleses se adoptó la representación en espacios cerrados, pero nunca se abandonó por completo el teatro callejero. Esta diferenciación provocó cambios significativos en el teatro. Debido a que el teatro “comercial” o vinculado a salas teatrales estaba sujeto a la ley colonial de censura, las posibilidades de los dramaturgos estaban limitadas. Por ello, el teatro callejero tuvo mayor libertad en mostrar otras temáticas. De ahí que este comenzara a mostrar una problemática histórica: la violencia hacia las mujeres.

Esta mirada hacia las mujeres condujo, junto con el nuevo florecimiento del feminismo, a diagramar este nuevo teatro llamado “*Indian Feminist Theatre*” o “*Women’s Theatre*”⁷⁷ (algunos autores también lo denominan “Teatro de la Protesta”). El objetivo de este nuevo teatro es, en primera instancia, confrontar las representaciones de la cultura dominante (Singh, 2009, p. 163). Además intenta romper la mirada masculina en el teatro e intentar brindar alternativas a la imagen estereotipada de la mujer (Srivastava, 2022). También, este movimiento intentó alentar a que más mujeres se sumaran al teatro, ya sea como autoras, actrices, directoras, etc. (Srivastava, 2022).

⁷⁷ “Teatro Feminista Indio” o “Teatro de la Mujer” (La traducción es mía).

En este sentido, según Singh (2009): “*Feminist theatre is a cultural representation made by women and is informed by the perspective of its makers, its performers, its spectators and its critics whose aim is positive re-evaluation of women’s role and/or to effect social change*”⁷⁸ (p. 163). En este panorama surgen numerosas dramaturgas que intentan llevar adelante este nuevo teatro. Algunas de ellas son: Poile Sengupta, Varsha Adalja, Manjula Padmanabhan, Dina Mehta, Tripurari Sharma, Dr. Kusum Kumar, Gitanjali Shree, Irpinder Bhatia, Neelam Mansingh Chaudhury, Binodini, B. Jyashree, Shanoli Mitra, Usha Ganguli, Shanta Gandhi, Suahma Despande, Veenapani Chawla, Qudisia Zadie (Singh, 2009, pp. 154-155).

El Teatro de la Mujer recibió consecuentemente un gran apoyo del IPTA y se realizaron numerosos festivales de teatro a lo largo de India a partir del 2001: “*the National Women’s Theatre Festival held in Mysore, 2001, National Women’s Theatre Festival organized by Yavanika, a theatre group based in Hyderabad, National Workshop on Women , Poorva , Festival of Asian Women (..)*”⁷⁹ (Singh, 2009, p. 154), entre otros.

Este tipo de dramaturgia, además, presentó un activismo social muy importante. Se crearon varios grupos teatrales que dieron inicio no solo a una nueva estética, sino también a intentar crear conciencia en la sociedad. Uno de ellos fue la Fundación de M. S. Swaminathan:

M.S. Swaminathan Foundation’s ‘Voicing Silence’, a gendered theatre’s major concerns are: gender, culture and social activism. Three strands of their work are:

i. Developing plays sharing women’s issues from a feminist perspective.

⁷⁸ “El teatro feminista es una representación cultural realizada por mujeres y se basa en la perspectiva de sus creadores, intérpretes, espectadores y críticos, cuyo objetivo es la reevaluación positiva del papel de la mujer y/o lograr un cambio social” (Singh, 2009, p. 163. La traducción es mía)

⁷⁹ “El Festival Nacional de Teatro de Mujeres celebrado en Mysore, 2001, el Festival Nacional de Teatro de Mujeres organizado por Yavanika, un grupo de teatro con sede en Hyderabad, el Taller Nacional sobre la Mujer, Poorva, el Festival de Mujeres Asiáticas.” (Singh, 2009, p. 154. La traducción es mía)

- ii. Organizing collective sharing of experiences or women's theatre festivals, bringing together cultural workers, theatre persons, social activists and NGOs.
- iii. Working with different communities of women – supporting them to use theatre as a tool for self expression and empowerment.⁸⁰ (Singh, 2009, p. 165)

El Teatro Feminista se consolidó como un movimiento político a la par que estético. Lo crucial era romper viejos esquemas y tabúes. Según Anita Singh (2014, p. 1), este drama fue progresivo en cuanto a lo estructural, al quebrar con el canon y convenciones típicas del drama indio. También intentó romper con el falocentrismo y el falogocentrismo del ambiente dramático. Además el foco estaba puesto en la mujer, en las subjetividades que la rodean, sin caer en estereotipos como los de las obras escritas por hombres.

Justamente, sobre este último punto, Pinaki Ranjan Das (2014) afirma que:

‘Women’ have been culturally constructed as ‘objects’. They have been categorized as the ‘Other’, a derivative of the socially dominant male subject. It is this position of being in the other which makes it representational, and hence her ‘presence’ on stage in conventional roles. This contributes to women's status quo, though feminist theatre started presenting their resistances, too.⁸¹ (p. 59)

⁸⁰ Para la Fundación M. S. Swaminathan 'Silencio expresado', un teatro con perspectiva de género, las principales preocupaciones son: género, cultura y activismo social. Sus tres líneas de trabajo son:

- i. Desarrollar obras de teatro que compartan la problemática de las mujeres desde una perspectiva feminista.
- ii. Organizar intercambios colectivos de experiencias o festivales de teatro de mujeres, reuniendo a trabajadores culturales, teatrales, activistas sociales y ONG.
- III. Trabajar con diferentes comunidades de mujeres, apoyándolas para que utilicen el teatro como herramienta de autoexpresión y empoderamiento. (Singh, 2009, p. 165. La traducción es mía)

⁸¹ Las “mujeres” han sido construidas culturalmente como “objetos”. Se les ha categorizado como el “Otro”, un derivado del sujeto masculino socialmente dominante. Es esta posición de estar en el otro lo que lo hace representacional y, de ahí, su “presencia” en el escenario en roles convencionales. Esto contribuye al status quo de las mujeres, aunque el teatro feminista comenzó a presentar también sus resistencias. (Ranjan Das, 2014, p. 59. La traducción es mía)

Es decir que, con el advenimiento del Teatro Feminista Indio, se logró crear una nueva forma de dramaturgia que expuso los entretelones machistas no solo de la sociedad india, sino también del ambiente artístico, en general. Es por ello que las contribuciones de las dramaturgas que se estudiarán en los próximos capítulos resultan radicalmente significativas por el impacto que crearon en el imaginario social de India.

CAPÍTULO III

EL TEATRO DE LA MUJER (FINES DE 1970- DÉCADA DE 1980): ¿HAY SALIDA A LA VIOLENCIA?

Tal como se anunció en la introducción y los capítulos anteriores, se ha hecho un recorte histórico en la selección y en el análisis de las obras del corpus. El Teatro Feminista Indio (Singh, 2009, 2014; Javalgekar, 2017; Srivastava, 2022), Teatro de la Mujer (Wadhwa, 2011; Singh, 2009) o Teatro de la Protesta (Ranjan Das, 2014) ha pasado por muchas modificaciones a través del tiempo. Si bien todas las obras conservan un punto en común que es la denuncia de la violencia machista en India, el cómo la resuelven (o no) en el argumento de la obra es distinto según la época. También los recursos escénicos, la estructura, la conformación de los personajes, la escenografía y el tiempo cambian sustancialmente a medida que pasan los años.

Es por ello que los capítulos subsiguientes se han dispuesto de manera cronológica. En este se abordarán obras de Dina Mehta y Manjula Padamanabhan, las cuales se sitúan a fines de la década de 1970 y la década de 1980. La particularidad de estas obras es que pertenecen al primer período de Teatro Feminista Indio. Por ende, existen ciertos formatos comunes a ambas, tal como se verá en los siguientes incisos.

3.1. La tradición de la dote en *Brides are not for burning*

La obra *Brides are not for burning* fue escrita por Dina Mehta en 1979. Esta obra ganó el primer lugar en una competencia mundial patrocinada por la BBC ese mismo año. Fue transmitida desde Londres en su servicio mundial y luego por *All India Radio*. La versión escénica fue representada en Madras, Bangalore y Bombay.

Este análisis está dividido en tres partes: primero se dará cuenta de cuestiones de estructura y forma; luego se analizará el argumento, símbolos presentes y cuestiones de género; por último, se revisarán las cuestiones de contexto socio-histórico. De esta manera, con respecto al primer punto, hay que mencionar que el texto está estructurado en dos actos: el primero tiene tres escenas y el segundo cinco. Sigue una disposición típica del teatro occidental. Puede notarse la influencia inglesa en su estructura, dado que carece de elementos del teatro sánscrito, como es, por ejemplo, la presencia de intermedios musicales.

Se disponen cinco espacios distintos en escena (no simultáneos). Con los cambios de escena se producen modificaciones en el escenario. En el Acto 1 hay un cambio. En el Acto 2 hay cuatro cambios. Los lugares son:

- a) Habitación en casa de la familia Desai: según la caracterización al inicio de la obra, esta será la más amplia y detallada (Mehta, [1979] 1993, p. 8). El amoblamiento está en mal estado y hay varias imágenes de dioses y diosas védicos en las paredes. Esto es importante debido a cuestiones del argumento.
- b) Sala de estar en casa de Sanjay: necesita pocos elementos pero deben verse lujosos (un sofá, una silla y una alfombra).
- c) Oficina de Vinod: constará de un escritorio, dos sillas, un teléfono y múltiples archivos y papeles dispuestos alrededor.
- d) Cocina de Tarla: es simple y deberá tener una mesada con una cocina a kerosene, algunos utensilios y un taburete.
- e) La sala de estar/comedor de la familia política de Laxmi: deberá tener una mesa, sillas, 1 taburete, algunos vegetales, un televisor.

En el Acto 1, las dos primeras escenas ocurren en el espacio a). La escena 3 ocurre en b). Por otro lado, en el acto 2 se da la siguiente distribución: escena 1 en el espacio a); escena 2 en c); escena 3 en d); escena 4 en e); escena 5 en a). Estos cambios se dan debido a que, si bien la obra retrata un drama familiar, existen otros personajes involucrados en ella. Lo que podría decirse con respecto a esto es que al haber tantos cambios entre escenas, podría dificultar la puesta en escena de la obra. Aunque es de hacer notar que solo dos escenografías son más complejas o con mayor

cantidad de utilería: la habitación de la familia Desai y la de la familia política de Laxmi.

En cuanto al tiempo de la obra puede definirse que en cuanto al grado de representación patente, la obra transcurre en dos días. El Acto 1 ocurre en el lapso de 24 horas: comienza en la mañana en la escena 1, al mediodía en la escena 2 y por la noche en la escena 3. El Acto 2 comienza en las horas de la madrugada del día siguiente. Las escenas 2 y 3 supuestamente comparten simultaneidad en el tiempo. La escena 4 ocurre unos minutos más tarde que las escenas anteriores y la última escena ocurre de noche. Por otro lado, el grado de representación ausente, mencionado por los personajes, hace referencia al pasado de Laxmi y su familia. En estas explicaciones que brindan los personajes, se puede entender el contexto en el que vivieron y cómo Laxmi (el personaje que no está en escena, pero es mencionado continuamente, puesto que constituye el tema principal de la obra) afrontó su destino sin quejarse.

Por otro lado, este es el listado y descripción de los personajes:

- *Father*: 70 años, es el miembro más anciano de la familia Desai. Se ha casado dos veces debido a que su primera esposa no podía tener hijos. Al parecer tiene un principio de demencia senil o Alzheimer dado que se confunde continuamente. No posee un nombre propio, únicamente se sabe el apellido, Desai.
- *Malini*: 20 años. Hija de *Father*. Estudiante universitaria, soltera y hermana de la joven ama de casa que ha muerto quemada. Es idealista, se ha involucrado con activistas anarquistas.
- *Anil*: 22 años. Profesor de Historia en un colegio privado. Hermano de Malini y de la joven ama de casa fallecida. Soltero.
- *Roy*: un joven anarquista, “un amante profesional de la humanidad” (Mehta, [1979] 1993, p. 7). 27 años, casado. Su apellido es Mukherjee (Mehta, [1979] 1993, p. 38). La esposa de Roy se llama Gita (Mehta, [1979] 1993, p. 42). Roy vive en una casa con sus padres, su esposa, su hermano, su cuñada y tres sobrinos (hijos de su hermano y cuñada).

- *Professor Palkar*: profesor de historia en la universidad, 55 años. Anil fue su estudiante.
- *Sanjay*: es el novio de Malini y amigo de la universidad de Anil. Tiene 23 años aproximadamente.
- *Vinod Marfatia*: Marido de la mujer fallecida, Laxmi. Tiene 28 años aproximadamente. Su madre lo controla completamente. Es ambicioso y sin escrúpulos.
- *Tarla*: amiga y vecina de la mujer fallecida, Laxmi. Tiene 25 años aproximadamente. Está casada y tiene una hija. Es de pocos recursos económicos. Su marido es alcohólico y suele gastar todo su dinero.
- *Mother-in-law*: madre de Vinod y Arjun, suegra de Laxmi. Tiene 51 años aproximadamente. Es intrigante y violenta
- *Kalu*: un viejo empleado en la casa de Vinod. Tiene 58 años aproximadamente.
- *Arjun*: hermano menor de Vinod. Un adolescente con sobrepeso.

Esto en cuanto a los aspectos formales de la obra. La segunda parte de este análisis abordará el argumento y los temas presentes en el texto. El título de la obra *Brides are not for burning* hace referencia a una de las líneas dichas por Anil a su cuñado Vinod sobre la muerte de su hermana (Mehta, [1979] 1993, p. 63). El título refleja el argumento de la obra: la joven Laxmi, casada con Vinod ha fallecido en circunstancias sospechosas, quemada hasta la muerte en la casa de su familia política.

La obra recrea los días posteriores al fallecimiento y se centra en los hermanos de la mujer fallecida: Anil y Malini. Esta última es la que más fervientemente aboga por descubrir qué fue lo que ocurrió y sospecha que su hermana fue asesinada o conducida al suicidio. Por esta razón, su hermano va a la morgue a buscar los resultados de la autopsia:

Malini: [*straightening up*] Anil! I thought you'd never get home. What was the verdict? (...)

Anil: What we expected.

Malini: Murder? (Mehta. [1979] 1993, p. 14)⁸²

Malini: Good. I'm waiting to hear the verdict.

Anil: Accident.

Malini: [*grimly*] I see. They decided Laxmi's sari was soaked in kerosene by *accident*. A match was set to it by *accident*.

Anil: What's the matter with you? Her sari caught fire as she was lighting the stove. (...)

Vinod tried to smother the flames with the living-room carpet. But it was too late.

Malini: That's another thing. The stove was in the kitchen. And she was found on the living-room floor.

Anil: She ran out in a panic...according to the evidence. These things happen, Malini.

Malini: Of course they do. All the time. Last year 350 women died of burns in this city alone, some of them over-insured wives. (Mehta, [1979] 1993, p. 15)⁸³

A lo que hace referencia Malini sobre las muertes de mujeres quemadas alude a una problemática de India: la muerte por dote o “*Dowry Death*” según el Código Penal Indio (1860). Si bien esto ya fue explicado en el Capítulo I de la tesis, es necesario recordarlo. En India existe la tradición, sobre todo en las castas altas de ofrecer una dote en los matrimonios (los cuales son matrimonios arreglados, en su mayoría). Es un “regalo” (realmente no es un regalo en sí, sino un ofrecimiento monetario para compensar las leyes de herencia de India que favorecían a los hijos

⁸² Malini: [enderezándose] ¡Anil! Pensé que nunca llegarías a casa. ¿Cuál fue el veredicto? (...)

Anil: Lo que esperábamos.

Malini: ¿Asesinato? (Mehta. [1979] 1993, p. 14. La traducción es mía)

⁸³ Malini: Bien. Estoy esperando escuchar el veredicto.

Anil: Accidente.

Malini: [sombriamente] Ya veo. Decidieron que el sari de Laxmi estaba empapado en queroseno por accidente. Se le encendió una cerilla por accidente.

Anil: ¿Qué te pasa? Su sari se incendió mientras encendía la estufa. (...)

Vinod intentó sofocar las llamas con la alfombra del salón. Pero fue demasiado tarde.

Malini: Esa es otra cosa. La estufa estaba en la cocina. Y la encontraron en el suelo de la sala.

Anil: Ella salió corriendo presa del pánico... según la evidencia. Estas cosas pasan, Malini.

Malini: Por supuesto que sí. Todo el tiempo. El año pasado, 350 mujeres murieron por quemaduras solo en esta ciudad, algunas de ellas esposas con seguros excesivos. (Mehta, [1979] 1993, p. 15. La traducción es mía)

varones) de la familia de la novia a la del futuro esposo que puede ser en dinero o bienes. Lo que ocurre en algunos casos es que la familia del novio, luego del casamiento, considera que el pago no fue suficiente y comienza a acosar a la novia. Esto resulta en un suicidio provocado o un asesinato (Walsh, 2006, p. 257)

En el caso del personaje mencionado en la obra, Laxmi, su hermano Anil dice que la familia Marfatia no pidió dote (Mehta, [1979] 1993, p. 16). Supuestamente esto ocurrió porque la familia Marfatia poseía mucho dinero. Además, hay que mencionar que en India rige, desde el año 1961, la *Dowry Prohibition Act*. Por ende algunas familias optan por no pedir la dote para no enfrentarse con cargos penales. Pero, aún cuando la familia del novio rechaza la dote, sucede lo mismo: acosan a la novia y la conducen al suicidio o la asesinan. En la obra, Malini denuncia esto:

Malini: And when they died – plucked in their bloom by fiery fingers – the husband’s family came into a lot of money.

Anil: For God’s sake, the Marfatia family is in no need of money. And we don’t even know that Laxmi was insured.

Malini: We do, as a matter of fact. Early this year. Laxmi told me so herself.

Anil: What you suggest is...horrible. I know Laxmi wasn’t very happy in her marriage, but –

Malini: Not very happy!] If I were given to hysterics, I’d laugh! They tormented and humiliated her because the dowry she brought them was not what they had angled for.⁸⁴ (Mehta, [1979] 1993, p. 16)

Esta situación que le sucede a muchas mujeres en India es la que ha sufrido Laxmi: se arreglan los matrimonios por ninguna dote o la dote que fue aceptada resulta, con el tiempo, “insuficiente”. Cabe recordar también que, por tradición,

⁸⁴ Malini: Y cuando mueren, arrancadas de su flor por dedos ardientes, la familia del marido recibe mucho dinero.

Anil: Por el amor de Dios, la familia Marfatia no necesita dinero. Y ni siquiera sabemos si Laxmi estaba asegurada.

Malini: Lo sabemos, de hecho. A principios de este año. Laxmi misma me lo dijo.

Anil: Lo que sugieres es...horrible. Sé que Laxmi no era muy feliz en su matrimonio, pero...

Malini: ¡No muy feliz! ¡Si me diera a la histeria, me reiría! La atormentaron y humillaron porque la dote que les trajo no era la que esperaban. (Mehta, [1979] 1993, p.16. La traducción es mía)

cuando una mujer se casa se va a vivir al hogar de su marido, en el que también viven sus suegros y otros familiares. Es por ello que se puede dar esta situación de acoso y violencia sistemática. En el caso de esta obra, el maltrato es sostenido por la suegra de Laxmi, quien es el personaje que abusa verbalmente de Laxmi al tratarla de estéril, puesto que después de cinco años de matrimonio no ha logrado embarazarse. Esta violencia es apoyada por su marido Vinod quien sabe que es él quien tiene problemas de fertilidad (también lo sabe su madre) pero calla su verdad y deja que su madre ataque a Laxmi.

En las manifestaciones de tiempo latente, se puede saber por qué Laxmi deja que la menosprecien. Ella era la hermana mayor y desde muy pequeña se encargó de ayudar en la crianza de sus hermanos menores. Tal como Malini dice: *“because with Mother always pregnant and ailing, she had to baby-sit for us! Laxmi was the brightest of us all. What right had Father to hold her back? It makes me sick, all this endless breeding and spawning”*⁸⁵ (Mehta, [1979] 1993, p. 17). Es decir que Laxmi asume su destino desde muy pequeña.

Su repentina muerte llena de sospechas a sus hermanos, particularmente a Malini. Anil irá transformando su visión ingenua del principio a medida que vaya confirmando sus sospechas durante la investigación. Cabe decir que todo lo que se confirma es investigado de manera particular por los hermanos, la policía ha determinado que fue un “accidente” y no ha visto la necesidad de realizar otras indagaciones.

Es así que de la primera suposición de Malini que ha sido asesinada o conducida al suicidio surgen otras pistas. En primer lugar, saben que Laxmi tenía un seguro de vida, adquirido ocho meses antes de su muerte. En segundo lugar, saben que había un testigo fuera de la familia Marfati: Tarla, una vecina y amiga de Laxmi que se encontraba en la casa cuando sucedió todo. A partir de estos datos, Anil y Marlini comienzan a averiguar.

⁸⁵ “¡Porque como mamá siempre estaba embarazada y enferma, tenía que cuidarnos! Laxmi era la más brillante de todos nosotros. ¿Qué derecho tenía nuestro padre a retenerla? Me enferma toda esta reproducción y desove interminables.” (Mehta, [1979] 1993, p. 17. La traducción es mía)

Justamente, una gran pista se recibe en el Acto 1, escena 2. En dicha escena, Anil recibe la visita de un ex-profesor suyo de la Universidad, el Profesor Palkar. A través de él se entera de quién fue el médico (el doctor Ram Lodha) que atendió a su hermana Laxmi. También le pregunta a Anil si hubo alguna carta de suicidio. Esto comienza a inquietar a Anil e inquiriere a su vez si el doctor dio a entender que podría haber sido un suicidio. El profesor Palkar le responde que no sabe nada sobre eso pero lo que sí conoce es “ (...) *that your sister had been dead three and a half hours when they sent for him* [por el doctor]”⁸⁶ (Mehta, [1979] 1993. p. 37). Este no es un dato menor, el hecho de que después del “accidente” Vinod y su familia hayan tardado tanto en buscar ayuda médica. Esa información, dada por una persona “neutral” hace que Anil reaccione y decida confrontar a su cuñado, Vinod.

Por otro lado, en la última escena del Acto 1, Malini obtiene otro dato sospechoso: un empleado de su novio Sanjay fue despedido, pero, bajo intercesión de Vinod, fue recontratado *ipso facto*. ¿Quién era este obrero? El esposo de Tarla, la única testigo de la muerte de Laxmi. Con esos dos datos, Malini y Anil emprenden la parte final de su investigación o anagnórisis, en el sentido del teatro griego, en el Acto 2.

De esta manera, en el Acto 2, escena 2, Anil decide hablar con su cuñado:

Anil: The post mortem clearly established that my sister's death occurred between 7.15 and 7.30 p.m. And the fire must have been put out well before 8, because that's when you sent the fire brigade back. Yet you did not send Kalu for Dr. Lodha till almost 11 at night. Why? (...)
Sit down and listen. Dr. Lodha's last patient left at 7 that Tuesday evening, and because he was alone in the flat he worked late at his desk where the phone is, but there was no message from you at all, til Kalu came for him.⁸⁷ (Mehta, [1979] 1993, p. 61)

⁸⁶ “(...) que tu hermana llevaba tres horas y media muerta cuando lo mandaron a buscar” (Mehta, [1979] 1993, p. 37. La traducción es mía).

⁸⁷ Anil: La autopsia estableció claramente que la muerte de mi hermana ocurrió entre las 19.15 y las 19.30 horas. Y el incendio debió apagarse mucho antes de las 8, porque fue entonces cuando enviaron de regreso a los bomberos. Sin embargo, no enviaste a Kalu a buscar al Dr. Lodha hasta casi las 11 de la noche. ¿Por qué? (...)

Entonces se confirma que la familia Marfati deliberadamente no hace atender inmediatamente a Laxmi, además se dilucida que han mentido a las autoridades para no ser castigados:

Vinod: Don't you try your filthy tricks here! I was not born yesterday. Why did come to me? If you think you can prove that Laxmi's death was not an accident but suicide, you are barking up the wrong tree! Understand? Because she had everything to live for, I can prove it. Yes!

Anil: [*sitting down, slowly*] Did she? I seem to recall a recent amendment of the anti-dowry legislation: if a girl is ill-treated during the first five years of marriage, it will be deemed an attempt to extract dowry.⁸⁸

(Mehta, [1979] 1993, p. 63)

Al ver que Anil no cede, Vinod intenta sobornarlo como última estrategia. Pero al no conseguir nada, Vinod llama a su madre para ponerla al tanto e intentar acallar a los otros dos testigos: Tarla y el viejo empleado de la casa, Kalu. Esto lleva a la otra parte de la investigación encabezada por Malini.

En las escenas 3 y 4 del Acto 2, Malini averigua los últimos datos sobre la muerte de su hermana con Tarla, Kalu y Arjun. Cuando visita a Tarla se entera de que la suegra de Laxmi la ha acosado desde el día del matrimonio porque no se ha embarazado. De hecho, el día de la muerte, Laxmi y su esposo iban a visitar a un gurú para que los bendiga y puedan concebir. La suegra comenzó a agredirla y Laxmi se encerró en la cocina. Allí comete su suicidio.

Luego, en la casa de la familia Marfati, Malini averigua por Kalu y Arjun otros datos: Kalu afirma que cuando se empezaron a escuchar los gritos de Laxmi, su

Siéntate y escucha. El último paciente del Dr. Lodha se fue ese martes a las 7 de la tarde y, como estaba solo en el apartamento, trabajó hasta tarde en su escritorio donde está el teléfono, pero no recibió ningún mensaje suyo hasta que Kalu vino a buscarlo. (Mehta, [1979] 1993, p. 61. La traducción es mía)

⁸⁸ Vinod: ¡No intentes tus trucos sucios aquí! No nací ayer. ¿Por qué viniste a mí? Si creés que podés demostrar que la muerte de Laxmi no fue un accidente sino un suicidio, ¡estás ladrando al árbol equivocado! ¿Entendés? Porque ella tenía todo por qué vivir, lo puedo demostrar. ¡Sí!

Anil: [*sentándose, lentamente*] ¿Lo hizo? Me parece recordar una reciente modificación de la legislación contra la dote: si una muchacha es maltratada durante los primeros cinco años de matrimonio, se considerará un intento de obtener la dote. (Mehta, [1979] 1993, p. 63. La traducción es mía)

suegra ordenó que nadie abra la puerta de la cocina ni la ayude. Arjún, por otro lado, revela el secreto acerca de la esterilidad de su hermano. Con esa información, Malini vuelve a su casa.

Tanto Anil como Malini se dan cuenta, con todas esas pruebas, que Laxmi sufrió una muerte por dote. Lamentablemente, la obra tiene un final abierto, por lo que no puede saberse si la sed de justicia de los hermanos será aplacada. Pareciera que con esas revelaciones, intentarían llevar a la justicia a la familia Marfati, pero esa es una acción que no ocurre ni se insinúa en la obra.

Por último, en cuanto a esta parte del análisis, cabe señalar una cuestión simbólica que es mencionada en la obra. Es el nombre “Laxmi”. Este es el nombre de la diosa de la riqueza, la buena fortuna, la juventud y la belleza. Ella es la esposa del dios Vishnu. Justamente, existe una tradición en India de nombrar a las hijas mujeres así. Tal como se demuestra en la obra:

Malini: Why did you call her Laxmi? Was it your native optimism? Or a grotesque sense of humour?

Father: What? What? [*with unexpected spirit*] You don't know it is auspicious to call your first child Laxmi? Calling on the goddess of wealth brings prosperity in its wake—you don't know? (...) ⁸⁹ (Mehta, [1979] 1993, p. 13)

Ahora bien, ¿cuán auspicioso fue para Laxmi llamarse así? Sin duda alguna el nombre cobra una relevancia irónica en la obra. Si es el nombre de la diosa de la riqueza, fue justamente esta la fuente de la discordia. Si quería augurarle una buena vida no resultó: Laxmi fue objeto de penurias y miserias desde temprana edad. Hay que entender que en el teatro indio tradicional, los nombres de los personajes no son “inocentes”: siempre se usan para reflejar algo, para simbolizar características innatas. En este caso, Mehta parece haberlo usado de manera irónica o, en el mejor de los casos, trágica.

⁸⁹ Malini: ¿Por qué la llamaste Laxmi? ¿Fue tu optimismo nativo? ¿O un grotesco sentido del humor? Padre: ¿Qué? ¿Qué? [con espíritu inesperado] ¿No sabes que es auspicioso llamar a tu primera hija Laxmi? Invocar a la diosa de la riqueza trae consigo prosperidad, ¿no lo sabes? (...) (Mehta, [1979] 1993, p. 13. La traducción es mía)

En cuanto a la tercera parte del análisis que abarca lo socio-histórico o contextual, pueden mencionarse algunas cuestiones. Por ejemplo: si bien el tema principal de la obra y que le da el nombre a la obra está dedicado a la muerte por dote, existe un subtema también interesante por sus planteos de género. Este subtema aborda a grupos anarquistas que están realizando atentados en contra del gobierno. El personaje que representa a este subtema es Roy Mukherjee, un joven anarquista que se relaciona con Malini. Ella le esconde armas y libros “comprometedores” en su casa (por ejemplo, *El libro de cocina anarquista* o *Asesinato y Libertad*⁹⁰). También parece haber algún tipo de relación sentimental entre ellos (o, al menos, sexo consentido) pese a que Roy está casado con Gita, amiga de Malini.

Ahora bien, ¿por qué esto se relaciona con cuestiones de género? Por ciertos diálogos y situaciones que se dan entre Roy y Malini. En primer lugar, Roy hace abortar a su esposa, porque según él “no es momento de engendrar hijos”. En este punto, más allá de cuestiones que se desconocen del entorno de los personajes, Roy actúa de manera patriarcal al decidir sobre el cuerpo y las decisiones de su esposa. En segundo lugar, cuestiona las decisiones de Malini con respecto a su vida amorosa y la trata de prostituta (Mehta, [1979] 1993, p. 28) al estar en pareja con un joven acaudalado (Sanjay). En tercer lugar, al final de la obra cuando abandona a su esposa con los padres de esta para irse con Malini “a seguir la causa revolucionaria”. No ve a Malini como una igual, sino como su amante.

En esta subtrama también puede verse el recorrido del personaje de Malini en su búsqueda de superación y autodescubrimiento. Según Anindita Ganguly (2014):

What follows is a quest for existence and identity for the bride’s sister, Malini, the protagonist of the play, torn between youthful idealistic fancies, revolutionary ideas of the anarchist Roy Mukherjee and material pursuits with her lover Sanjay. With the anguish of her sister’s painful

⁹⁰ *El libro de cocina anarquista* (1971) es un libro escrito por William Powell. En este se detallan instrucciones para hacer bombas y armas caseras, entre otras cosas. Por otro lado, *Asesinato y libertad* (1853) es un texto escrito por Karl Peter Heinzen. Según Bessner y Stauch (2010), este libro sienta las bases teóricas del terrorismo moderno (p. 143)

death buried deep inside her, she seeks to fight for she believes Laxmi is not beyond retribution.⁹¹ (p. 86)

Pandurang Ananda Kirdat (2016) apoya esta caracterización de Malini y añade:

Malini is not passive like Laxmi. She is a rebel who challenges the system. She is called as a ‘angry young woman.’ She is presented as the incarnation of protest. She believes that violence is action and that her brother Anil’s idealism is ineffective. She protests against the subordination of woman. She is frustrated with the inaction of government in her sister’s case. She was once loved of pursuing a career in law but after this incident of her sister’s death, she gave up the idea of having law as a profession and instead turns to the path of revolution. She determined to give the punishment to Laxmi’s husband and in-laws. She seeks justice for her sister’s murder. In fighting for justice, Malini confronts the society that tolerates the crime.⁹² (p. 141)

Entonces en esta obra existen dos (o tres si se cuenta a *Mother in Law*) representaciones de la mujer. Por un lado, a Laxmi, la mujer fallecida, que es la imagen de la mujer sumisa, dedicada primero a la crianza de sus hermanos menores y luego sometida por su esposo y suegra. Por el otro lado, Malini, una joven con férreas ideas de empoderamiento. Justamente por eso es que Malini no parará hasta dar con la verdad sobre la muerte de su hermana.

⁹¹ Lo que sigue es una búsqueda de existencia e identidad para la hermana de la novia, Malini, la protagonista de la obra, dividida entre fantasías idealistas juveniles, ideas revolucionarias del anarquista Roy Mukherjee y búsquedas materiales con su amante Sanjay. Con la angustia de la dolorosa muerte de su hermana enterrada profundamente dentro de ella, busca luchar porque cree que Laxmi no está más allá de la retribución. (Ganguly, 2014, p. 86. La traducción es mía)

⁹² Malini no es pasiva como Laxmi. Es una rebelde que desafía al sistema. Se la llama una “joven enojada”. Se la presenta como la encarnación de la protesta. Ella cree que la violencia es acción y que el idealismo de su hermano Anil es ineficaz. Protesta contra la subordinación de la mujer. Está frustrada por la inacción del gobierno en el caso de su hermana. Alguna vez le encantó seguir una carrera en derecho, pero después de este incidente de la muerte de su hermana, abandonó la idea de tener el derecho como profesión y, en cambio, tomó el camino de la revolución. Ella decidió castigar al marido y a los suegros de Laxmi. Busca justicia por el asesinato de su hermana. En su lucha por la justicia, Malini se enfrenta a la sociedad que tolera el crimen. (Ananda Kirdat, 2016, p.141. La traducción es mía)

Bhagyashree S. Varma (2013) explica qué es lo que pasa con las mujeres de India que se asemejan al personaje de Laxmi:

A woman in Indian family is perfectly taught to surrender and be submissive from her childhood on the pure grounds of ‘virtue’ essentially feminine and she is threateningly cautioned about how the slightest mistake in her behavior can “cut off the nose” to say that exactly in the domestic idiom, and how the fame of the family can be smashed into dust for which she will of course not be forgiven throughout her life.⁹³ (p. 1)

Esto explicaría el estereotipo empleado por la dramaturga para configurar este “personaje” (que no está en escena, pero es un personaje sobre el que gira la mayor parte del argumento). El problema radica (además de la muerte por dote y los hechos que conducen a ella desde el matrimonio) en los imaginarios sociales presentes en India. Estos son los que condicionan a las mujeres al sometimiento y la violencia.

Por último, en cuanto a otros datos históricos presentes en la obra, cabe decir que en la década de 1970, efectivamente, hubo un reflote de organizaciones extremistas que realizaron actos terroristas. Esto ocurrió durante el segundo mandato (1971-1977) de la Primera Ministra, Indira Gandhi⁹⁴. La tensión política y económica que existió durante este período resultó en un auge de las protestas y de organizaciones extremistas que se oponían al gobierno y las decisiones de Gandhi.

Numerosas protestas estudiantiles y obreras caracterizaron este período. Estas fueron reprimidas duramente, lo cual produjo aún más malestar en la población. A esto se le sumaron las acusaciones de corrupción y fraude electoral al gobierno de Gandhi. Es por ello que fue una época muy convulsionada. Entonces en 1975,

⁹³ A una mujer de familia india se le enseña perfectamente a entregarse y a ser sumisa desde su infancia por puros motivos de "virtud" esencialmente femenina y se le advierte amenazadoramente sobre cómo el más mínimo error en su comportamiento puede "cortarle la nariz" para decir exactamente eso. en el lenguaje doméstico, y cómo la fama de la familia puede convertirse en polvo, algo que, por supuesto, no le perdonarán durante toda su vida. (Varma, 2013, p. 1. La traducción es mía)

⁹⁴ Indira Gandhi (1917-1984) fue la primera mujer (y única hasta la fecha) en asumir el cargo de Primer Ministro en India. Tuvo tres mandatos (dos de ellos consecutivos) y fue asesinada por sus guardaespaldas Sikh durante su último período. Aunque puede llevar a confusión, no estaba emparentada con Mahatma Gandhi. Ella era hija de Jawaharlal Nehru y casada con Feroze Gandhi (tampoco emparentado con el líder de la independencia india), de ahí su apellido (Walsh, 2006).

Gandhi empleó el artículo 352 de la Constitución para avalar la suspensión de derechos civiles al considerar que la situación de inseguridad ameritaba tal medida. Dentro de esas medidas incluyó la prohibición de organizaciones tales como la RSS⁹⁵ y otros grupos comunales o terroristas (Walsh, 2006, p. 223). Entonces, esta referencia en la obra sobre grupos “terroristas” tiene un asidero en la historia de India. Si bien Walsh no especifica la extracción política de estos grupos, puede ser probable que alguno haya sido anarquista, sobre todo si se considera que el grupo de Roy Mukherjee se había fundado en la universidad.

3.2. El “efecto espectador” en *Lights out*

La obra *Lights out* ([1984] de Manjula Padmanabhan fue estrenada por primera vez en 1986, por la *Sol Theatre Company* en el *Prithvi Theatre* de Mumbai. Está compuesta por un único acto con tres escenas. Está basada en una historia real ocurrida en Santa Cruz, Mumbai, en 1982 (Ganguly (a), 2014, p. 2). Tanto la historia real como la obra de teatro muestran lo mismo: una violación ocurrida en un suburbio, escuchada y vista por los vecinos, en la que nadie actuó ni ayudó a la víctima.

En la obra aparecen seis personajes: tres mujeres y tres hombres, a saber: Frieda (empleada de la casa de Leela y Bhasker, no tiene diálogos, solo sirve a los otros personajes); Leela (dueña de la casa donde se desarrolla la acción y esposa de Bhasker); Naina (amiga de la familia y esposa de Surinder); Bhasker (marido de Leela); Mohan (amigo de Bhasker) y Surinder (esposo de Naina). La acción se desarrolla en el hogar de Leela y Bhasker, un departamento de clase media-alta en Mumbai. El tiempo patente de la obra se desarrolla en una sola tarde-noche.

⁹⁵ La RSS o *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (*National Volunteer Force*- Fuerza Nacional Voluntaria) es un grupo extremista religioso fundado en Nagpur en 1925 por Keshav Baliram Hedgewar (Walsh, 2006, p. 186). Es un grupo paramilitar religioso vedántico ortodoxo. “(...) Proponía que todas las demás religiones existentes en India se subordinaran al Hinduísmo. Se hicieron famosos por la violencia de sus protestas y porque un exmiembro asesinaría a Mahatma Gandhi en 1948” (Molina Concha, 2018, p. 46).

Dado que la obra se desarrolla en un único espacio y el tiempo no supera las 24 horas, puede afirmarse que sigue los principios aristotélicos de la unidad de acción y de tiempo. Por ende, es una obra que tiene una estructura occidental. No hay intermedios musicales como en el teatro sánscrito o regional indio.

En cuanto al argumento, la obra cuenta las experiencias de la familia de Bhasker y Leela, quienes han estado escuchando, durante varios días, cómo una mujer es abusada en el edificio contiguo. A este hogar llegan tres personajes más que han sido invitados a cenar: Mohan, Surinder y Naina. Estos aparecen a partir de la Escena II. El primero que arriba al hogar (Acto I, Escena 2), Mohan, era el único que conocía de antemano la situación, puesto que Bhasker se lo había contado:

MOHAN (*clears his throat*): Well! So—when does it begin!

LEELA (*shrinks*) Wh—What?

BHASKER (*expressionless*): Around dinner time.

LEELA (*eyes starting from her head*): You—you *told* him?}

BHASKER (*smoothly*): Darling, I had to—after all, he’s bound to notice, when it starts—

LEELA: But then—why did he come! (*turning to MOHAN*) Why did you come, knowing something horrible would happen?

MOHAN: Oh—but I insisted!

BHASKER: He wanted to see it—

LEELA: You *wanted* to see it!

MOHAN (*unrepentant*): Sure! Why not?

LEELA (*she’s not amused*): But why! Why see such awful things, unless you must!

MOHAN: Well, I was—curious.

LEELA: About such things!

MOHAN (*more seriously*): I mean, how often can you stand and watch a (*hurried glance at Bhasker*) crime being committed right in front of you?⁹⁶ (Padmanabhan, [1984] 2000, pp. 14-15)

⁹⁶ MOHAN (se aclara la garganta): ¡Bien! Entonces, ¿cuándo comienza?

LEELA (se encoge) ¿Q-qué?

BHASKER (inexpresivo): Alrededor de la hora de cenar.

En este diálogo puede rastrearse el *leit motiv* de la obra, el cual puede denominarse como el “efecto espectador”. ¿A qué se denomina “efecto espectador”? Según los investigadores Martha Lorena Muñoz Zárte et al. (2023):

El efecto espectador es un fenómeno psicológico por el cual es menos probable que alguien intervenga en una situación de emergencia cuando hay más personas, que cuando se está solo. Si bien existen normas éticas y morales que nos colocan en la responsabilidad de ayudar a la víctima, también existen temores racionales e irracionales sobre lo que le podría suceder a la persona que ayuda. Detrás de todo esto se encuentra el miedo al daño físico, a la participación en procesos judiciales, a la vergüenza pública y a otros peligros desconocidos. Y es que en determinadas circunstancias, las normas éticas y morales que demandan la intervención y ayuda pueden debilitarse por diversas causas. (p. 1)

Este efecto o fenómeno psicológico surge luego de la investigación de un caso criminal en Nueva York, Estados Unidos. Este fue el caso de la violación y asesinato de Catherine Susan “Kitty” Genovese, una mujer de 28 años que fue perseguida por un hombre en la puerta de su hogar, apuñalada y abusada sexualmente. Supuestamente, hubo numerosos testigos en el barrio que escucharon y vieron lo sucedido pero no actuaron. A eso se le llamó el “efecto espectador” o “Síndrome Genovese” (Muñoz Zárte et al., 2023, p. 2).

Sin duda alguna, existe en esta situación una gran dosis de morbo, tal como expresa el personaje Mohan con su afirmación de que “tenía curiosidad”. El hecho de

LEELA (con los ojos fijos en la cabeza): ¿Le dijiste?

BHASKER (suavemente): Querida, tenía que... después de todo, él se dará cuenta cuando empiece...

LEELA: Pero entonces... ¿por qué vino? (volviéndose hacia MOHAN) ¿Por qué viniste sabiendo que algo horrible sucedería?

MOHAN: ¡Oh, pero insistí!

BHASKER: Quería verlo...

LEELA: ¡Querías verlo!

MOHAN (sin arrepentirse): ¡Claro! ¿Por qué no?

LEELA (no le hace gracia): ¡Pero por qué! ¿Por qué ver cosas tan horribles, a menos que sea necesario?

MOHAN: Bueno, tenía curiosidad.

LEELA: ¡Sobre esas cosas!

MOHAN (más serio): Quiero decir, ¿con qué frecuencia puedes pararte y observar (mirando apresuradamente a Bhasker) un crimen que se comete justo frente a ti? (Padmanabhan, [1984] 2000, pp. 14-15. La traducción es mía)

mirar, escuchar un acto horroroso y no actuar revela que las personas ven en eso una forma de “entretenimiento”. Pero en ese “mirar y no hacer nada” también se muestra cómo el ser humano es profundamente individualista y que espera, siempre, que “otro se haga cargo”.

Cabe señalar que los personajes en escena pertenecen a una casta alta (no se especifica cuál, puede ser *Brahmin* o *Kshatriya*⁹⁷, pero no se especifica), eso se evidencia por el hecho de que tienen estudios y recursos económicos. Pero en este ámbito también se reproducen discursos machistas. En primer lugar, las mujeres de la obra son las que abogan por que se denuncie la situación y son la mayoría de los hombres (Bhasker y Mohan) quienes no quieren hacerlo. Las justificaciones por las cuales no quieren verse envueltos en el asunto son curiosas: que son cosas que hacen “los pobres” (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 24); que es parte de un ritual religioso para exorcizar a una mujer (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 37); que hay “placer” en eso y, por ende, es consentido (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 19); o que la mujer agredida es una prostituta, por lo que no se puede considerar como “violación” al hecho (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 40).

Justamente, este último argumento es interesante de analizar. Bhasker y Mohan dicen que a una prostituta no se la puede violar, únicamente las mujeres “decentes” pueden ser pasibles de tal acción. Se justifican argumentando que las prostitutas son “mujeres sin vergüenza” (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 40).

En definitiva, todos los argumentos esgrimidos son para justificar la inacción de todos: tanto de los personajes en escena, como también de los vecinos (que son mencionados pero no aparecen). Solo las mujeres piden que se haga algo, aunque no están del todo convencidas. Únicamente ellas pueden reflejarse en el dolor de la

⁹⁷ La sociedad india se divide por castas o *varnas*, a saber:

... en la cúspide y representando la cabeza de la deidad están los *Brahmines*, es decir, los clérigos y sacerdotes por derecho de nacimiento; en segundo lugar se ubican los *Kshatriya*, que comprenden a los reyes y guerreros y representan los brazos y manos de la deidad; en tercer lugar los *Vaisya*, representando el vientre, son los comerciantes. Estas tres primeras castas son de origen indio y poseen el poder. Las dos castas subsiguientes son la de los *Sudra*, sirvientes o esclavos de las otras tres clases, y los *Avarna* (literalmente, “sin casta”), llamados también “Intocables” o “Parias”. (Molina Concha, 2018, p. 26)

mujer que están escuchando (y viendo), pero se someten al mandato de sus maridos y esperan que ellos sean los que accionen.

Este devenir de argumentos se interrumpe cuando aparece Surinder en la Tercera Escena. Cuando llega se le informa de la situación y él es uno de los pocos que se atreve a ver por la ventana. Su rabia es tal que impulsa a los demás a tomar acción, casi lo “arrastra” a salir a defender a la mujer y asesinar a los violadores. Es el único personaje que no duda, que ve lo que está ocurriendo y quiere hacer algo. El único que empatiza con la mujer. En sus palabras: “*The police won’t lift a finger—what do they care if some poor woman is being raped?*”⁹⁸ (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 46).

De cualquier forma, en su decisión de actuar hay un poco de vacilación, conducida por los demás personajes que intentan convencerlo de no elegir el camino de la violencia. En este devenir de argumentos, los gritos han terminado: la mujer y sus atacantes no están más. La obra termina contando la historia original en la que se basó esta obra. Al igual que en este texto, una mujer fue violada durante semanas y nadie se atrevió a ayudarla o, al menos, llamar a la policía. La explicación aparece proyectada en el escenario y deja un final abierto en el que no se sabe qué pudo pasar con los personajes involucrados:

This play is based on an eye-witness account. The incident took place in Santa Cruz, Bombay, 1982.

The characters are fictional. The incident a fact.

In real life, as in the play, a group of ordinary middle-class people chose to stand and watch while a woman was being brutalized in a neighbouring compound.

In real life, as in the play, the incident took place over a period of weeks.

And in real life, as in the play, no-one went to the aid of the victims.⁹⁹

(Padmanabhan, [1984] 2000, p. 53)

⁹⁸ “La policía no mueve un dedo. ¿Qué les importa si violan a una pobre mujer?” (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 46. La traducción es mía)

⁹⁹ Esta obra se basa en el relato de un testigo ocular. El incidente tuvo lugar en Santa Cruz, Bombay, en 1982. Los personajes son ficticios. El incidente es un hecho.

Puede decirse que en este texto existen numerosos temas. En primer lugar, el ya denominado “efecto espectador” del que son partícipes casi todos los personajes de la obra. En segundo lugar, los evidentes discursos misóginos que poseen los personajes de Bhasker y Mohan. En su discurrir intentan minimizar los hechos que ocurren en el edificio vecino, además de desdeñar las emociones de Leela y Naina. Al inicio de la obra, cuando Bhasker vuelve del trabajo es interpelado por Leela, quien reitera su pedido de llamar a la policía:

LEELA: But everyone is talking about it...

BHASKER: Everyone who?

LEELA: Kummu, Picky, Tara, Mrs Menon, Nini...

BHASKER: And what are they doing about it?

LEELA: Well...they're...

BHASKER: Right! Wringing their hands and **nagging their husbands!**

¹⁰⁰(Padmanabhan, [1984] 2000, pp. 7-8. La negrita me pertenece)

El hecho de que para Bhasker sea un “fastidio” el pedido de su mujer, indica que desmerece por completo lo que ella siente o piensa. También se nota su insensibilidad por lo que le ocurre a la mujer abusada. Lo mismo pasa con Naina en la Escena 3, cuando ella empieza a hablar del asunto:

NAINA: Someone's being... (*she fights for her voice*) They're-they're (*she dry-retchs*).

BHASKER: Don't say anything out loud-Leela will get upset!

Mohan remains at the window, mesmerized.

En la vida real, como en la obra, un grupo de gente común y corriente de clase media optó por quedarse de pie y observar mientras una mujer era brutalizada en un complejo vecino.

En la vida real, como en la obra, el incidente tuvo lugar a lo largo de varias semanas.

Y en la vida real, como en la obra, nadie acudió en ayuda de las víctimas. (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 53. La traducción es mía)

¹⁰⁰ LEELA: Pero todo el mundo está hablando de eso...

BHASKER: ¿Todos quién?

LEELA: Kummu, Picky, Tara, Sra. Menon, Nini...

BHASKER: ¿Y qué están haciendo al respecto?

LEELA: Bueno... ellos son...

BHASKER: ¡Correcto! ¡Retorciéndose las manos y fastidiando a sus maridos! (Padmanabhan, [1984] 2000, pp. 7-8. La traducción es mía)

NAINA: Someone's being (*she still cannot complete her statement. She dry-retches again*) There's a woman being-

MOHAN (*over his shoulder*): dragged around by the foot.

Leela, who has been sitting motionless, now holds her head with both hands, covering her ears.

BHASKER (*brightly*): Do you think it can be part of the ritual, Mohan?

NAINA: What ritual?! That's no ritual! That's a-a-

BHASKER (*covering Naina's mouth*): No...no, don't you see, Leela's hypersensitive these days. And I don't want her to know...

NAINA (*pushing his hand away*): But what can you mean, saying it's a ritual! We must do something about it, get it stopped, call the police!¹⁰¹

(Padmanabhan, [1984] 2000, p. 35)

También al invisibilizar a Frieda, un personaje que está en escena continuamente, pero no tiene diálogos. Solo es la “empleada”, por ende inferior. A ella se le manda a hacer tareas, no debe interactuar más allá con sus empleadores. Este silencio o invisibilización de las mujeres es algo que también sostiene Dashrath Gatt (2014):

In *Lights Out* Manjula Padmanabhan presents a world where the females have no identity, no voice and no standing of their own; they have to plead before men for consideration of their concerns, for their rightful existence, and this leads to discrimination against them in all walks of life. (...) Man represents power, authority and sense of security in society as well as home, someone who can give or provide while woman is the

¹⁰¹ NAINA: Alguien está siendo... (*lucha con su voz*) Están-están (*tiene arcadas secas*).

BHASKER: No digas nada en voz alta: ¡Leela se enfadará!

Mohan permanece junto a la ventana, hipnotizado.

NAINA: Alguien está siendo (*todavía no puede completar su declaración. Vuelve a tener arcadas secas*) Hay una mujer que está siendo-

MOHAN (sobre su hombro): arrastrada por el pie.

Leela, que había estado sentada inmóvil, ahora se sostiene la cabeza con ambas manos y se tapa los oídos.

BHASKER (*alegremente*): ¿Crees que puede ser parte del ritual, Mohan?

NAINA: ¡¿Qué ritual?! ¡Eso no es un ritual! Eso es-a-

BHASKER (*cubriendo la boca de Naina*): No... no, ¿no ves? Leela es hipersensible estos días. Y no quiero que ella lo sepa...

NAINA (*alejando su mano*): ¡Pero qué quieres decir con eso de que es un ritual! ¡Debemos hacer algo al respecto, detenerlo, llamar a la policía! (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 35. La traducción es mía)

receptor of all these. On account of her perennial subjugation and subordination to man in every walk of life, woman has been so conditioned socially as well as psychologically that she can not take any independent decision. For a woman the idea of sanctity of her body and soul, and her right over her body is deep-seated in her psyche while for man she is just a plaything, and that's why he never tries to look at the issues related to woman's dignity and rights from her perspective.¹⁰² (p. 272)

Es decir que ni Leela, ni Naina, ni Frieda y menos que menos la mujer o mujeres abusadas en el complejo vecino tienen salida a esta situación. La opresión y la violencia caracterizan la vida de la mujer, sin importar clase, casta, edad, etnia, religión u orientación sexual.

En tercer lugar, otro de los temas clave de la obra es el *gang rape* o “violación en manada”. Tal como se anticipó en el Capítulo I, esta es una situación muy grave y extendida en India. Si se hace un recorrido histórico, la violación como acto criminal es algo que trasciende fronteras y en India es endémico. Numerosos casos de violación en manada han ocurrido. Los escritores han denunciado esto en varios textos literarios. Por ejemplo, Saadat Hasan Manto escribió en 1948 un cuento titulado “*Kholdo*” (“Ábrete”) en el que habla de las violaciones en manada que ocurrieron durante la migración post-independencia y partición.

El caso retratado en la obra es otro más dentro de una larga lista. Si bien el Código Penal Indio legisla sobre estos casos en su Art. 376D y subsiguientes (1860, pp. 93-94), lo cierto es que pocos llegan a una denuncia formal. Según Nagpal y

¹⁰² En *Lights Out* Manjula Padmanabhan presenta un mundo donde las mujeres no tienen identidad, voz ni posición propia; tienen que suplicar ante los hombres que se tengan en cuenta sus preocupaciones y su legítima existencia, y esto conduce a la discriminación contra ellas en todos los ámbitos de la vida. (...) El hombre representa poder, autoridad y sensación de seguridad tanto en la sociedad como en el hogar, alguien que puede dar o proveer mientras que la mujer es la receptora de todo ello. Debido a su perenne subyugación y subordinación al hombre en todos los ámbitos de la vida, la mujer ha quedado tan condicionada social y psicológicamente que no puede tomar ninguna decisión independiente. Para una mujer la idea de la santidad de su cuerpo y alma, y su derecho sobre su cuerpo, está profundamente arraigada en su psique, mientras que para el hombre ella es solo un juguete, y es por eso que nunca intenta mirar los temas relacionados con la dignidad y los derechos de la mujer desde su perspectiva. (Gatt, 2014, p. 272)

Gupta (2014), Padmanabhan trae a la luz esta problemática y provoca “(...) *disgust and anger towards the passive spectators of such brutality*”¹⁰³ (p. 534). Las autoras mencionan que el conflicto de los personajes de *Lights out* se asemeja al de Hamlet: “ser o no ser”. En este caso sería más un “actuar o no actuar”.

En cuanto a los símbolos presentes en la obra pueden mencionarse dos pares de opuestos: luz/oscuridad y silencio/ruido o gritos. Con respecto al primer par de símbolos, Gatt (2014) afirma:

Light and darkness become the powerful symbols in the play; one leading to another and there is constant interplay of their symbolic interpretations. The rape act with which Leela is mentally preoccupied happens during night representing darkness but the ghastly crime is performed under the street lights. This dark act under the lights describes the darkness of the man in this world; the perpetrators preference to commit the crime under the broad light-night instead of some dingy, shoddy place and the so-called civilized peoples’ preference for candles despite the power supply at home speak of the utter lawlessness and apathy of middle class men towards the fate or well-being of the woman. Instead of the offenders, it is the dignified people who will to live in darkness.¹⁰⁴ (p. 274)

Pero es más que eso. En la oscuridad se concentra otro “crimen”: el placer *voyeurista* de mirar sin ser mirado. Y ahí se discute la aseveración de Gatt sobre las “personas” (o personajes) dignos de la obra. Justamente, el hecho de que permanezcan en la oscuridad no es ingenuo. Son personajes “aparentemente dignos”: de una casta alta, con dinero, estudios. Pero en esa “dignidad” se esconde una

¹⁰³ “(...) disgusto y enojo hacia los espectadores pasivos de tal brutalidad” (Nagpal y Gupta, 2014, p. 534. La traducción es mía)

¹⁰⁴ La luz y la oscuridad se convierten en los poderosos símbolos de la obra; uno lleva al otro y hay una interacción constante de sus interpretaciones simbólicas. El acto de violación que preocupa mentalmente a Leela ocurre durante la noche, lo que representa la oscuridad, pero el espantoso crimen se lleva a cabo bajo las luces de la calle. Este acto oscuro bajo las luces describe la oscuridad del hombre en este mundo; la preferencia de los perpetradores por cometer el crimen a plena luz de la noche en lugar de en un lugar sucio y de mala calidad, y la preferencia de los llamados civilizados por las velas a pesar de tener suministro eléctrico en casa hablan de la absoluta anarquía y apatía de los hombres de clase media hacia el destino o bienestar de la mujer. En lugar de los ofensores, son las personas dignas las que vivirán en la oscuridad. (Gatt, 2014, p. 274. La traducción es mía)

oscuridad interna. Tal como afirmó Primo Levi: “Los monstruos existen pero son demasiado pocos para ser realmente peligrosos; más peligrosos son los hombres comunes, los funcionarios listos a creer y obedecer sin discutir (...)” (2002, p. 110).

Esta afirmación de Levi retrata vívidamente a los personajes de Bhasker y Mohan, especialmente a este último. Mohan parece regodearse con la situación, tal como lo muestran los diálogos y las didascalias:

MOHAN: These intellectuals always react like that, always confuse simple issues. After all, what’s the harm in simply watching something? Even when there’s an accident in the street, don’t we all turn our heads to look? ¹⁰⁵(Padmanabhan, [1984] 2000, p. 16)

MOHAN: Well, as long as it’s the poor attacking the poor (*he trails off significantly*)...you know how it is...they live their lives and we live ours. ¹⁰⁶(Padmanabhan, [1984] 2000, p. 24)

Estos son otros ejemplos aparte de los ya citados anteriormente. Mohan no siente arrepentimiento de ver y no hacer nada. Lo ve como un “experimento sociológico” (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 30). Existe una especie de “crueldad morbosa” en la manera de pensar de Mohan. Pero, tal como él mismo expresa, mientras sean “los pobres” quienes sufren así, a él no le concierne directamente. Acá se introduce otra cuestión: la Otredad. Si bien según la terminología expresada por Said (2002), Bhabha (2002) y Todorov (1998) se refiere a un concepto que se sustenta en el etnocentrismo, en la obra se asocia a la casta y clase social.

Con respecto al segundo par de símbolos, silencio/ruido o gritos, puede afirmarse que esto hace referencia a cuestiones de género. El silencio está asociado típicamente a las mujeres. Si se analizan a los personajes femeninos de la obra, existe

¹⁰⁵ MOHAN: Estos intelectuales siempre reaccionan así, siempre confunden cuestiones simples. Después de todo, ¿qué hay de malo en simplemente mirar algo? Incluso cuando hay un accidente en la calle, ¿no volvemos todos la cabeza para mirar? (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 16. La traducción es mía)

¹⁰⁶ MOHAN: Bueno, mientras sean los pobres los que ataquen a los pobres (se detiene significativamente)... ya sabes cómo es... ellos viven sus vidas y nosotros vivimos la nuestra. (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 24. La traducción es mía)

uno que no tiene ningún diálogo pese a estar continuamente en escena: Frieda. Ella realiza todas las tareas de la casa, tal como afirma Leela, aunque “bajo su dirección” (Padmanabhan, [1984] 2000, p. 29). Es un personaje subalterno por partida doble: por ser mujer y de casta/clase baja. Eso explica su silencio: no se le permite hablar.

Leela es otro personaje que no puede hablar o no se le permite hablar. Más allá de su condición social, está sometida a los designios de su marido Bhasker quien la denigra continuamente. Según él, ella lo “fastidia” y es “muy sensible”. Por eso no toma en consideración sus pedidos.

El ruido o los gritos, por otro lado, muestran la crueldad hacia la mujer. Según Leela, estos son gritos horribles, con gorgoteos, voces roncadas y llantos (Padmanabhan, [1984] 2000, pp. 18-19). Y pese a lo cruento de la situación, los hombres (Bhasker y Mohan, no así Surinder) desestiman los sentimientos y preocupaciones de Leela y Naina. Tal como Madhukar Mane y Deshmukh (2020) afirman:

Manjula Padmanabhan presents the world where the females have no identity, no voice, no place and no position; they have to plead before the men for the consideration of their concerns, for their rightful existence and that leads to the discrimination against them in all walks of life. The play has two dimensions, the first deals with gender discrimination and male dominance and the second deals with violence and social apathy.¹⁰⁷ (pp. 1747-1748)

Es decir que este segundo dúo de opuestos concierne a la mujer, su identidad y sus derechos. Los cuales, al parecer y pese a las leyes implementadas, aún son inexistentes. Esto se relaciona con el contexto socio-histórico de producción de la obra.

¹⁰⁷ Manjula Padmanabhan presenta el mundo donde las mujeres no tienen identidad, voz, lugar ni posición; Tienen que suplicar ante los hombres que se tengan en cuenta sus preocupaciones y su legítima existencia, lo que conduce a la discriminación contra ellas en todos los ámbitos de la vida. La obra tiene dos dimensiones, la primera trata sobre la discriminación de género y el dominio masculino y la segunda trata sobre la violencia y la apatía social. (Madhukar Mane y Deshmukh, 2020, pp. 1747-1748)

Hasta la década de 1980, no existían leyes muy específicas con respecto a la violencia de género. Si bien en el Código Penal se menciona la figura de “violación en manada”, también es un hecho que en cuanto a las violaciones, únicamente se consideran como tal si la víctima se defiende (Art. 375). Por otro lado, la mayoría de estos abusos no se denuncian por miedo a represalias o a la estigmatización social. Además, tal como el mismo personaje de Mohan muestra, “si son pobres, no se les toma en cuenta”.

3.3. Lo difícil de ser mujer en *Getting Away With Murder*

La obra *Getting Away With Murder* de Dina Mehta fue escrita en 1989 pero recién fue estrenada en 1990 por *Indus International*, un grupo socio-cultural para mujeres, en el *British Council Theatre* de Mumbai. Tiene dos actos, el primero tiene cuatro escenas y el segundo, seis.

Los espacios empleados a lo largo de la obra son seis: un restaurante, una calle, la habitación de Sonali, la oficina de Malu, la sala de estar en casa de Raziya y el departamento de Gopal. No existen intermedios musicales como en el teatro sánscrito, por ende también posee una estructura occidental. La distribución de los espacios en las distintas escenas es el que sigue:

- Acto 1, escena 1: en un café.
- Acto 1, escena 2: en la calle, en un pasaje cerca de la casa de Sonali. En una cabina telefónica.
- Acto 1, escena 3: en la habitación de Sonali.
- Acto 1, escena 4: oficina en la que trabaja Malu.
- Acto 2, escena 1: sala de estar de la casa de Raziya.
- Acto 2, escena 2: habitación de Sonali.
- Acto 2, escena 3: sala de estar de la casa de Raziya.
- Acto 2, escena 4: departamento de soltero de Gopal. Lo que hay que notar es que dice que se deben poner a la vista fotos de la revista *The Illustrated*

Weekly of India de 1988 en la que se muestran imágenes de mujeres asesinadas por “brujas” en Bihar.

- Acto 2, escena 5: habitación de Sonali.
- Acto 2, escena 6: mismo café del Acto 1, escena 1.

Por otro lado, resulta curioso lo que realiza la dramaturga con el tiempo patente. Hay una suerte de tiempo en “zig-zag” que muestra acciones en un “presente” y un “pasado” de un año atrás. El tiempo patente del “presente” se desarrolla en dos días y es el tiempo principal en el que se desarrolla la obra. El “pasado”, que también es parte del tiempo patente, actúa como una escena retrospectiva, ocurrida un año antes del “presente” empleado. Esto resulta curioso, dado que, por lo general, los hechos ocurridos en un pasado suelen ser narrados por los personajes en el denominado tiempo latente. En este caso, se introduce el hecho en el Acto 2, escena 1 por Raziya y se representa en la escena 2 del mismo acto. También existe un tiempo ausente en el Acto 2, escena cinco en el que se pasa de una acción entre Anil y Sonali a otra en la que, un tiempo después en ese mismo día, aparecen Gopal y Malu. Cabe decir que justo esta escena constituye el clímax de la historia.

Por último, en esta sección del análisis queda mencionar a los personajes. Estos son:

- *Mallika/Malu*: mujer de unos 30 años, aproximadamente. Trabaja en una importante empresa. Tiene una relación inestable con Gopal, hermano de su amiga Sonali. Es una mujer que, si bien tiene una cierta independencia económica y estudios, tiene sus prejuicios en cuanto a ciertos temas. No quiere casarse con Gopal porque es mayor a él. Siempre cree que él la engaña. Es muy insegura emocionalmente, lo cual contrasta con su posición en la empresa.
- *Waiter*: personaje secundario. Atiende en el café en el que se citan Sonali y Malu.
- *Stranger*: personaje secundario que se cruza dos veces a Malu en el mismo café. La acosa y cuando ella lo rechaza, este le pincha las ruedas de su auto.

Luego se lo vuelve a cruzar al final de la obra, intenta nuevamente acosar a Mali, pero huye cuando Sonali aparece.

- *Sonali*: amiga de Mali. Tiene muchos conflictos internos. Está casada con Anil. Su suegra vive en la casa y tiene una tensa relación con ella porque siente que la vigila.
- *Ma-in-law*: madre de Anil, suegra de Sonali. A diferencia de lo que puede parecer, se preocupa por su nuera.
- *Thelma*: secretaria de Malu. Ha sido acosada sexualmente por un compañero de trabajo de Malu y su superior jerárquico (de Thelma) llamado Pinglay.
- *Pinglay*: compañero de trabajo de Malu. Machista y violento.
- *Raziya*: amiga de Malu y Sonali. Es médica ginecóloga. Es estéril. Perteneció a la religión musulmana.
- *Gopal*: hermano de Sonali. Es fotógrafo y activista social. Le ha propuesto matrimonio a Malu incontables veces y ella siempre lo ha rechazado.
- *Anil*: esposo de Sonali. Ama a su esposa pero no sabe cómo ayudarla.

En cuanto al argumento, en esta obra de teatro se exploran varias temáticas que afectan a la mujer en India y, se podría decir, a la mujer en general, sin importar nacionalidad. Los temas que trata son varios: aborto selectivo o feticidio femenino, abuso sexual infantil, acoso sexual (en la vía pública y en el ámbito laboral), estigmatización de la esterilidad femenina, “mansplaining” y la perpetuación del mito de “mujer=madre”. Este drama tiene como protagonistas principales a dos mujeres, Mallika (Malu) y Sonali. Malu es una mujer independiente y fuerte en el ámbito laboral. En su vida personal es una mujer muy insegura: su diferencia de edad (ella es mayor que su interés amoroso) con Gopal hace que se replantee la posibilidad de una relación seria con él. Este prejuicio tiene que ver con una antigua costumbre en India de promover matrimonios en los que el hombre sea mayor que la mujer (Oldale, 2017).

Por otro lado, Sonali manifiesta un conflicto con su maternidad y con el hecho de tener hijas mujeres. En la escena I del primer acto, se presenta a Sonali y Malu. Se han citado en un café y Sonali le cuenta a Malu que está embarazada. Le

pide que la contacte con Raziya para que le hagan una amniocentesis¹⁰⁸. Su pedido radica en querer saber el sexo del feto, aunque le miente a Malu:

SONALI: All she has to do is poke a needle into me and drain out a little amniotic fluid which is then tested in the lab.

MALU: You're talking of amniocentesis? But isn't that test banned here?

SONALI: Which means nothing, as Raziya herself will tell you. It's banned for the purpose of sex determination, but allowed as a probe to detect abnormalities in the foetus. So it's no big deal for Razzle Dazzle to do it for me.

MALU: But why do you want it? I take it there is no family history of genetic disorders-

SONALI: Heavens, no. (*Pause.*) It's just that I want to end the nine-month suspense.

MALU: Like, will it be a boy? Will it be a girl? Okay Sonali, suppose Raziya does the test under whatever pretext-and it turns out to be a girl. What then? (*Sharply.*) Sonali?

SONALI: If it's a girl I shall abort her.¹⁰⁹ (Mehta, [1989] 2000, p. 62)

Lo que Sonali quiere hacer tiene sus fundamentos en su historia personal. Pero, cabe decir que esto no es algo que le ocurra exclusivamente a este personaje. El feticidio femenino o aborto selectivo constituye una gran problemática en India por los bajos índices de nacimientos de niñas. Esto será explorado más adelante.

¹⁰⁸ La amniocentesis es un estudio en el que se extrae líquido amniótico para analizar posibles enfermedades genéticas y que también provee de manera temprana, el sexo del feto.

¹⁰⁹ SONALI: Todo lo que tiene que hacer es clavarme una aguja y drenar un poco de líquido amniótico que luego se analiza en el laboratorio.

MALU: ¿Estás hablando de amniocentesis? ¿Pero esa prueba no está prohibida aquí?

SONALI: Lo cual no significa nada, como te dirá la propia Raziya. Está prohibido para determinar el sexo, pero se permite como sonda para detectar anomalías en el feto. Así que no es gran cosa para Razzle Dazzle hacerlo por mí.

MALU: ¿Pero por qué lo quieres? Supongo que no hay antecedentes familiares de trastornos genéticos.

SONALI: Cielos, no. (*Pausa.*) Es solo que quiero poner fin al suspenso de nueve meses.

MALU: ¿Será un niño? ¿Será una niña? Vale, Sonali, supongamos que Raziya hace la prueba con cualquier pretexto y resulta ser una niña. ¿Entonces que? (*Bruscamente.*) ¿Sonali?

SONALI: Si es niña la abortaré. (Mehta, [1989] 2000, p. 62. La traducción es mía)

En la obra también aparecen otros dos personajes femeninos secundarios que resultan significativos porque muestran otras situaciones de violencia de género: Thelma y Raziya. La primera de ellas es secretaria de Malu y sufre acoso sexual en su ámbito laboral por parte de un superior (Pinglay):

THELMA: How can I tell you? Even Raju, who's seen the mischief, won't speak up because he'll get the boot! He- he makes vulgar talk... and- wicked gestures-

MALU: Who? Raju!

THELMA: No, no! This morning when he called me in to dictate the memo he...he squeezed me here, I swear to God!

MALU: Thelma, you're referring to...Mr Pinglay?

THELMA (*nods*): He's always telling me his wife is old enough to be pensioned off...and asking me to accompany him to...hotels outside the city.

MALU: How long has this been going on?

THELMA: Since February. When he caught me making long distance calls to Jabalpur. When Mother took ill. ¹¹⁰(Mehta, [1989] 2000, pp. 69-70)

Thelma decide renunciar, pero Malu intercede y amenaza a Pinglay. Gracias a ello, logra detener, por el momento, los avances de Pinglay.

El cuarto personaje femenino relevante (no se cuenta a la suegra de Sonali, porque no es un personaje que manifieste algún problema o desarrollo) es Raziya, una médica ginecóloga que no puede tener hijos. Ella pertenece a la religión islámica en la cual está permitida la poligamia siempre y cuando el marido pueda mantener

¹¹⁰ THELMA: ¿Cómo puedo decírtelo? ¡Incluso Raju, que ha visto la travesura, no habla porque lo echarán! Él- él hace conversaciones vulgares... y- gestos malvados-

MALU: ¿Quién? ¡Raju!

TELMA: ¡No, no! Esta mañana, cuando me llamó para dictar el memorándum, me... me apretó aquí, ¡lo juro por Dios!

MALU: Thelma, ¿te refieres al... señor Pinglay?

THELMA (asiente): Siempre me dice que su esposa tiene edad suficiente para recibir una pensión... y me pide que lo acompañe a... hoteles fuera de la ciudad.

MALU: ¿Cuánto tiempo lleva pasando esto?

THELMA: Desde febrero. Cuando me pilló haciendo llamadas de larga distancia a Jabalpur. Cuando mamá enfermó.

económicamente a sus esposas. Es por ello que el marido de Raziya (Habib) ha decidido casarse con una amiga de su sobrina (Zamena), más joven que él (tiene 19 años), debido a que su primera esposa no puede tener hijos:

MALU: Raziya...you're joking, aren't you? Is he...are you divorcing him?

RAZIYA: Oh no. Zamena will be his second wife. His mother has been agitating about this for a long time. You see, Malu, I can't give him children.

MALU: Or is it he who can't perform? Sorry, Raziya, but I know he's made you go through all the test—while his lordship disdained them himself.

RAZIYA: No, the fault lies with me. The fatal flaw. I'm that joke of nature—a barren woman.¹¹¹ (Mehta, [1989] 2000, p. 77)

Si bien hay una diversidad de temáticas de género, podría decirse que un posible hilo conductor de esta obra tiene que ver con los roles de la mujer en la sociedad y con esta imposición social de la maternidad como única forma de realización de la mujer. Esta “obligación” de las mujeres no existe solo en India. Es algo que trasciende fronteras y que persiste en el imaginario social del mundo entero. Si bien son muchas las parejas que hoy en día deciden no tener hijos por razones varias, la sociedad sigue cuestionando esta decisión:

Se advierte que cada sociedad construye un universo de significaciones imaginarias que constituyen lo femenino y lo masculino. Estas representaciones sociales otorgan a hombres y mujeres un lugar en la cultura e inciden enormemente en el desarrollo de las subjetividades, estructurando y organizando las relaciones humanas. Establecen el

¹¹¹ MALU: Raziya... estás bromeando, ¿no? ¿Él... se está..Te estás divorciando de él?

RAZIYA: Oh, no. Zamena será su segunda esposa. Su madre lleva mucho tiempo inquieta por esto. Verás, Malu, no puedo darle hijos.

MALU: ¿O es él quien no puede actuar? Lo siento, Raziya, pero sé que te hizo pasar por todas las pruebas, mientras que su señoría las desdeñaba.

RAZIYA: No, la culpa es mía. El defecto fatal. Soy esa broma de la naturaleza: una mujer estéril. (Mehta, [1989] 2000, p. 77. La traducción es mía)

campo de lo permitido y de lo prohibido para cada género, delineando lo que cada sujeto puede pensar, actuar, desear. (...)

Existen poderosas fuerzas sociales que operan en la subjetividad de las mujeres. Una de ellas es el mito “Mujer= madre” al cual hace referencia Fernández (1993). (...) Los mandatos sociales establecen que la maternidad es la función de la mujer y a través de ella alcanza su realización y adultez. (Fernández, 1993). (Dechand, 2016, p. 205)

En esta obra, Sonali y Raziya sufren con este imaginario social. Sonali porque no quiere tener hijas mujeres, Raziya porque no puede tener hijos y su marido toma a otra esposa para poder cumplir este mandato. La maternidad para ellas se convierte en un pesar.

Sonali no quiere tener hijas mujeres porque teme que a su hija le pase lo mismo que a ella en su niñez: ser violada por uno de sus familiares. Por esta razón, la primera vez que quedó embarazada se hizo una amniocentesis. Al descubrir que era una mujer la que iba a tener se practica un aborto. Hay que tomar en cuenta que, en el caso de India, esta es una práctica común. Las mujeres pudientes se hacen el estudio para descubrir el sexo del bebé y, si no es varón, lo abortan. En el caso de las mujeres de bajos recursos, suelen matar a su bebé cuando nace si es una nena.

A lo largo de los dos actos, se ve que Sonali está profundamente perturbada. Por un lado, ella quiere ser madre. Por el otro, siente pánico por tener hijas. Esto se fundamenta en su propia historia personal: cuando su madre enviudó se fue a vivir con su hermano y este abusó de Sonali cuando era una niña. También siente culpa por haber abortado, pero ha preferido esto a saber que su hija podría sufrir lo mismo que ella en un futuro por el solo hecho de haber nacido mujer.

Paulatinamente, Sonali va mostrando signos de estar mentalmente perturbada. Esto empieza a ser mencionado en el Acto 1, escena 2, cuando la suegra de Sonali (“*Ma-In-Law*” en la obra) llama a su hijo para contarle que “otra vez” Sonali está encerrándose en su habitación y habla sola “con voz de niña” (Mehta, [1989], 2000, p. 66).

Esta situación llega a su clímax en el Acto 2, escena 5, cuando Anil confronta a su esposa acerca de su embarazo. Ella sufre un colapso nervioso. En esa misma escena, aparecen Gopal y Malu, luego de un tiempo ausente marcado simplemente por un momento de oscuridad en el escenario. En ese momento se devela la verdad: Gopal cuenta que su tío abusó de su hermana desde los 8 a los 12 años. Sonali, además, cuenta por qué paró el abuso: ella provocó un “accidente” a su tío y lo hizo caerse por las escaleras y golpearse la cabeza.

Luego de este momento de revelación, la obra concluye en la escena 6 del segundo acto con un final cerrado para Sonali, aunque no para Malu o Raziya. Puede decirse que este final es feliz para Sonali, puesto que luego de su desmoronamiento, pudo enfrentar la verdad y sus miedos y lograr, de manera saludable, afrontar su embarazo. Esto no pasa con los otros personajes: Malu sigue insegura de su relación con Gopal, Raziya sigue enfrentando su problema de fertilidad. Aunque, como nota importante, está la reflexión de Malu; “*Women must help women, surely?*”¹¹² (Mehta, [1989] 2000, p. 91). Sin duda, esto constituye otro eje de la obra: la sororidad.

En cuanto al contexto socio-histórico relacionado con el argumento, es necesario mencionar que en la obra no se cuestiona la cuestión del aborto o de la decisión de la mujer sobre su cuerpo. Esos son parámetros perfectamente entendibles. El problema de esta situación es que en India se realizan abortos selectivos o filicidios selectivos basados en el género. Esto conduce a una disminución notable del índice de natalidad de niñas:

In Indian society, a son is considered the upholder of the family name, which he passes on to his son and so on. Many Hindu families believe that a person is guaranteed a place in heaven only if his or her son lights the funeral pyre and spreads the ashes in the river Ganges.

The prevalence of this mindset in India means that women are seen as the subordinate gender and must abide by the rules society has set for them, sociologist Pramil Kumar Panda, who teaches at the Xavier Institute of Social Sciences in the eastern city of Ranchi, told DW.

¹¹² "Las mujeres deben ayudar a las mujeres, ¿no?" (Mehta, [1989] 2000, p. 91. La traducción es mía)

“Daughters are always seen as the property of another family. So they are never viewed as one contributing to the expansion of household property, either in the short or the long run”; he explained.¹¹³ (Editorial DW, 2019)

Las mujeres son vistas como “una carga” en la sociedad india, puesto que, en la mayoría de los casos, no se las deja trabajar una vez casadas o nunca han trabajado. Además, suele ser una gran problemática el casamiento debido a la dote que se debe pagar a la familia del novio, pese a que esta práctica está prohibida.

Con respecto al tema de la amniocentesis y los abortos selectivos cabe decir algunas cuestiones con respecto a la legislación sobre el tema. De acuerdo con Manhoff (2005), el procedimiento de amniocentesis arriba a India en 1970. Ya en 1976 fue prohibido su uso por el gobierno nacional para la determinación del sexo. Luego, en 1980 se empezaron a emplear las ecografías para este fin, por lo que en 1988, el estado de Maharashtra (y luego otros más) prohibió su uso. Recién en 1994 se sanciona la “*Pre-Conception and Pre-Natal Diagnostic Techniques Act*” (que tiene una enmienda en el año 2003). Esta ley intentó regular los procedimientos para la detección del sexo del feto. Supuestamente, solo centros registrados pueden tener ecógrafos y hacer amniocentesis (pero la información que se brinda es respecto a enfermedades, no al sexo). Pero la realidad es que siguen haciendo abortos selectivos o infanticidios de niñas en India.

Entonces, existe un profundo discurso contradictorio en el que se perpetúa la idea de que las mujeres son una carga, pero necesarias para perpetuar la familia del hombre. Entonces, una mujer es valiosa si puede tener hijos y, evidentemente, si engendra hijos varones. Por esto, Raziya al no poder tener hijos es desplazada por su

¹¹³ En la sociedad india, se considera que un hijo es el sustentador del apellido de la familia, que le transmite a su hijo y así sucesivamente. Muchas familias hindúes creen que a una persona se le garantiza un lugar en el cielo solo si su hijo enciende la pira funeraria y esparce las cenizas en el río Ganges.

La prevalencia de esta mentalidad en India significa que las mujeres son vistas como el género subordinado y deben cumplir con las reglas que la sociedad les ha establecido, dijo el sociólogo Pramil Kumar Panda, quien enseña en el Instituto Xavier de Ciencias Sociales en la ciudad oriental de Ranchi. DW.

"Las hijas siempre son vistas como propiedad de otra familia. Por lo tanto, nunca se las considera como una contribución a la expansión de la propiedad familiar, ni a corto ni a largo plazo", explicó. (Editorial DW, 2019. La traducción es mía)

marido quien, bajo la presión de su familia, toma a otra esposa para tener hijos. Raziya no se queja, pero esto no quiere significar que no resienta la actitud de su marido.

La infertilidad femenina es un problema a nivel mundial. Se habla mucho de las causas biológicas de esta imposibilidad pero rara vez se atiende a lo psicológico que afecta a la mujer en este diagnóstico:

La infertilidad no es solo una condición biológica, sino también, una experiencia subjetiva de naturaleza simbólica y emocional, tanto en el plano individual como colectivo. Por mucho tiempo ha estado asociada a la infertilidad una valencia negativa, en tanto limita la realización de uno de los principales mandatos adscritos al “ser mujer” dentro de la cultura patriarcal: la maternidad. (Oliva Bello y Batista, 2019, p. 99)

En la actualidad, el discurso que sostiene que las mujeres se realizan cuando se convierten en madres es altamente discutido. Aún así, resulta evidente que el tema de la maternidad (o la esterilidad femenina) continúa siendo una forma más de estigmatización y violencia hacia la mujer. Y vuelve a reafirmarse lo mismo: no es solo un problema en India sino en el mundo entero. Y esto está vinculado a concepciones machistas, religiosas y hasta biologicistas.

3.4. Algunos puntos en común

Como pudo verse en las obras de fines de la década de 1970 y de los 80 presentan algunos puntos comunes. En primer lugar, ambas obras siguen preceptos estructurales occidentales, por ejemplo, su división en actos y escenas. No sucede lo mismo con el tiempo y el lugar, puesto que *Lights out* (1984) es la única que sigue dichos principios aristotélicos.

En segundo lugar, la caracterización de los personajes femeninos continúa una tradición de plantearlos como “sumisos, sin voz”. La excepción a esto es Malini

en *Brides are not for burning* (1979) quien, en su búsqueda por la verdad sobre la muerte de su hermana, también redescubre su valor y su voz. También Mallika (Malu) en *Getting Away With Murder* (1989) es un personaje con fuerza e independencia, pero cae en inseguridades con respecto a sus relaciones con los hombres.

En tercer lugar, tanto *Brides are not for burning* como *Lights out* concluyen con un final abierto. Si bien parece haber una lucha por los derechos de las mujeres, no existe un final que reivindique al género o “solucione” los problemas. Solo existe un planteo, una crítica, una descripción. Entonces, puede afirmarse que en la dramaturgia de la época lo que existe es una voz incipiente que comienza a manifestarse. Y, dado el contexto socio-histórico de producción, se nota que aún falta mayor consolidación de las dramaturgas en la escena teatral india y una mayor expresión de lucha por los derechos de las mujeres. En el caso de *Getting Away With Murder* (1989) el final cierra exclusivamente la historia de Sonali, e incluso con un final “feliz”. No sucede lo mismo con Malu o Raziya quienes aún tienen una historia abierta al concluir la obra.

CAPÍTULO IV

LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO FEMINISTA EN LA DÉCADA DE LOS 90

La década de los 90 en India significó múltiples cambios en la sociedad. En primer lugar, tal como menciona Walsh (2006), desde la independencia y partición la población creció notablemente. También hubo un flujo de migración de personas desde las zonas rurales a las urbanas, sobre todo en el centro y sur de India.

Por otro lado, entre las décadas de 1980 y 1990 se da cuenta de la aparición de una “clase media orientada al consumo”. Esto dio comienzo a una nueva clase que se definía a sí misma por sus posesiones y no por su casta (Walsh, 2006, p. 239). A esto se le denominó “secularización de la casta” (Walsh, 2006, p. 242).

En el plano teatral y del feminismo, es en esta época que se consolida el Feminismo Postcolonial de la mano de la Dra. Chandra Talpade Mohanty y otras investigadoras. Esto es significativo en India, dado que establece nuevos parámetros para analizar las cuestiones de género en el país.

4.1. Los roles de género y la violencia machista en *Mangalam*

Mangalam de Poile Sengupta fue escrita en el año 1993. Obtuvo el premio “*Hindu-Madras Players play scripts competition*” ese mismo año por el guion con el tema social más relevante (Sengupta y Singh, 2012). Se desarrolla en dos actos: el primero tiene tres escenas y el segundo, cuatro. Cada uno de ellos aborda las historias de dos familias distintas pero relacionadas entre sí. Se da una relación de “teatro en el teatro”, dado que la primera historia es citada en el segundo acto como una obra de teatro que la segunda familia fue a ver. Un detalle importante a resaltar es que la obra está pensada para que los mismos actores asuman roles distintos en cada acto.

Tanto el primer acto como el segundo se desarrollan en un espacio único. El primer acto se desarrolla en el vestíbulo del hogar familiar, el cual está adornado pobremente. El segundo acto muestra una sala de estar elegante, cara pero sencilla. Este contraste muestra el nivel económico y las diferencias culturales. El espacio del primer acto está “afeado” a propósito para mostrar la decadencia de la familia. También es un espacio más cercano a la cultura india. En contraste, la escenografía del segundo acto es de aspecto occidental, inglés y denota un buen pasar económico. Pero esta “belleza” es, desafortunadamente, externa; puesto que en el interior de la familia hay secretos.

En cuanto al tiempo patente de la obra, cada acto desarrolla la historia en el transcurso de un día. Existen menciones a un tiempo latente en el primer acto al pasado, contado por los hijos y la hermana de Mangalam.

Hay que hacer notar que en esta obra se vuelve a reintroducir elementos del teatro indio tradicional. Si bien carecen de música, son intermedios poéticos que se asemejan a los intermedios musicales típicos. Dichas manifestaciones poéticas dan cuenta de la temática de la obra y de los diferentes problemas que afronta una mujer:

FEMALE VOICE (*off*): Women die many kinds of death;
men do not know this.
For them, when a woman cooks
and arranges flowers in her hair
and makes place in the bed
she is alive.

But a woman can smile,
she can pin flowers in her hair
and arrange a red dot on her forehead
and make place in the bed
because her husband is alive.

She

may be dead.¹¹⁴ (Sengupta, [1993] 2018, pp. 11-12)

En el Acto 1 hay cinco intermedios de este estilo que muestran aspectos de la mujer en India. La poesía previa muestra cómo la mujer se sacrifica por su marido, pero que, internamente, está “muerta”, sin alma, sin aire. En el segundo acto, uno de los personajes, Sumati, retoma este procedimiento al recitar una poesía alusiva al tema y la obra cierra con otra poesía recitada por las mujeres del elenco:

VOICE-OVER (*the women in the cast can read a verse each and come together in chorus for a part of the last verse*):

As for women, the gods said
let them be strong rooted, like trees.
For it is they who shall hold
the ends of the world together.

And there will be storms
and the wind will blow very strong
but the women will stay, like trees,
they will hold the world together.

And there will be sport and play
and soft voices treachery
and the music of deceit
will call very strong.

¹¹⁴ VOZ FEMENINA (*en off*): Las mujeres mueren diferentes muertes; los hombres no saben esto.
Para ellos, cuando una mujer cocina
y acomoda flores en su cabello
y les hace lugar en la cama
ella está viva.

Pero una mujer puede sonreír,
puede poner flores en su cabello
y poner un punto rojo en su frente
y hacer lugar en la cama
porque su esposo está vivo.

Ella
puede estar muerta. (Sengupta, [1993] 2018, pp. 11-12. La traducción es mía)

But the women will stay
it is so decreed
the women will stay
like strong rooted trees;
they will stay and hold
the ends of the world together.¹¹⁵ (Sengupta, [1993] 2018, pp. 69-70)

Esta última poesía que cierra la obra da cuenta de la realidad de las mujeres. Pese a todo lo que pueda pasarles o todo lo que deban sufrir por el hecho de ser mujeres, ellas persistirán. En cierta manera, aunque el final es abierto y no resuelve los conflictos principales, concluye con una nota que intenta ser optimista sobre el futuro de las mujeres. Esto mismo afirman Nagpal y Gupta (2015): “*The chorus plays a very important part in the play and the words uttered by them are not only touching but summarize the way women exist in our society and how far is man from understanding her.*”¹¹⁶ (p. 760)

Por otro lado, en cuanto al listado de personajes, hay que distinguir los nombres del Acto 1 con los del Acto 2. Los personajes del Acto 1 son:

¹¹⁵ VOZ EN OFF (las mujeres del elenco pueden leer un verso cada una y unirse a coro durante una parte del último verso):

En cuanto a las mujeres, los dioses dijeron
que tengan raíces fuertes, como árboles.
Porque son ellas quienes sostendrán
los confines del mundo juntas.

Y habrá tormentas
y el viento soplará muy fuerte
pero las mujeres se quedarán, como árboles,
ellas mantendrán al mundo unido.

Y habrá deporte y juego.
y voces suaves de traición
y la música del engaño
Llamará muy fuerte.

Pero las mujeres se quedarán
así está decretado
las mujeres se quedarán
como árboles de raíces fuertes;
ellas se quedarán y aguantarán
los confines del mundo juntas. (Sengupta, [1993] 2018, pp. 69-70. La traducción es mía)

¹¹⁶ “El coro juega un papel muy importante en la obra y las palabras que pronuncian no solo son conmovedoras sino que resumen cómo existen las mujeres en nuestra sociedad y cuán lejos está el hombre de comprenderlas.” (Nagpal y Gupta, 2015, p. 760. La traducción es mía)

- *Revathy*: esposa de Mani.
- *Mani*: hijo de Dorai y Mangalam
- *Thangam*: hermana mayor de Mangalam, es una anciana viuda.
- *Kannan*: hijo de Dorai y Mangalam, adolescente entre 17 a 19 años.
- *Dorai*: hombre en sus 50-60 años. Viudo de *Mangalam*. Es el padre de *Sriram* (personaje mencionado, pero no está en escena), *Mani*, *Usha*, *Chitra* (otro personaje mencionado pero que no aparece en escena) y *Kannan*.
- *Usha*: hija de Dorai y Mangalam. Está casada y, al parecer, sufre abuso y maltrato en el hogar de su marido.
- *Vaithi*: hombre de unos 50-60 años, vecino de Dorai. Está casado con Kamala.
- *Kamala*: mujer de unos 50-60 años, vecina de Dorai.
- *Coolie*¹¹⁷ (fuera de escena)
- *Cook* (fuera de escena)

Por otro lado, en el Acto 2 se da la siguiente distribución de personajes (entre paréntesis van los nombres de los personajes que interpretaron en el Acto 1):

- *Radha (Revathy)*: mujer de unos 20 años, hermana de Vikram. Tranquila, habla poco.
- *Suresh (Mani)*: un joven de unos 20 años, moderno, universitario, mujeriego.
- *Thangam* (mismo nombre en Acto 1): mujer de unos 45 años. Moderna, llena de energía, madre de Suresh y Sumati. Está casada con
- *Vikram (Kannan)*: hombre de unos 24 años, afectuoso, inteligente, se limita en sus acciones con Sumati.
- *Sreeni (Dorai)*: hombre de unos 45 años. Esposo de Thangam y padre de Suresh y Sumati. Moderno, juega al golf, anglófilo.
- *Sumati (Usha)*: mujer de unos 26 años, hermana de Suresh. Universitaria, seria.

¹¹⁷ Según el *Cambridge Dictionary* (consultado online en 02/03/2024) se define “*coolie*” como un trabajador no especializado que ayuda transportando cargas. Es un término peyorativo en Asia.

- *Nari (Vaithi)*: hombre de unos 45 años, vestido con ropa de golf. Casado con Vaidehi. Padre de Vikram y Radha. Habla con acento estadounidense
- *Vaidehi (Kamala)*: mujer de unos 45 años, vestida con ropa de golf. Casada con Nari. También adopta el acento estadounidense, así como gestos y manera de actuar.

Ahora bien, antes de comenzar con el análisis del argumento y símbolos, hay que dar cuenta de una cuestión curiosa. Si bien la obra se titula “Mangalam”, que es el nombre de un personaje fallecido en el Acto 1, hay otro personaje femenino que merece una consideración aparte. Esto viene dado por el hecho de que este personaje no cambia de nombre en ninguno de los dos actos, pero que, puede decirse que constituye las dos caras de una misma moneda. Esa es Thangam.

En el Acto 1, es una viuda sufrida que ha soportado los maltratos e infidelidades de su difunto marido. Incluso, calló por mucho tiempo el hecho de que su esposo violó a su hermana menor, Mangalam, y que fruto de esto, ella quedó embarazada. En el Acto 2, es una mujer aparentemente feliz en su matrimonio pero que, en realidad, debe soportar las infidelidades de su marido. Quizás, el hecho de que no se modifique el nombre del personaje, pero sí sus características, quiera indicar que el matrimonio para la mujer india nunca es favorable. Independientemente de la casta o la clase social, pareciera que el matrimonio actúa siempre en desmedro de la mujer india. Según Deshmukh (2016):

Thangam is anxious in male patriarchy. Though her husband raped her sister she has to live with the man for the reason that she is a woman. Once she got married she obligates to stay with her spouse however he is not reliable. On the contrary being a wife she must be loyal to her husband. Even Thangam also suffers in the second act from the illicit relationship of her husband with some other lady. But she lives with him

for her children. Women are marginalized as they are always humiliated in the society governed by patriarchs.¹¹⁸ (p. 19)

En cuanto a la segunda parte de este análisis, hay que retomar la idea de que son dos actos en los cuales se abordan dos historias que se relacionan entre sí por esta suerte de procedimiento del “teatro en el teatro” que ya se mencionó previamente. El conflicto principal de la obra gira en torno al género: sobre qué se espera que hagan las mujeres de la casta *Brahmin*. Hay roles de género determinados (en este caso, por la casta) y violencia de género (de alguna manera justificada por los roles que deben asumir las mujeres). Esto aparece en ambos actos, pero el primero resulta en una toma de conciencia para los personajes del segundo.

El conflicto principal del primer acto gira en torno a las verdades ocultas de la familia y que se revelan con la muerte de uno de sus integrantes. En esta primera parte se presenta a una familia de la casta más alta, es decir *Brahmin*¹¹⁹, que se ve sacudida por la tragedia al morir la madre, Mangalam. Al fallecer Mangalam en circunstancias dudosas (que se aclararán al final del primer acto, al conocerse que su muerte fue un suicidio), se desatan numerosos conflictos en la familia. En primer lugar, se da a entender que ella era maltratada por su marido. Dorai se defiende de esto y dice que su familia fue coaccionada por su suegro, puesto que, si bien ambas familias eran *brahmines*, la de Dorai era singularmente más pobre. Dicha coacción derivaba del hecho de que Mangalam estaba embarazada de otro hombre y necesitaban un marido con urgencia para casarla. Lo que se sabe al final del acto es que el padre de Sriram, el hijo mayor de Mangalam, era su cuñado: Mangalam había sido violada por el marido de Thangam.

¹¹⁸ Thangam está ansiosa por el patriarcado masculino. Aunque su marido violó a su hermana, ella tiene que vivir con el hombre por ser mujer. Una vez que se casó, se obliga a quedarse con su cónyuge, pero él no es confiable. Por el contrario, siendo su esposa debe ser leal a su marido. Incluso Thangam también sufre en el segundo acto la relación ilícita de su marido con alguna otra dama. Pero ella vive con él por sus hijos. Las mujeres están marginadas porque siempre son humilladas en la sociedad gobernada por patriarcas. (Deshmukh, 2016, p. 19. La traducción es mía)

¹¹⁹ La sociedad india se jerarquiza mediante castas que reflejan profesiones y posiciones económicas. Se distinguen cuatro castas: en la cúspide están los *Brahmines*, es decir, los clérigos y sacerdotes por derecho de nacimiento; en segundo lugar se ubican los *Kshatriva*, que comprenden a los reyes y guerreros; en tercer lugar los *Vaisya* son los comerciantes. Estas tres primeras castas son de origen indio y poseen el poder. Las dos castas subsiguientes son la de los *Sudra*, sirvientes o esclavos de las otras tres clases, y los *Avarna* (literalmente, “sin casta”), llamados también “Intocables” o “Parias” (Molina Concha, 2018, p. 30)

La cuestión del matrimonio arreglado entre castas idénticas y el rol sumiso que debe asumir la mujer es crucial en esta obra. Por ejemplo: Usha fue casada con un hombre rico de la misma casta. Pese a que es de común conocimiento que es maltratada por la familia de su marido (y por su esposo también), nadie hace nada por ayudarla. Al final de la obra, Usha se ayuda a sí misma al escapar de su marido y volver al hogar materno. Por otro lado, debido al temor por este tipo de matrimonio, Chitra, la hija menor escapa y se casa en contra de la voluntad de su familia con su novio, quien pertenecía a una casta menor, pero al menos, había amor.

Mangalam sufre este tipo de matrimonio arreglado típico. Al ser violada por su cuñado (esposo de Thangam), queda embarazada y su padre arregla el matrimonio con Dorai. Él se da cuenta en los primeros meses de su casamiento que ella estaba embarazada de antes y por eso la repudia. Mangalam soporta todo ese maltrato por años, pero al ver a sus hijos crecidos, decide suicidarse para, al menos, decidir sobre su muerte y lograr su venganza. ¿Por qué planear su venganza? Porque nunca perdonó a su hermana por lo que su cuñado le hizo. Thangam ayuda a encubrir el hecho y a casar a Mangalam para resguardar su honor de su familia:

REVATHY (*quietly now*): She hated you too. She prayed every single day that she should die a *sumangali*¹²⁰. That she should die with a *thali*¹²¹ around her neck. When you got your first heart attack, she was so worried. So worried. She went to the temple twice a day. She offered *archana*¹²² in your name. And everybody said, what a holy woman, what a good wife. But there was nothing good or holy about it, oh no! Not at all! She wanted to die before you, so that *you* would suffer. Suffer as much as she did.¹²³ (Sengupta, [1993] 2018, p. 32)

¹²⁰ *Sumangali* es una palabra en tamil que significa, entre otras cosas, “mujer felizmente casada”.

¹²¹ *Thali* se le llama a un ornamento de oro, similar a un collar alargado que el esposo ata al cuello de su mujer durante la ceremonia de matrimonio.

¹²² *Archana* significa “ofrenda” en tamil.

¹²³ REVATHY (ahora en voz baja): Ella también te odiaba. Rezaba todos los días para morir siendo *sumangali*. Que debería morir con un *thali* alrededor del cuello. Cuando sufrió su primer infarto, ella estaba muy preocupada. Tan preocupada. Ella iba al templo dos veces al día. Ella ofreció *archana* en tu nombre. Y todos decían, qué mujer tan santa, qué buena esposa. Pero no había nada bueno ni santo en ello, ¡oh no! ¡Para nada! Ella quería morir antes que tú, para que tú sufrieras. Que sufras tanto como ella. (Sengupta, [1993] 2018, p. 32. La traducción es mía)

Es Revathy también la que devela la verdad de la muerte de Mangalam en el clímax de la historia:

REVATHY: So she decided not to take any chances, isn't it? How many of your sleeping pills did she swallow? (*Silence.*) How clever she was. She got fever, ordinary viral fever. Every household had it, those days. But she made it worse for herself. She took no tablets to control the fever, she just let it rise higher and higher. And that night, she must have swallowed the pills, when you were phoning the doctor.¹²⁴ (Sengupta, [1993] 2018, p. 32)

Esta revelación es el punto de quiebre para Dorai y Thangam quienes admiten sus pecados abiertamente. Pero también abre la puerta a la redención. Al final del acto, Usha aparece en el hogar paterno para quedarse a vivir allí: ha escapado de la tiranía de su marido. Es en la figura de Usha que se vislumbra una posible salida al ciclo de casamientos miserables al separarse de su marido. Pero también en Chitra que huye a fin de casarse por amor y no seguir la tradición de un matrimonio arreglado.

Por otro lado, en el segundo acto se presenta a una familia india, al parecer, más “moderna”, también de una casta alta, dado que todos están bien instruidos. Según las descripciones de las acotaciones, esta familia es “menos tradicional” y se la describe como “occidentalizada” en su vestimenta, actitudes e, incluso, la lengua (hablan en inglés, a pesar de residir en el estado de Tamil Nadu, en el cual se habla tamil). Esta familia es la que fue a presenciar la obra del Acto I. A través de las interpretaciones que la madre y sus hijos hacen de aquella es que comienzan a revelarse los conflictos.

Según expresa Sumati: “(...) *the play was about relationships. The relationship between husbands and wives, brothers and sisters, friends, close, deep*

¹²⁴ REVATHY: Entonces decidió no correr ningún riesgo, ¿no es así? ¿Cuántas de tus pastillas para dormir se tragó? (Silencio.) Qué inteligente era. Tuvo fiebre, una fiebre viral normal. Todos los hogares lo tenían en aquellos días. Pero ella misma lo empeoró. No tomó pastillas para controlar la fiebre, simplemente dejó que subiera más y más. Y esa noche, ella debió tragarse las pastillas, cuando usted llamaba al médico. (Sengupta, [1993] 2018, p. 32. La traducción es mía)

emotional links. And yet, not once, was there a mention of love”¹²⁵ (Sengupta, [1993] 2018, p. 53). Si se toma en cuenta lo que Sumati dice, esto también es aplicable para el Acto II. Lo que le falta decir es que en esas relaciones se da una diferencia en el poder, fundada en el género.

De hecho, más adelante Sumati, al criticar la actitud de su hermano con las mujeres (Suresh es un mujeriego y le gusta jugar con los sentimientos de las jóvenes con las que suele salir), también critica la crianza diferenciada entre hombres y mujeres:

SUMATI: Amma. Tell me. Why is that when I was almost six, I was a very independent little girl?

THANGAM: That was you, I suppose. The way you were born. Your Zodiac sign.

SUMATI: No. Because you let go of me. You, especially. I had to do my growing up by myself, on my own. Oh yes, you gave me gorgeous clothes, and nourishing meals. It wasn't like stuff on Doordarshan -a careworn girl pecking at a dry roti while her brother gets all the milk. It wasn't that way at all. But did you ever ask me how it was for me at school -apart from my marks, that is? What I thought of my friends, my teacher, whom I loved most? I don't even remember you singing me to sleep. You brought me up efficiently, correctly, but without soul.¹²⁶ (Sengupta, [1993] 2018, p. 46)

Lo que Sumati intenta explicar es que existe una crianza machista que privilegia a los hijos varones por sobre las hijas mujeres. En esta situación, es la

¹²⁵ “ (...) la obra trataba sobre las relaciones. La relación entre maridos y mujeres, hermanos y hermanas, amigos, vínculos emocionales estrechos y profundos. Y sin embargo, ni una sola vez se mencionó el amor” (Sengupta, [1993] 2018, p. 53. La traducción es mía)

¹²⁶ SUMATI: Madre. Dime. ¿Por qué cuando tenía casi seis años era una niña muy independiente? THANGAM: Supongo que así eras tú. La forma en que naciste. Tu signo del Zodíaco. SUMATI: No. Porque me soltaste. Tú, especialmente. Tuve que crecer sola, sola. Oh, sí, me diste ropa preciosa y comidas nutritivas. No era como lo de Doordarshan: una niña preocupada picoteando un roti seco mientras su hermano toma toda la leche. No fue así en absoluto. ¿Pero alguna vez me preguntaste cómo me iba en la escuela, aparte de mis notas, claro está? ¿Qué pensaba de mis amigos, de mi maestro, a quien más quería? Ni siquiera recuerdo que me cantaras para dormir. Me educaste de manera eficiente, correcta, pero sin alma. (Sengupta, [1993] 2018, p. 46. La traducción es mía)

madre la que reproduce el discurso machista. La mujer debe aprender a ser autosuficiente, pero también a servir al hombre.

Por otro lado, cabe hacer notar un hecho que se enuncia en este acto: si una mujer es exitosa quiere decir que no está casada. Este comentario fue hecho en referencia a la dramaturga que escribió la obra del Acto I. Cuando uno de los hombres (Vikram, otro joven estudiante veinteañero, amigo de Sumati y Suresh) confronta esta afirmación porque no comprende la relación entre matrimonio y ser una mujer exitosa, Thangam afirma: “(...) *You don't really know what a woman's life is, Vicky. Feeding all you brutes and having to laugh at your jokes. (...)*”¹²⁷ (Sengupta, [1993] 2018, p. 48). Es decir que si una mujer se casa no puede desarrollarse como individuo: se somete a su marido y familia.

Por último, al final de este acto sucede un intento de abuso sexual. El padre de Vikram, Nari, intenta abusar de Sumati. De esta manera, puede decirse que la obra abre y cierra con el mismo hecho: un abuso sexual conduce a Mangalam a un matrimonio arreglado y el suicidio; un intento de abuso a Sumati quizá abra a otras experiencias.

Entonces, puede realmente entenderse la obra completa tal y como lo define Sumati: habla de las relaciones que se dan entre los sexos. Relaciones signadas por el poder del hombre por un lado; el sometimiento, la violencia y la despersonalización de la mujer por el otro.

Por otro lado, con respecto a los símbolos presentes en la obra, se destacan ciertas referencias a las creencias del Vedanta. Por ejemplo, en el Acto 1, Thangam compara a su cuñado Dorai con un *raakshasan*: “(...) *You are a raakshasan. A Kali-yuga raakshasan*”¹²⁸ (Sengupta, [1993] 2018, p. 7). Para entender el contexto de este insulto: *Kali-yuga* hace referencia a esta era en la que se está viviendo y que comenzó aproximadamente en el 3102 a. C. Esta referencia puede encontrarse en el

¹²⁷ “(...) Tú no sabes muy bien lo que es la vida de una mujer, Vicky. Alimentarlos a todos ustedes, brutos, y tener que reírse de sus chistes. (...)” (Sengupta, [1993] 2018, p. 48. La traducción es mía)

¹²⁸ “(...) Vos sos un *raakshasan*. Un *raakshasan* Kali yuga”. (Sengupta, [1993] 2018, p. 7. La traducción es mía).

texto *Vayu-Puranas*¹²⁹. La era de *Kali-yuga* es un período signado por el caos. Tal como lo especifica el texto: “*These are the characteristics of Kaliyuga: violence, jealousy, falsehood, deception and slaughter of ascetics*”¹³⁰.” (*Vayu-Puranas*, s/f, p. 411). Por otro lado, un *raakshasa* es una especie de demonio que si bien se dice que fue creado de los pies de Brahma, lo cierto es que en la mitología han funcionado como oponentes a los dioses o seres disruptores del orden.

Por ende, el término *raakshasa* (un demonio hombre) o *raakshasi* (demonio mujer) es empleado en la obra para denostar a la otra persona o, incluso, acusar de conductas reprochables. No es casual que Thangam emplee este término para referirse a su cuñado, ya que en sus ojos, Dorai ha sido uno de los grandes culpables de la mala vida que llevó Mangalam (y quizás también de su muerte).

Este término vuelve a emplearse en boca de Dorai al referirse a su nuera Revathy (Sengupta, [1993] 2018, p. 28) por no ajustarse ella a lo que se espera de una “tradicional mujer casada”. Esto se refiere a que su marido la trata bien y a que ella no es ni extremadamente sumisa ni servicial. También a que se arregla y no observa un “decoro” de mujer casada. Pero en este intercambio se revela otra cuestión, Mangalam sería una víctima de su marido, pero era victimaria de su nuera: criticaba todo lo que hacía, no la dejaba cocinar o tiraba la comida que ella hacía. Este es un clásico ejemplo de las relaciones estereotipadas entre suegra y nuera que luego serán exploradas en *Inner Laws*.

Por otro lado, se habla también del “*thali*”, este ornamento tradicional que se usa durante la ceremonia de casamiento. Thangam compara el *thali* con una cuerda (para ahorcar/se). Esta comparación anticipa de alguna manera el tema del suicidio de Mangalam.

¹²⁹ Los *Puranas* son un conjunto de 18 textos religiosos que datan aproximadamente del 250 al 1000 d.C. Particularmente, el *Vayu-Puranas* data aproximadamente del 350 d. C. En este texto se detallan las diferentes “eras” de acuerdo al Vedanta y establece que en la era en la que se está viviendo en este momento es “*Kali-yuga*”.

¹³⁰ “Estas son las características de *Kaliyuga*: violencia, celos, falsedad, engaño y matanza de ascetas” (*Vayu-Puranas*, s/f, p. 411. La traducción es mía)

En tercer lugar, cabe señalar que este acto se recurre a un símbolo típico del teatro tradicional indio: la naturaleza y sus manifestaciones como forma de mostrar el clímax o el estado de ánimo de los personajes. En este caso, surge en la escena 3 del Acto 1. Previo a las revelaciones de Revathy sobre Mangalam, se desata una lluvia torrencial (Sengupta, [1993] 2018, p. 28). Este hecho muestra la turbulencia que existe en los personajes y que lleva al clímax y posterior resolución de la obra.

Para finalizar este análisis hay que hablar del contexto socio-histórico. Hay que tener en cuenta que existen ciertos subtemas derivados de esta obra, a saber: matrimonios arreglados, matrimonios inter-casta, violencia de género o, dicho con la terminología legal india, violencia doméstica y violación. Sobre algunos de estos temas existen leyes en India que intentan legislar sobre estas situaciones de violencia de género.

En primer lugar, hay que citar al Código Penal Indio (1860). En este texto se legisla sobre la cuestión de la violación en el Capítulo XVI, Arts. 375 y 376. Pero la realidad es que la mayoría de los casos de violación (sobre todo la intrafamiliar) en India no son reportados a las autoridades. De acuerdo con Kathakali Banerjee (2014) existen varias razones por las que no se logra justicia en estos casos.

Banerjee enuncia que el proceso para registrar una violación es engorroso y lleno de preguntas incómodas (del orden “¿Cómo estaba vestida? ¿Estaba sola o acompañada?”) que buscan, en última instancia, culpar a la víctima del suceso. En segundo lugar, los prejuicios sociales y la revictimización de las mujeres conducen a que eviten denunciar. Esto es porque a las víctimas de violación suelen catalogarlas como “mujeres fáciles” por la opinión pública. En tercer lugar, existe una naturalización de la violencia de género en la cultura india. En cuarto lugar, las mujeres temen ser víctimas de represalias por parte de sus perpetradores. Banerjee cita el caso de una adolescente de *West Bengal* que sufrió una violación en manada y que, luego de la denuncia, fue nuevamente abusada por los mismos ofensores y luego inmolada.

En quinto lugar, Banerjee menciona que se suele culpar a la víctima por su forma de vestir o los lugares que frecuenta. En sexto lugar, el proceso de

investigación es sumamente extenso y lleva a la “(...) *re-traumatisation for the survivor, and can demoralise her from raising her voice*”¹³¹ (Banerjee, 2014). En séptimo lugar, la actitud de la policía cuando se reportan estos casos es, en el mejor de los casos, apática. En otros, se han registrado incluso violaciones a las mujeres denunciantes por el mismo personal policial. En octavo lugar, existe en India una cultura de culpar a las víctimas y de evitar discusiones en torno a la educación sexual de los jóvenes. En noveno lugar, las mujeres carecen de un grupo soporte para lidiar con esta situación. Muchas veces las familias, amigos, esposos caen en la revictimización y en señalar a las mujeres.

Esta situación también puede verse en el documental “*To Kill a Tiger*” (2022), en el que luego de una violación en manada a una adolescente de 13 años, la “solución” del pueblo y del jefe distrital era casarla con uno de los tres perpetradores. Se culpó a la víctima de haber permanecido en una boda más tiempo del que debía, de haber confiado en los hombres que se quedaron porque eran familiares, etc. El padre de la víctima decide denunciar a los autores, pero se enfrenta a múltiples impedimentos: el pueblo condena al ostracismo a la familia, son amenazados, no los informan sobre las audiencias del juicio, entre otras situaciones. Si bien cuentan con el apoyo de la Fundación Srijam, el proceso resultó sumamente difícil debido a la visión de la sociedad sobre el tema.

Justamente este caso ocurrido no hace mucho, hace entender el por qué el padre de Mangalam decide casarla para restaurar su honor. Como no puede casarla con su perpetrador (porque ya estaba casado con Thangam), “compra” un marido para su hija. Hace esto aún a costa de perpetuar el sufrimiento de Mangalam.

Cabe decir que las leyes que abordan la violencia contra la mujer o el abuso sexual a menores de 16 años son posteriores a la escritura de esta obra de teatro. La “*Protection of Women from Domestic Violence Act*” es del año 2005, mientras que la “*Protection of Children from Sexual Offences Act*” es del 2012. Es decir que para el momento de producción de la obra existía el Código Penal de 1860 que se aplicaba

¹³¹ “(...) volver a traumatizar a la superviviente y puede desmoralizarla al alzar la voz” (Banerjee, 2014. La traducción es mía)

con las correspondientes características de las que ya se habló en el Capítulo I de esta tesis.

Por otro lado, con respecto a los matrimonios arreglados y, en este caso, matrimonios para salvar el honor de la familia, constituyen una costumbre habitual en India. Esto viene aproximadamente desde el siglo III a. C. con las ya mencionadas Leyes de Manu. D'Lima, Solotaroff y Prabha Pande (2020) sostienen que esto se debe a que las regiones de Asia del Sur sostienen un sistema cultural de un “patriarcado clásico”. En este sistema las mujeres se someten al control de los hombres, sean estos sus padres, hermanos o esposos. Además, las mujeres deben observar ciertas actitudes y costumbres decorosas y no manifestar libremente su sexualidad:

In parallel, South Asian men also face a construction of masculinity that rests on the notion of honour. Specifically, men's role is to maintain familial and community 'honour' by controlling the behaviour of their daughters, wives and mothers. In other words, a woman's sexual behaviour and public presence are tied to the honour of the household (and sometimes the clan or caste group) (Mandelbaum, 1988). Known as izzat in India and Pakistan, women bear the burden of maintaining this 'honour' by adhering to the accepted societal definition and roles of a 'good' woman. Transgressing these norms is not only detrimental to a South Asian woman's reputation, but it also tarnishes the reputation of her family and community.¹³² (D'Lima, Solotaroff y Prabha Pande, 2020, p. 24)

Es decir que, en el caso de esta obra, el padre de Mangalam actuó en consecuencia de esta noción de “honor familiar”. El deseo de mantener el *status quo*

¹³² Paralelamente, los hombres del sur de Asia también enfrentan una construcción de masculinidad que se basa en la noción de honor. Específicamente, el papel de los hombres es mantener el “honor” familiar y comunitario controlando el comportamiento de sus hijas, esposas y madres. En otras palabras, el comportamiento sexual y la presencia pública de una mujer están ligados al honor del hogar (y a veces del clan o grupo de casta) (Mandelbaum, 1988). Conocidas como izzat en India y Pakistán, las mujeres soportan la carga de mantener este “honor” adhiriéndose a la definición social aceptada y a los roles de una “buena” mujer. Transgredir estas normas no solo es perjudicial para la reputación de una mujer del sur de Asia, sino que también empaña la reputación de su familia y su comunidad. (D'Lima, Solotaroff y Prabha Pande, 2020, p. 24. La traducción es mía)

y evitar que su familia caiga en la deshonra porque su hija fue violada (no porque su yerno es un violador) y quedó embarazada. En estas situaciones la deshonra es por culpa de la mujer, no del hombre que la violentó. Lamentablemente, este tipo de casos retratados en la obra siguen ocurriendo en la sociedad india actual.

4.2. Las relaciones estereotipadas entre suegra y nuera en *Inner Laws*: un vodevil para analizar las relaciones de género

La obra *Inner Laws* de Poile Sengupta fue escrita en 1994. Su primera representación ocurrió el 14 de julio de 1996. Según su autora, esta obra surge de su percepción de que para esa época había actrices mucho más talentosas que sus contrapartes masculinas en Bangalore (Sengupta, [1994] 2018, p. 71). Por ello propone esta obra con diez actrices. Cabe resaltar que esta es la única obra del corpus que es una comedia, el resto son tragedias o algunas, quizás, tragicomedias (debido a que sus finales son, dentro de todo, favorables para las protagonistas).

Dentro del género comedia, la obra *Inner Laws* puede decirse que adopta características de antecedentes occidentales e indios. Con respecto a los antecedentes occidentales (ingleses, evidentemente) la obra adopta ciertos elementos del subgénero vodevil/*music hall* o “comedia del equívoco”. Si bien la obra carece de intermedios musicales o de otras actividades, sí recurre a esta suerte de equívocos dados por los nombres cambiados y las entradas y salida abruptas de los personajes en escena. Todo el Acto 2 gira en torno a esta estrategia para generar humor.

Por otro lado, en cuanto a los antecedentes del teatro indio, puede mencionarse a la variedad *Prahasana* mixta del teatro sánscrito. Según Baratha Muni (1951, pp. 372-373), esta es la única expresión del drama sánscrito que es cómica y que no se basa en historias de los Vedas. Además incluye personajes que no son, precisamente, “nobles”, tales como: cortesanas, sirvientas, eunucos, parásitos, y mujeres sin casta. También abordan algún tópico popular que pueda escandalizar al público o que muestre la hipocresía de la sociedad.

Entonces, podría afirmarse que *Inner Laws* emplea recursos dramáticos propios de la tradición occidental inglesa, pero con temática y resolución india. Esta obra hibridiza elementos de ambas culturas para poner en perspectiva un tema interesante y del que otras obras han hablado de manera indirecta: las (malas) relaciones entre nueras y suegras. Si bien esta temática trasciende fronteras, cabe mencionar que en el caso de India esto se torna aún más complejo. ¿Por qué? Porque en India, cuando una mujer se casa se va a vivir a la casa de su marido, con su familia, esto es: suegros, cuñados, abuelos, etc. Por ende, al compartir hogar, las relaciones entre suegra y nuera pueden volverse sumamente tóxicas.

En cuanto a la estructura formal del texto, *Inner Laws* se divide en dos actos. El primer acto tiene dos escenas y el segundo acto contiene una escena única. Cabe decir que esta particular distribución de escenas se da porque la escenografía contribuye a ello. En el Acto 1 hay tres lugares dispuestos al mismo tiempo: a) a la derecha del escenario se ubicará una sala de estar modesta pero elegante; b) a la izquierda otra sala de estar, no es elegante, pero evidencia que es todo nuevo y que proviene de una riqueza recién adquirida; c) en el centro hay una pequeña área para sentarse con una mesa en la cual hay un teléfono y un florero (sala de estar de la familia Hrimaan). El Acto 2 se desarrolla íntegro en la sala de estar de los Hrimaan (Sengupta, [1994] 2018, p. 74). Al estar las escenografías en simultáneo lo que marca un tiempo o espacio diferente son las luces (bajar o subir las luces e iluminar otro espacio).

Con respecto al tiempo, hay que diferenciar lo que sucede durante en el Acto 1 con el Acto 2. En el Acto 1 las acciones remiten a dos tiempos patentes: un presente y un pasado en el que se desarrollan dos situaciones en diferentes espacios en un tiempo presumiblemente simultáneo. En este acto, ambas escenas se da un procedimiento de tiempo en “zig-zag” en el que se alterna un tiempo presente en el que interactúan Laavanya y Mrs. Hrimaan y un pasado en el que suceden dos reuniones distintas: la de las nueras y la de las suegras. Esto sucede en dos días consecutivos, delimitados por las dos escenas. Por otro lado, el Acto 2 se desarrolla un sábado por la tarde. Es el día acordado para las intervenciones entre Laavanya y Mrs. Hrimaan para efectuar las “intervenciones” entre nueras y suegras.

Por último, tal como se mencionó previamente, hay diez personajes en escena, a saber:

- *Mrs. Hrimaan*: suegra de Vanya. Tiene 50 años aproximadamente. Conciliadora, muy tranquila y amorosa con su nuera.
- *Laavanya (Vanya)*: casada con el hijo de Mrs. Hriman. Tiene 25 años, hace siete meses se ha casado. Tiene un *MPhil (Master in Philosophy)* en Literatura Inglesa (Sengupta, [1994] 2018, p. 104)
- *Mrs. Nandan*: es la suegra de Radha. Alrededor de 50 años también. Sufre del corazón. Parece que su hijo es investigador o médico (dice que lo enviaron a Suiza a investigar cómo erradicar la “malaria de aeropuerto”).
- *Radha*: nuera de Mrs. Nandan. Edad similar a Vanya. Es una muchacha “tradicional” que viene de un pueblo, es ama de casa.
- *Mrs. Pandu*: habla una mezcla de hindi e inglés. Su sueño era ser profesora de inglés. Su hijo es policía. Suegra de Chitra.
- *Chitra*: es la nuera de Mrs. Pandu. Es policía como su marido. Una experta en el ejercicio físico.
- *Mrs. Vasudev*: Es la suegra de Rugmini. Tiene problemas psiquiátricos, llora todo el tiempo, llama la atención. Tiene fobias. Su apodo es “Barbie”, porque según su marido era una mujer muy bella.
- *Rugmini*: casada con el hijo de Mrs. Vasudev. Alrededor de la misma edad que Vanya. Supuestamente su casamiento fue una fuga de su familia. No fue un matrimonio arreglado. Trabaja en un banco, por eso sabe de números y matemática.
- *Mrs. Dasarath*: suegra de Urmila. Frívola, le gusta todo lo que tiene que ver con tratamientos de belleza y verse bien.
- *Urmila*: es psiquiatra. Edad similar a la de las otras mujeres jóvenes (nueras). Analítica, todo lo relaciona con trastornos psiquiátricos.

Sengupta explica brevemente el por qué de los nombres elegidos para sus personajes, dado que remiten a la tradición india:

Inner Laws also makes multi-layered allusions to the Indian epics. While Laavanya and Mrs. Hrimaan are entirely original characters-Laavanya

means grace and Mrs. Hriman stands for modesty- the names and histories of the other eight women have been taken from Sanskrit texts such as the *Bhaagavatam*, the *Mahabharata* and the *Ramayana*. Rugmini is Krishna's wife and so daughter-in-law to the Queen Mother, Mrs. Vasudev. Radha is Krishna's childhood sweetheart and so has Mrs. Nandan as mother-in-law. Chitra of Chitrangada marries Arjuna, the son of Pandu, and Urmila is the daughter-in-law of Dasarath who does not accompany her husband, Laxmana, when he opts to be exiled.¹³³ ([1994] 2018, pp. 71-72)

Este hecho no es menor, dado que en el teatro indio la elección de los nombres de los personajes no es casual. Este obedece a cuestiones culturales que puedan establecer relación entre el nombre del personaje y sus características. Como se ve en la declaración de Sengupta, la mayoría de los personajes remiten a textos védicos y dos de ellos fueron elegidos debido al significado de sus nombres.

En cuanto a la segunda parte del análisis, podría decirse que el texto aborda un estereotipo muy común en la mayoría de las sociedades, tanto occidentales como orientales: las malas relaciones entre nueras y suegras. Tal como Sengupta define:

The play exposes the traditional hostility between mothers-in-law and daughters-in-law, a relationship born of the joint family system where two women, usually strangers to each other, are forced to share a home, a kitchen and, in a sense, the affections of the same man. What makes the hostility even more serious is my belief that many women actually prepare themselves for that antagonism, much before the marriage is arranged.¹³⁴ (Sengupta, [1994] 2018, p. 71)

¹³³ *Inner Laws* también hace múltiples alusiones a las epopeyas indias. Si bien Laavanya y la Sra. Hrimaan son personajes completamente originales (Laavanya significa gracia y la Sra. Hrimaan significa modestia), los nombres y las historias de las otras ocho mujeres han sido tomados de textos sánscritos como el *Bhaagavatam*, el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Rugmini es la esposa de Krishna y, por tanto, nuera de la Reina Madre, la Sra. Vasudev. Radha es la novia de la infancia de Krishna y también tiene a la Sra. Nandan como suegra. Chitra de Chitrangada se casa con Arjuna, el hijo de Pandu, y Urmila es la nuera de Dasarath que no acompaña a su marido, Laxmana, cuando éste opta por el exilio. (Sengupta, [1994] 2018, pp. 71-72. La traducción es mía)

¹³⁴ La obra expone la tradicional hostilidad entre suegras y nueras, una relación nacida del sistema familiar conjunto donde dos mujeres, generalmente desconocidas entre sí, se ven obligadas a

Si bien es una temática que trasciende fronteras, en India (como bien lo explica Sengupta) se torna aún más complejo por el hecho de que nuera y suegra comparten hogar. Cuando una mujer india se casa se va a vivir con la familia de su marido, esto incluye suegros, cuñados casados y solteros, abuelos, etc. Por ende, las relaciones suelen ser, cuando menos, tirantes. Además, como se hizo notar en las obras analizadas en el Capítulo III, en muchos casos, las suegras sostienen un maltrato constante que conduce a la muerte de sus nueras.

En el caso de la obra *Inner Laws*, no existe esta violencia que se muestra en *Brides are not for burning*, sino que se muestran las diatribas diarias entre suegras y nueras de manera cómica. De esta manera se presentan a los personajes y los conflictos en el Acto 1. En primer lugar, se introduce a Mrs. Hrimaan y su nuera Laavanya o “Vanya” (su hipocorístico). La relación entre ellas es cariñosa y cordial, lo contrario al estereotipo planteado. Ambas mujeres se tienen confianza y mantienen una reciprocidad en las manifestaciones afectuosas. Se han mudado recientemente al barrio y la ciudad, debido al trabajo del marido de Laavanya. Apenas se instalan son abordadas por separado en la calle e invitadas a dos reuniones distintas: a Vanya la invitan a la de las nueras; a Mrs. Hrimaan a la reunión de las suegras. Vanya describe en pocas palabras sus impresiones sobre la reunión que tuvo en la mañana:

VANYA: Oh, mom! It has nothing to do with hearts at all. It has nothing to do, even remotely, with affection. D..I..L.. stands for daughters-in-law. (...)
They talk...and they talk and they...(...)
What else do daughters-in-law talk about, other than their mothers-in-law?¹³⁵ (Sengupta, [1994] 2018, p. 75)

compartir un hogar, una cocina y, en un sentido, los afectos del mismo hombre. Lo que hace que la hostilidad sea aún más seria es mi creencia de que muchas mujeres en realidad se preparan para ese antagonismo, mucho antes de que se arregle el matrimonio. (Sengupta, [1994] 2018, p. 71. La traducción es mía)

¹³⁵ VANYA: ¡Oh, mamá! No tiene nada que ver con los corazones en absoluto. No tiene nada que ver, ni remotamente, con el cariño. D..I..L.. significa nuera. (...)

Hablan...y hablan y ellas...(...)

¿De qué más hablan las nueras además de sus suegras? (Sengupta, [1994] 2018, p. 75. La traducción es mía)

Con esta introducción se da paso a la acción en el sector derecho del escenario. Allí se desarrolla la reunión de las “D.I.L.” (*“Daughters In Law”*, nueras, según sus siglas en inglés). En dicho encuentro se conocen los conflictos que tienen las nueras con sus suegras. ¿Cuáles son los problemas de los que se quejan las jóvenes?

En primer lugar, Rugmini se queja de la inestabilidad mental de su suegra, *Mrs. Vasudev* o “*Barbie*”. Según la muchacha, su suegra siempre está llorando o con delirios persecutorios. Afirma que lo hace para “llamar la atención” de su hijo, porque necesita estar en el foco de atención.

En segundo lugar, Radha se queja de que su suegra la maltrata constantemente por el tema de la comida. Ella debe cocinarle siguiendo una dieta específica debido a su enfermedad cardíaca. Pero *Mrs. Nandan* desprecia sus esfuerzos debido a que no cree en lo que dice el médico y a que esa comida no tiene sabor.

En tercer lugar, la suegra de Urmila, *Mrs. Dasarath* tiene una personalidad totalmente opuesta a su nuera. Mientras Urmila es analítica y está muy bien instruida, su suegra tiene una forma de ser frívola y vacua. Al parecer, por lo que Urmila le dice a Vanya, su suegra piensa que ella es infantil (cuando intentan descubrir lo “perversa” que es la suegra de Vanya, las mujeres mencionan situaciones que, seguramente, les sucedieron a ellas con sus suegras).

En cuarto lugar, Chitra reclama que su suegra, *Mrs. Pandu* la acusa de tener una mente criminal (según lo que ella dice a Vanya, que debe ser extraído de sus propias experiencias con su suegra): “CHITRA: *That you should be charged under section 336 IPC? (...) The Indian Penal Code. Section 336 deals with criminal negligence. Act endangering life or personal property of others.*¹³⁶” (Sengupta, [1994] 2018, p. 83).

¹³⁶ “CHITRA: ¿Que se le debería acusar en virtud del artículo 336 del CPI? (...) El Código Penal Indio. El artículo 336 se ocupa de la negligencia criminal. Acto que pone en peligro la vida o la propiedad personal de otros.”(Sengupta, [1994] 2018, p. 83. La traducción es mía).

En cuanto a las suegras, ellas dan su versión de los hechos a *Mrs. Hrimaan* en su respectiva reunión. Esta se desarrolla en la parte izquierda del escenario. Allí, las suegras comentan sus problemas con sus nueras a *Mrs. Hrimaan*.

En primer lugar, *Mrs. Nandan* afirma que su nuera quiere provocarle un ataque al corazón. Su versión de los hechos es que su nuera la tienta con comida que no debe comer, pese a que ella sigue las indicaciones de su médico. También se refiere a su nuera como *raakshasi* (demonio mujer), como para enfatizar sus palabras negativas. Las otras suegras apoyan su versión y añaden elementos a ella. Por ejemplo, *Mrs. Vasudev* que agrega sus propias aprehensiones, por ejemplo que quien atienda a *Mrs. Nandan* en el hospital sea un “(...) *doctor will be a cruel man full of lust and he will...*”¹³⁷ (Sengupta, [1994] 2018, p. 87).

En segundo lugar, *Mrs. Pandu* se queja de que su nuera, Chitra, es muy estricta y la obliga a hacer ejercicio físico. Hay que hacer notar una nota curiosa de este personaje: todos sus diálogos son una mezcla de inglés e hindi, pese a que según ella “habla un inglés perfecto”.

En tercer lugar, *Mrs. Dasarath* dice que su nuera, Urmila, “se supone que es muy inteligente” (Sengupta, [1994] 2018, p. 88) pero que se lo pasa hablando “(...) *what husbands and wives do in the bedroom*”¹³⁸ (Sengupta, [1994] 2018, p. 88). Esto es seguramente porque Urmila es psiquiatra y quizás haga referencia a las teorías freudianas (si bien esto es de la rama de la psicología). También comenta que su nuera le llama la atención cuando se maquilla porque según Urmila “quiere atraer hombres” (Sengupta, [1994] 2018, p. 88) y le sugiere que se case nuevamente (Sengupta, [1994] 2018, p. 89).

Por último, *Mrs. Vasudev* se queja de que su hijo se haya casado sin arreglar su matrimonio, sin pompa alguna. Juzga a su nuera por haberse escapado de su hogar para casarse: “*She eloped with him, can you imagine? Eloped! What kind of a girl is*

¹³⁷ “(...) el médico será un hombre cruel y lleno de lujuria y...” (Sengupta, [1994] 2018, p. 87. La traducción es mía)

¹³⁸ “(...) lo que hacen los maridos y las mujeres en el dormitorio” (Sengupta, [1994] 2018, p. 88. La traducción es mía)

she? What is her family background?”¹³⁹ (Sengupta, [1994] 2018, p. 89). También se queja de sus dotes en la cocina, ya que, al parecer, “*she can’t even boil a banana*” (Sengupta, [1994] 2018, p. 90).

Con este panorama se enfrentan *Mrs. Hrimaan* y *Laavanya*. Ambas están horrorizadas por la situación y no pueden comprenderla. Dado que su relación es buena, no pueden concebir cómo puede darse esta enemistad entre mujeres. De hecho, *Laavanya* trae a colación un dicho de un familiar varón para dar cuenta de esta imaginario social sobre las relaciones entre mujeres:

VANYA: (...) Mom, you remember that patriarch, MCP¹⁴⁰ uncle of yours? The one who used to say something that made you so angry? About women not being able to work together?

MRS. HRIMAAN: Oh, oh yes. He used to say, two heads, that is two men, can always work together in peace. But two pairs of breasts! Oh, two pairs of breasts will definitely get into a fight.

VANYA: What a damnable sexist remark!¹⁴¹ (Sengupta, [1994] 2018, p. 93)

Como ellas no comparten esta manera de pensar, urden un plan para lograr unir las. Para ello, se basan en dos situaciones concretas: a) ambos grupos no se conocen entre sí, a saber que las suegras no conocen a las nueras de sus amigas y viceversa; b) cada mujer de ambos grupos posee habilidades y características que son “útiles” para solucionar los “problemas” de otra de las mujeres.

De esta manera, *Mrs. Hrimaan* y *Vanya* idean un plan en el que citan alternativamente a suegra y nueras a su casa para que logren el entendimiento. Ahora bien, el plan original no es juntar a las nueras con su respectiva suegra, sino

¹³⁹ “Ella se fugó con él, ¿te imaginas? ¡Se fugó! ¿Qué clase de chica es ella? ¿Cuáles son sus antecedentes familiares? (Sengupta, [1994] 2018, p. 89. La traducción es mía)

¹⁴⁰ “MCP” es un acrónimo de *Male Chauvinist Pig* según el *Collins English Dictionary*.

¹⁴¹ VANYA: (...) Mamá, ¿recuerdas a ese patriarca, ese cerdo machista, tío tuyo? ¿El que solía decir algo que te enojaba tanto? ¿Acerca de que las mujeres no pueden trabajar juntas?

SEÑORA. HRIMAAN: Oh, oh sí. Solía decir que dos cabezas, es decir dos hombres, siempre pueden trabajar juntos en paz. ¡Pero dos pares de pechos! Oh, dos pares de senos definitivamente se pelearán.

VANYA: ¡Qué comentario sexista tan condenable! (Sengupta, [1994] 2018, p. 93. La traducción es mía)

mezclarlas para que vean que esa “otra” a la que temen y odian es igual a ellas. Ambas deciden reunirse con sus respectivos clubes para engañar a las mujeres y empezar a acercarlas. *Mrs. Hrimaan* y Vanya engañan a sus respectivos clubes, al hacerles pensar que las intervenciones son para ellas (el club de nueras intervendría a *Mrs. Hrimaan* y el club de suegras, a Vanya). Por ello planean quejarse la una de la otra en sus reuniones.

En el Acto 1, escena 2 ocurren los dos encuentros en los clubes. Primero la de *DIL's*, luego la de *MIL's* (*Mothers In Law*, suegras, por sus siglas en inglés). Vanya y *Mrs. Hrimaan* presentan sus “quejas” (Vanya sobre su suegra y *Mrs. Hrimaan* sobre Vanya) y quieren arreglar encuentros sucesivos en su casa entre suegras y nueras para que se vayan dirimiendo los conflictos y se ayuden mutuamente. Supuestamente, que los encuentros sean de a una a la vez, pero parece que las demás mujeres tienen otros planes. Quieren ir todas juntas el mismo día. Eso complica el plan de Vanya y *Mrs. Hrimaan*.

Mrs. Hrimaan al final cede y les dice que acepta que vayan todas juntas el mismo día (la tarde del sábado) con intervalos de media hora, pero que aparezcan solo cuando ella las llame. Vanya ha logrado el mismo acuerdo con las otras nueras. *Mrs. Hrimaan* y Vanya arman el cronograma de acuerdo a cómo se han distribuido en horario las mujeres. El plan original contaba con reunir a:

a) *Mrs. Vasudev* con Urmila. Por el tratamiento psiquiátrico (Urmila a la *Mrs. Vasudev*), para enseñarle cómo vestirse a la moda (*Mrs. Vasudev* a Urmila).

b) *Mrs. Nandan* con Chitra. Por el ejercicio físico (Chitra a la *Mrs. Nandan*) y enseñar a cocinar (*Mrs. Nandan*. a Chitra).

c) *Mrs. Pandu* con Radha. Enseñarle inglés (*Mrs. Pandu* a Radha), enseñarle a limpiar y cuidar una casa (Radha a *Mrs. Pandu*).

d) *Mrs. Dasarath* con Rugmini. Para enseñarle técnicas de belleza (*Mrs. Dasarath* a Rugmini) y enseñarle aritmética (Rugmini a *Mrs. Dasarath*).

De esta manera, en el Acto 2 se da inicio a este plan. La acción transcurre en el centro del escenario, en lo que sería la casa de la familia Hrimaan. Pero pronto el arreglo se desbarata cuando aparecen en escena dos personajes que no estaban

esperados: llegan antes de que las llamen Mrs. Pandu con Mrs. Dasarath. Entonces Mrs. Hrimann y Vanya deben esconder y reubicar a Mrs. Dasarath y a Urmila que sí llegó al horario convenido. De aquí en más, nada resultará como había sido planificado y comienzan a darse situaciones cómicas por los enredos provocados por las confusiones de horarios.

En primer lugar, Urmila se junta con *Mrs. Pandu*. La joven trata de hacer su trabajo como psiquiatra y *Mrs. Pandu* contesta de manera errática al no comprender el tenor de las preguntas. Le hace un test de asociación de palabras pero termina en desastre. Cuando Mrs. Pandu se va de escena a “buscar unos libros de jardín de infantes” para enseñarle bien inglés a Urmila, entra Chitra con Vanya. Urmila va a buscar a *Mrs. Pandu*. Queda Chitra en la sala y entra *Mrs. Dasarath*. Ella comienza a atar a Chitra a una silla y luego la somete a un tratamiento de belleza. *Mrs. Dasarath* sale de escena a buscar más implementos de belleza. Entra *Mrs. Nandan* y se asusta con Chitra que debe tener la cara cubierta de ungüentos y sale corriendo.

Entra Radha, Chitra se ha desatado y se va. Radha escucha la voz de su suegra y reconoce la sartén antiadherente de ella en la mesa. Se cubre del mismo ungüento y toma el lugar de Chitra para evitar ser reconocida. Entran *Mrs. Nandan* y *Mrs. Dasarath*. Radha se queda inmóvil. Cuando las suegras se ponen a buscar la sartén, Radha se escapa de escena. Entra *Mrs. Pandu*, las otras dos le encargan que le ponga las manos en remojo a “la nuera” y salen en búsqueda de la sartén. Entra Urmila. Comienza otra diatriba inentendible entre *Mrs. Pandu* y Urmila. Esta última escucha luego la voz de su suegra y se escapa de allí. Entra *Mrs. Vasudev*. Luego entra Radha. Entablan una conversación sumamente amistosa puesto que tienen gustos similares. De pronto se escucha a Rugmini, *Mrs. Vasudev* se asusta y hay un reconocimiento entre ella y Radha (se dan cuenta de que sus identidades no son las de *Mrs. Hrimaan* ni Vanya) y huyen juntas.

Se cruzan entonces *Mrs. Nandan* y Rugmini. Rugmini comienza a venderle un set de cocina, pero, en realidad es una estrategia para enseñarle matemáticas. Cuando *Mrs. Nandan* encuentra su sartén quiere enseñarle a cocinar a Rugmini y se la lleva de ahí. Entra Chitra y *Mrs. Dasarath*. La segunda quiere que empiece con su tratamiento en las uñas, la primera le quita el bowl y quiere que empiece a hacer

ejercicio. Entra *Mrs. Pandu* y reprende a su nuera (Chitra) por hacerle hacer ejercicio a *Mrs. Dasarath*. Comienzan una diatriba entre ellas, discuten si *Mrs. Dasarath* es o no es *Mrs. Hrimaan*. Se insultan con analogías de elementos de cocina. Cuando están a punto de golpearse, *Mrs. Dasarath* les tira encima el bol con agua. Entra *Mrs. Nandan*. *Mrs. Pandu* le pide que nombre a *Mrs. Dasarath* así su nuera, que es policía, puede creerle. Entra Urmila. *Mrs. Dasarath* le pide que atestigüe que ella es quien es. Están todas confundidas. Finalmente, entran Radha y *Mrs. Vasudev* corriendo porque el omelette se está quemando.

Aquí se da el momento de la anagnórisis: todas las mujeres se encuentran en la sala de estar. Comienza una confrontación entre las amigas suegras que echan en cara lo que las respectivas nueras hacen mal. Lo curioso es que cada suegra defiende a su nuera y la alaba.

Luego de la confrontación le piden explicaciones a *Mrs. Hrimaan* y Vanya. Ella se desvanece. Todas la ayudan y se dan cuenta de que el desmayo de Vanya se debe a un embarazo. En ese momento, deciden celebrar el hecho y se ayudan mutuamente. Nadie se enoja por el enredo provocado por *Mrs. Hrimaan* y Vanya. Y así concluye la obra: “*Lights fade. And then they come on again as the cast moves up in pairs, each mother-in-law with her rightful daughter-in-law.*” (Sengupta, [1994] 2018, p. 141).

Como puede verse, el segundo acto hace uso de esta “comedia de puertas” o vodevil. Este recurso es empleado para producir el efecto de comicidad o acentuar la confusión y para mostrar las características de los personajes. También para mostrar las similitudes entre algunos de los personajes, por ejemplo, entre *Mrs. Vasudev* y Radha. Pero el hecho de que sea una obra cómica no le quita importancia al tema que se trata en esta obra y que apunta a los estereotipos o a las reglas que deben asumir las mujeres en India. Justamente, Trupti Ratnaparkhi (2017) comenta sobre los personajes:

Except Lavanya and Mrs. Hrimaan, all the other characters are caricatures. They have certain trait in the extreme, which makes them comic. As one of the motives of the play is to criticize some trends and

ways of life, they are considered fashionable. The dramatist presents these characters as ridiculous stereotypes following the popular trends which rule their life. The characterization of some of the characters confirms extremely stereotypical feminine traits. These characters signify the influence of capitalist patriarchy on the lives of common women. It shows how women are victimized by values and norms of this patriarchal portrayal of an image of feminine, which is also promoted by market. These trends and mores also posit women against each other as competitors rather than companions. The strategies of capitalism is to target women consumers specifically and creates artificial needs by giving rise to various fetishes and lifestyle trends. Women tend to judge each other on the basis of brands they use, even whether they go for beauty treatments and parlours can become a parameter for determining the status of a woman for the other women. On the basis of such trivial and artificial things women are branded with certain objectives by none other than other women.¹⁴² (p. 136)

Esto en sí constituye un símbolo de la obra: mostrar estos estereotipos de mujeres indias que, como bien define Ratnaparkhi, son producto de los propios imaginarios sociales contruidos por los hombres. Justamente, según lo que manifiestan las suegras y nueras, una “buena mujer india” debe: prestar atención a su aspecto personal, por lo que es necesario que se maquille, o se haga tratamientos de belleza (cabello, uñas y rostro) y se vista bien; cuidar los detalles de “manejar una casa” (limpieza, orden, etc.); ser culta; tener habilidades excepcionales en la cocina; ser humilde y generosa. Todas estas características de la “buena mujer india” ya

¹⁴² Excepto Lavanya y la señora Hrimaan, todos los demás personajes son caricaturas. Tienen cierto rasgo extremo que los hace cómicos. Como uno de los motivos de la obra es criticar algunas tendencias y formas de vida, se consideran de moda. El dramaturgo presenta a estos personajes como estereotipos ridículos que siguen las tendencias populares que rigen sus vidas. La caracterización de algunos de los personajes confirma rasgos femeninos extremadamente estereotipados. Estos personajes significan la influencia del patriarcado capitalista en la vida de las mujeres comunes. Muestra cómo las mujeres son víctimas de los valores y normas de esta representación patriarcal de una imagen de lo femenino, que también es promovida por el mercado. Estas tendencias y costumbres también enfrentan a las mujeres como competidoras en lugar de compañeras. Las estrategias del capitalismo apuntan específicamente a las consumidoras y crean necesidades artificiales al dar lugar a diversos fetiches y tendencias de estilo de vida. Las mujeres tienden a juzgarse unas a otras por las marcas que utilizan, incluso si acuden a tratamientos de belleza, y los salones de belleza pueden convertirse en un parámetro para determinar el estatus de una mujer para las demás. Sobre la base de cosas tan triviales y artificiales, las mujeres son marcadas con ciertos objetivos nada menos que por otras mujeres. (Ratnaparkhi, 2017, p.136. La traducción es mía)

fueron explicadas en el Capítulo II, según lo que Choudhury y Boruah (2020) determinaron como producto cultural desde la mirada de los hombres.

Por otro lado, también aparece el símbolo de las *raakshasi*. Este es un símbolo recurrente en las obras estudiadas hasta ahora. Siempre que algún personaje femenino o masculino se aleja de “la norma” o presenta actitudes que resultan desagradables para otros personajes, se los compara con su equivalente *raakshasi* o *raakhasa*. Como ya se explicó antes, estos son personajes de los Vedas y se asocian a características negativas.

Por último, en cuanto a lo contextual, puede notarse en el discurso de las mujeres jóvenes (las nueras) este sentimiento de época que comenzó en los 90. Por ejemplo, en cuanto a este surgimiento de una clase media, instruida: la mayoría de las nueras han estudiado alguna carrera. También la cuestión de alejarse de matrimonios arreglados y dentro de la misma casta (Walsh, 2006, p. 243) se aborda con el ejemplo de Rugmini, quien se ha escapado y se casó por amor. Además, se ve también la tendencia de los 90 que describe Walsh (2006): “*In the 1990s the heaviest growth occurred in the cities of central and southern India, where almost 20 cities more than doubled in size*”¹⁴³ (p. 240). Esto puede verse en la mudanza de la familia Hrimaan y en la propia Rugmini que huye de su pueblo a la gran ciudad.

4.3. Algunos puntos en común

Como ha podido verse en las obras de la década del 90 reaparece un teatro híbrido que entremezcla la tradición del teatro sánscrito con la cultura teatral inglesa u occidental. Esto ya había aparecido en el teatro colonial indio y en los primeros años luego de la independencia. El hecho de que reaparezca en esta época no es algo menor: significa que después de la década de 1980 en la que hubo un teatro marcadamente occidental en estructura y procedimientos, se hizo necesario para las dramaturgas de esta época retornar a las raíces. Quizás en esta época en la que la

¹⁴³ “En la década de 1990, el mayor crecimiento se produjo en las ciudades del centro y sur de la India, donde casi 20 ciudades duplicaron su tamaño” (Walsh, 2006, p. 240. La traducción es mía).

sociedad comienza a cambiar en costumbres, como por ejemplo, el surgimiento de esta nueva clase media que se aleja de las divisiones de casta, empujó a las autoras a rescatar ciertas tradiciones del teatro indio.

Por otro lado, puede verse en ambas obras personajes femeninos que comienzan a reivindicarse y a cortar con los ciclos de violencia y sumisión. Tal es el caso de Usha y Sumati en *Mangalam*, o de Laavanya en *Inner Laws*. También se plantean otras discusiones con respecto al género y los roles de la mujer en la sociedad india: hay una necesidad de replantear el lugar de la mujer y realizar un revisionismo en las prácticas culturales tradicionales. Esto se verá en una mayor expresión en las obras de la primera década de los 2000.

CAPÍTULO V

LA REIVINDICACIÓN DE LA MUJER EN LA PRIMERA DÉCADA DE LOS 2000

En este último capítulo se analizarán tres obras escritas durante la primera década de los 2000. Estas son: *Alipha* ([2001] 2018), *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta y *Brothel #9* ([2010] 2012) de Anusree Roy. En dichas obras parece notarse un cambio, quizás asociado a las leyes que comenzaron a promulgarse en esta primera década de los 2000. La idea de justicia, reivindicación y empoderamiento circunda a las tres obras. Por primera vez se puede hablar de personajes femeninos que luchan por su vida o sus derechos y que realmente logran un cambio (o mueren en el intento).

Es por ello que esta fase de la dramaturgia feminista india muestra otra faceta de la violencia de género: la tan esperada justicia. Esta puede ser de mano de agentes externos o de la propia acción de las mujeres. Sin duda, este cambio en el desarrollo de las obras vino aparejado del contexto socio-político de India.

5.1. La lucha por los derechos de las mujeres innominadas en *Alipha*

Alipha de Poile Sengupta fue escrita en el año 2001 y estrenada el 12 de septiembre del mismo año. El título de la obra hace referencia a la primera letra del alfabeto Urdu, cuya fonética será significativa en el argumento del texto (Sengupta, [2001] 2018, p. 215). Esta obra se relaciona, de algún modo, con *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018):

They were written as companion pieces, but are not related except by the deliberate repetition of a few lines and by the leitmotif of revenge. The difference between the two lies in that, while revenge is explicitly the

theme of *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni*, it is depicted, in *Alipha*, as the promise of justice.¹⁴⁴ (Sengupta, [2001] 2018, p. 215)

La escenografía está partida en dos espacios bien demarcados. Uno de ellos pertenece a *Woman* y muestra un amoblamiento simple y pobre: silla, escritorio y cama. El segundo lugar pertenece a *Man* y muestra una habitación más lujosa: posee un sillón, aparador y mesa de mejor calidad.

El tiempo patente de la obra es diferente para cada personaje. En primer lugar, abarca aproximadamente veinte años. Tiempo que transcurre para *Woman*. El paso del tiempo se va dando a través de cómo *Woman* relata sus experiencias desde su niñez a la adultez. En segundo lugar, *Man* está en un tiempo único, estático, después de esos veinte años, durante una tarde-noche de un solo día. Por otro lado, el tiempo latente está en boca de *Man*, cuando comenta cómo fue su infancia y su vida familiar. Esto lo hace para explicar el porqué de su comportamiento errático.

Como ya se mencionó los personajes son dos: *Woman* y *Man*. *Woman* viene de un contexto económico humilde. Cuando empieza la obra es joven y al transcurrir la obra llega a la adultez. Siempre se dirige a una amiga llamada Asma que no está en escena. (Sengupta, [2001] 2018, p. 217). Por otro lado, *Man* posee un buen pasar económico (Sengupta, [2001] 2018, p. 217). Es un hombre de mediana edad y su edad permanece sin cambios a lo largo de la obra. Todo lo que relata ha ocurrido en tiempo pasado. Los personajes nunca interactúan entre sí. *Man* rompe la cuarta pared y le habla al público en varias ocasiones. Este recurso lo emplea para que la audiencia pueda empatizar con su historia y sus emociones. Los personajes en escena no poseen nombres propios, quizás este recurso empleado sea para dar cuenta de cuestiones relacionadas con castas o clases sociales en general. La dramaturga evita darle identidad propia a los personajes, porque revela que son situaciones que trascienden las individualidades.

¹⁴⁴ Fueron escritas como piezas complementarias, pero no están relacionadas excepto por la repetición deliberada de unas pocas líneas y por el *leitmotiv* de la venganza. La diferencia entre los dos radica en que, si bien la venganza es explícitamente el tema de *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni*, en *Alipha* se representa como la promesa de justicia. (Sengupta, [2001] 2018, p. 215. La traducción es mía)

Es un acto único. Se marca el cambio de perspectiva al bajar las luces del escenario y volverlas a prender. Las luces se prenden para enfocar a uno u otro personaje. Esto también delimita los saltos temporales de la obra.

Esto en cuanto a la primera parte del análisis. La segunda parte comprende el argumento, la simbología y las problemáticas de género presentes. En un principio, parece que se cuentan dos historias independientes una de la otra: por un lado la historia de *Woman* quien atraviesa diferentes estadíos desde la niñez a la adultez; por el otro, el relato de *Man* quien narra su pasado desde un presente estático durante una tarde-noche (Sengupta, [2001] 2018, p. 215). Pero con el transcurrir de la historia, el espectador (o el lector) se da cuenta de cómo las historias se entrecruzan.

La historia de *Woman*, como ya se dijo antes, comprende un lapso de tiempo de aproximadamente veinte años, durante los cuales el personaje crece. Todos los diálogos de ella están dirigidos a su amiga Asma: bien como si estuviera presente en el mismo lugar o como si estuviera leyendo cartas que le escribe. Vive en un pequeño pueblo con su tía, quien ha estado a cargo de su crianza desde su nacimiento.

Esta situación se da debido a la muerte de sus padres. Su padre era de buena familia, muy bueno en sus estudios pero que fue desheredado cuando se casó con su madre porque era viuda y pobre. Él padre peleaba por los derechos de la gente. Al ser desheredado, buscó trabajo en otra ciudad, como cocinero. Pero murió unas semanas antes del nacimiento de *Woman* y su madre muere en el parto. Su tía (hermana de la madre) la lleva a vivir al pueblo de la familia del padre. Así, se contacta con la familia paterna de *Woman* y su tío cartero (hermano del padre de *Woman*) le consigue trabajo a la mujer en la municipalidad del lugar (Sengupta, [2001] 2018, p. 229). Aún así, el dinero es insuficiente, por lo que la tía de *Woman* debe recurrir a la prostitución.

Por otro lado, *Man* es un hombre de mediana edad que cuenta su historia a la audiencia. Comienza sincerándose: dice que no está en paz, que se engaña a sí mismo. Afirma que todo en su vida va mal desde que tenía veinte años y fue expulsado de la universidad (Sengupta, [2001] 2018, p. 218). Su expulsión se debió a

un comportamiento indebido hacia una mujer: acosó sexualmente (le tocó el pecho debajo de la blusa) a una compañera de la universidad. Supuestamente, según Man, lo hizo porque sus amigos lo incitaron a ello (le hicieron una apuesta). Pero la joven lo denunció (Sengupta, [2001] 2018, p. 223). Por ello vuelve al hogar paterno y sufre, de acuerdo a cómo lo describe, un período depresivo. *Man* dice que estuvo recluido en su casa hasta que el cartero (tío de *Woman*) le propone visitar a una prostituta (la tía de *Woman*).

Man se obsesiona con la mujer, pese a que no existe una relación sentimental real. Solo está en la mente y la imaginación de él. La visita frecuentemente y *Woman* (quien es una niña pequeña en este momento) se percata de ello. Ella cuenta que una noche se levanta a tomar agua y que no encuentra a su tía, pero que oye afuera a un hombre: “(...) *there was a man’s voice and he was saying aa...aaa...ee...eeee..yes really...so loudly he was saying...aa...aaa...ee...eeee....so funny, no? He was saying the alipha words in the night*”¹⁴⁵ (Sengupta, [2001] 2018, p. 220). Este fonema es el que determina el porqué del título. *Alipha* es una letra y fonema que se repite constantemente en la obra. Este símbolo será retomado más adelante.

Man se volvió adicto a la mujer y empezó a costear sus gastos mensuales. Él enfatiza en el hecho de que, según sus palabras, se convirtió en un “benefactor chantajeado” y que ayudó a uno de los “brats”¹⁴⁶ (realmente fue *Woman* quien asistió a esa escuela) del cartero a ir a la única escuela inglesa de la región (Sengupta, [2001]2018, pp. 221-222). El interés de ambos tíos porque *Woman* se eduque radica en que según la tía, una mujer pobre debe educarse para poder conseguir trabajo y dinero.

De hecho, en esa escuela, cuando *Woman* ya es adolescente, es que se cruzan por segunda vez las historias de los personajes:

¹⁴⁵ “(...) había una voz de hombre y decía aa...aaa...ee...eeee..sí de verdad...tan fuerte decía...aa...aaa...ee...eeee...qué gracioso, ¿no? Estaba diciendo la letra *alipha* en la noche” (Sengupta, [2001] 2018, p. 220. La traducción es mía)

¹⁴⁶ Según el diccionario online *Wordreference* (Consultado online el 14/06/2024): Mocos/a, maleducado/a, niño/a mimado/a.

Who? Who thought I was pretty? That man who came to school today?
 The son of the chief guest? Cheee! He looks as if he drinks liquor instead
 of water. Did you see his eyes? Like red
 gooseberries. Like Ravana's eyes. (Pause.) Oh come on Asma, don't
 tease me about that fellow. He was looking at all the girls. Not just me.¹⁴⁷
 (Sengupta, [2001] 2018, pp. 224-225)

Hay que hacer notar la comparación que realiza *Woman*. Dice que *Man* tiene los ojos de Ravana (o Ravanna). Este es un personaje mítico que aparece en el *Ramayana* y en el *Mahabharata*. Es el rey de los *raksasas* (demonios) del reino de Lanka (Sri Lanka):

Vishvamisra respondió: “Ellos están encabezados por el poderoso Ravana. Éste Ravana es nieto del sabio Pulastya, uno de los nueve hijos mentales de Brahma. Él es hijo de Vishrava Muni y hermano de Kuvera. Debido a la bendición de Brahma, él no puede ser muerto por ninguna criatura, pero sí un ser en forma humana puede acabar con él. Ravana, acompañado por otros numerosos demonios, oprime a los tres mundos. Aunque él no interfiere personalmente en nuestros sacrificios, considerándolos indignos de su estatura, Subahu y Maricha, sus dos seguidores lo hacen.” (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 79)

El temible Ravana tenía diez cabezas, veinte brazos, su cuerpo llevaba las cicatrices del rayo de Indra y del disco del Señor Vishnu; vestía ropas propias de la realeza, poseía un amplio pecho y otras características de opulencia propias de un rey. En la lid, Ravana había derrotado a Vasuki, el rey de las serpientes, y a Kuvera, el tesorero de los semidioses. Mucho tiempo atrás, Ravana había ofrecido en sacrificio sus diez cabezas a Brahma, éste complacido le había dado la bendición para que no pudiera ser muerto por ningún semidiós, ni demonio, ni otro tipo de ser

¹⁴⁷ ¿Quién? ¿Quién pensó que era bonita? ¿Ese hombre que vino hoy a la escuela? ¿El hijo del invitado principal? ¡Chee! Parece como si bebiera licor en lugar de agua. ¿Viste sus ojos? Como grosellas rojas. Como los ojos de Ravana. (Pausa.) Oh, vamos Asma, no te burles de mí por ese tipo. Estaba mirando a todas las chicas. No solo a mí. (Sengupta, [2001] 2018, págs. 224-225. La traducción es mía)

extraordinario. Sin embargo, cegado por su orgullo, Ravana no había pedido inmunidad hacia los ataques de los humanos. Así se convirtió en el tormento de brahmanes y semidioses; y en el rey de los demonios. (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 306)

Esta mención a Ravanna no es casual y es retomada en la obra *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni*, pero desde el punto de vista de la hermana del rey raksasa. Evidentemente, la comparación hecha por *Woman* quiere introducir la idea de la maldad inherente de *Man*. El tópico de los ojos rojos se aplica a la ira o furia, tal como atestigua el *Ramayana*:

Enormemente enfurecido, con los ojos rojos de ira, el rey Vishvamitra rápidamente mató a todos los soldados creados por Sabala. (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 122)

Con los ojos rojos como el cobre fundido, Ravana tomó de su aljaba una flecha que le regaló Vivashvan, el semidiós del Sol. (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 489)

Por otro lado, resulta interesante cómo *Man* siempre se victimiza, pese a ser el personaje que no solo posee estatus social y económico sino también quien, por su género, ostenta privilegios. Sin duda, esta victimización sin sentido la hace para justificar su mal accionar. Para sentirse menos culpable de sus acciones violentas.

La “relación” de *Man* con la tía de *Woman* dura nueve años, hasta que la mujer se enferma y muere. Cabe señalar que según las palabras del hombre, él la visitó todas las noches, “*except of those three days in the month*”¹⁴⁸ (Sengupta, [2001] 2018, p. 224). Esto demuestra su nivel de obsesión, incluso dice que intentó ir con otras mujeres pero que ninguna se le igualaba. Incluso, él reconoce que “mejoró” con la presencia de la tía, ya no bebía tan frecuentemente y era invitado en los eventos sociales de su padre:

¹⁴⁸ “Excepto por esos tres días al mes” (Sengupta, [2001] 2018, p. 224. La traducción es mía)

But my father ... my stinking father became almost proud of me.... When he came on one of his political visits to charm and confound the masses... he couldn't believe that I stayed home all day ... that I was drinking less ... that I was not petticoat chasing.¹⁴⁹ (Sengupta, [2001] 2018, p. 225)

Pero cuando la mujer muere, *Man* pierde la cabeza. Incluso la culpa de su muerte:

MAN: I went mad. I couldn't bear it. I wouldn't bear it. How could she leave me and go off altogether? How dare she die? (Pause ... then softly.) I wanted to hit out at her ... hurt her ... make her cry in pain. I wanted revenge. Revenge. So I ... (Pause.) I decided to stop paying the school fees.¹⁵⁰ (Sengupta, [2001] 2018, p. 227)

Se repite el acto de victimización. *Man* considera que todo lo que pasa es para herirlo a él. Incluso la muerte imprevista de su amante es interpretado como una especie de *vendetta* hacia su persona. Por ello, dirige su furia hacia el cartero por haberlo contactado con su obsesión. Intenta acusarlo falsamente de un crimen pero no logra su cometido. Entonces, comienza a planear su venganza, por lo que se vuelca a la política para lograr tener un mayor poder.

Luego de la muerte inesperada de su tía, *Woman* debe dejar de estudiar en el último año del colegio secundario y empezar a trabajar (dado que su “benefactor anónimo”- *Man*- dejó de pagar la cuota del colegio). Encuentra trabajo en la fábrica del padre de *Man*. Allí cuida y enseña a los niños de los obreros. Allí, resignifica el símbolo de “*alipha*”, al comparar cada uno de los fonemas y grafemas con cosas cotidianas y divertidas:

¹⁴⁹ Pero mi padre... mi apestoso padre casi se sintió orgulloso de mí... Cuando vino en una de sus visitas políticas para encantar y confundir a las masas... no podía creer que yo me quedara en casa todo el día... que estaba bebiendo menos... que no estaba persiguiendo enaguas. (Sengupta, [2001] 2018, p. 225. La traducción es mía)

¹⁵⁰ MAN: Me volví loco. No pude soportarlo. No lo soportaría. ¿Cómo pudo dejarme e irse por completo? ¿Cómo se atreve a morir? (Pausa... luego suavemente.) Quería golpearla... lastimarla... hacerla llorar de dolor. Quería venganza. Venganza. Entonces yo... (Pausa.) Decidí dejar de pagar las cuotas escolares. (Sengupta, [2001] 2018, p. 227. La traducción es mía)

(...) So aa is for a shaking tooth. And when do you say aaa? Maybe when you drink cold water on a hot day? Aaa! Yes. Yes. And so we go down all the vowels. The children now make up their own stories Ee is when you see a mouse in the corner ... (...) ¹⁵¹ (Sengupta, [2001] 2018, p. 231)

Luego pasa a enseñarle a mujeres adultas analfabetas. *Woman* denuncia que no hay recursos para enseñar apropiadamente: no hay libros, ni cuadernos, ni nada que pueda ser empleado para enseñar. Al intentar educar a las mujeres de los obreros, descubre también una cruel realidad:

WOMAN: Asma! How unhappy these women are! What a miserable life they lead. It's not just the poverty. That's bad enough. It's also the rules that they have to follow ... because they are women. So many rules. Keep your legs closed ... keep your mouth shut. Don't dress up too much because a man will get attracted to you. Don't make demands because the man might get angry with you. Don't wear scent. Don't let the jasmine dangle in your hair. Don't swing your hips like a prostitute. Don't smile. Don't laugh. ¹⁵² (Sengupta, [2001] 2018, p. 233)

Cabe decir que las mujeres a las que se refiere *Woman* son de castas bajas. Esposas de obreros, analfabetas, casadas quizás muy jóvenes. Sin educación, sin trabajo, sin oportunidades. Pareciera que las reglas son más estrictas para las mujeres más pobres.

¹⁵¹ (...) Entonces aa es para un diente que tiembla. ¿Y cuando dices aaa? ¿Quizás cuando bebes agua fría en un día caluroso? ¡Aaa! Sí. Sí. Y así recorrimos todas las vocales. Los niños ahora inventan sus propios cuentos.... Ee es cuando ves un ratón en la esquina... (...) (Sengupta, [2001] 2018, p. 231. La traducción es mía)

¹⁵² WOMAN: ¡Asma! ¡Qué infelices son estas mujeres! ¡Qué vida tan miserable llevan! No es solo la pobreza. Eso ya es bastante malo. También son las reglas que tienen que seguir... porque son mujeres. Tantas reglas. Mantén las piernas cerradas... mantén la boca cerrada. No te vistas demasiado porque un hombre se sentirá atraído por ti. No hagas exigencias porque el hombre podría enojarse contigo. No uses perfume. No dejes que el jazmín cuelgue de tu cabello. No muevas las caderas como una prostituta. No sonrías. No te rías. (Sengupta, [2001] 2018, p. 233. La traducción es mía)

Incluso enseñarles se vuelve muy doloroso para *Woman*, porque no puede enseñarles como hacía con los niños. Las comparaciones de los fonemas y grafemas ahora revelan la violencia de género a la que son sometidas:

WOMAN: Dear Asma ... I'm finding it so difficult to teach the women. How can I teach them the alipha? These are intelligent women ... running a household ... working in a factory ... they are not five-year-olds. It's such an insult to make them chant aa aaa ee eee. Yes. I did try the same thing with them as I did with the children. Oh Asma ... what a difference! (Rises and speaks out.) For the women ... aa is their husbands pinching their arm ... aaa ... is a slap across the face ... ee is when he picks up a stick ... eee ... is when he hits her with the stick ... oo ... is when he pushes her out of the house ... ooo ... is ... I can't go on Asma ... It's a tale of unending horror ... unrelieved darkness ... blinding darkness.¹⁵³ (Sengupta, [2001] 2018, p. 234)

Al mismo tiempo que sucede esto con *Woman*, *Man* ha desarrollado su carrera política y ha ganado las elecciones. Ha logrado su éxito con el apoyo de los obreros de la fábrica de su padre y con líderes sindicales corruptos.

Por este motivo se entrecruzan por tercera vez los caminos de ambos personajes. Las obreras de la fábrica, estudiantes de *Woman*, descubren que la maestra a cargo del centro infantil ha estado robando la comida de los niños. Por ello, se inicia una revuelta en la fábrica. En el robo están implicados el líder sindical Babu (pareja de la maestra) y la docente.

Como Babu pertenece al grupo de *Man*, este intenta calmar las aguas pero se da cuenta que dos personas no le creen: Devi (estudiante de *Woman*) y *Woman*. *Man*

¹⁵³ WOMAN: Querida Asma... Me resulta muy difícil enseñar a las mujeres. ¿Cómo puedo enseñarles *alipha*? Estas son mujeres inteligentes... que dirigen una casa... que trabajan en una fábrica... no tienen cinco años. Es un gran insulto hacerlas cantar aa aaa ee eee. Sí. Intenté lo mismo con ellos que con los niños. Oh Asma... ¡qué diferencia! (Se levanta y habla.) Para las mujeres... aa es que sus maridos les pellizcan el brazo... aaa... es una bofetada en la cara... ee.... es cuando toma un palo.. eeee... es cuando la golpea con el palo... oo... es cuando la empuja fuera de la casa... ooo... es... no puedo seguir Asma... Es una historia de horror interminable... oscuridad absoluta... oscuridad cegadora. (Sengupta, [2001] 2018, p. 234. La traducción es mía)

ordena que acallen esas voces. Así, Babu y otro hombre (innominado) violan y golpean a Devi y ella fallece. Esto conlleva un levantamiento de los obreros.

Al mismo tiempo, *Man* (acosado por el parecido de *Woman*, a la que ve en la fábrica, con su amante) rastrea la casa de su antiguo amor. Allí encuentra a *Woman* y la asesina. También encuentra un diario dejado por la tía en el que decía absolutamente todo. Este es el momento de anagnórisis: reconoce quién es la joven es por quien pagó la escuela (Sengupta, [2001] 2018, p. 241). La obra termina con *Man*, quien no se arrepiente de nada, pero justo le anuncian la llegada de Asma. Es un final abierto porque presupone un enfrentamiento con Asma y quizás la “justicia divina” finalmente le toque al personaje. La obra concluye con una esperanza de recomposición para *Woman*, su tía y todas las mujeres maltratadas por *Man* (o por todos los hombres).

Ahora bien, ¿por qué en la obra los personajes principales aparecen innominados? Únicamente tienen nombre aquellos que no aparecen en escena, como Devi, Babu o Asma. La familia de *Woman* tampoco posee identidad propia, se los denomina “*postman*” o “*that woman*” (o “*aunt*” para *Woman*). Pero con esta última existe un tópico recurrente que se refiere a las mujeres que se dedican a la prostitución y de las que “no importa el nombre”:

Once when I asked her her name...she said...call me whatever you want...it's all the same. (*Laughs.*) So I did just that. I called her a different name each night...the names of my girlfriends..... of the women I had lusted after ... the ones I had fantasised about ... And she responded ...as if ... as if she didn't really care. It was eerie in a way but frankly ... it also gave me a great kick ... I felt I owned an entire harem. (Pause.)¹⁵⁴ (Sengupta, [2001] 2018, p. 224)

Según Agrawal (2022):

¹⁵⁴ Una vez cuando le pregunté su nombre... ella dijo... llámame como quieras... es todo lo mismo. (Risas.) Así que hice precisamente eso. La llamé con un nombre diferente cada noche... los nombres de mis amigas..... de las mujeres que había deseado... aquellas con las que había fantaseado ... Y ella respondió... como si... . como si realmente no le importara. Fue inquietante en cierto modo pero, francamente... también me dio un gran gusto... Sentí que era dueño de todo un harén. (Pausa.) (Sengupta, [2001] 2018, p. 224. La traducción es mía)

No significant names are given to the two characters of the play. They are simply given the names Man and Woman as they can represent any “man” and “woman” in society. With this technique of introducing and depicting characters, the audience can connect themselves easily with the characters or one can say that the audience can find themselves on stage within these two characters in one or other aspects.¹⁵⁵ (p. 599)

Pero, como ya se mencionó anteriormente, existen personajes que poseen un nombre. Uno de ellos, Devi, curiosamente, parece remitir a una persona real de la historia de India: Phoolan Devi. Ambas pertenecen a castas bajas y ambas sufrieron episodios similares.

Phoolan Devi (1963-2001) era una mujer de casta baja, nacida en el pueblo de Gorha Ka Purwa del estado de Uttar Pradesh. Fue vendida y casada con un hombre mucho mayor que ella a la edad de 11 años. Si bien escapó de él y retornó a su familia, eso no quiere decir que tuviera mejor vida. Según Harding (2001), la vida de Devi estuvo marcada por el abuso sexual. Luego de retornar a su hogar paterno, fue acusada por uno de sus familiares de “conducta incorrecta”. Por ello, fue apresada y abusada por la policía. Pero su tragedia no terminó allí:

(...) a los 20 años fue secuestrada por un líder de una banda dacoit, Babu Gujar. El hombre lideraba un grupo que vagaba por las impenetrables cañadas del valle. Gujar abusó de ella durante 72 horas antes de que su subordinado de casta baja, Vikram Mallah, lo matara de un tiro. (Harding, 2001)

Si bien fue rescatada por Mallah y se convirtió en su amante, dos exmiembros de la misma banda, Sri Ram y Lala Ram, asesinan a su salvador. Luego ellos secuestran a Phoolan, y la llevan “(...) a un remoto pueblo de Behmai, donde una

¹⁵⁵ No se dan nombres significativos a los dos personajes de la obra. Simplemente se les da los nombres de *Hombre* y *Mujer*, ya que pueden representar a cualquier “hombre” y “mujer” de la sociedad. Con esta técnica de presentar y representar personajes, el público puede conectarse fácilmente con los personajes o se puede decir que el público puede encontrarse en el escenario dentro de estos dos personajes en uno u otro aspecto. (Agrwal, 2022, p. 599. La traducción es mía)

sucesión de hombres thakur de una casta alta la violó y humilló durante varios días” (Harding, 2001).

Devi logra escaparse, se une a otra banda criminal y vuelve varios meses después al mismo pueblo a ejecutar su venganza. Pidió que entreguen a Sri Ram y Lala Ram. Como no pudieron ser encontrados, Devi asesinó a todos los hombres jóvenes del lugar. De ahí en más se convirtió en una leyenda para las castas bajas y las mujeres al ser un emblema de la venganza.

Años más tarde se entregaría a la justicia y pasaría 11 años en la cárcel. Al salir, en 1994, se dedicaría a la política. Formó un nuevo partido político para las castas bajas y llevó una vida rutinaria de parlamentaria hasta su asesinato el 25 de julio de 2001.

La inclusión de un personaje con el mismo nombre, de casta baja, también abusada (uno de los tantos violadores de Phoolan Devi se llamaba Babu, al igual que el personaje de la obra) y asesinada no parece ser casual. Como ya se ha enfatizado, la dramaturga solo emplea tres nombres propios en toda la obra: Asma (amiga de la infancia de *Woman*), Babu (el líder sindical corrupto) y Devi (la joven obrera). Podría conjeturarse que, tanto Babu como Devi, remiten a las personas reales implicadas en la historia. ¿Por qué en un país tan extenso y con tantas personas con nombres similares se podría afirmar que remiten a estos personajes históricos y no a otros? Porque el relato de vida de Phoolan Devi era conocido por todos en India: luego de ser aprisionada, ella entabló amistad con el escritor Mala Sen “(...) cuya narración de su vida, *La Reina de los Bandidos*, eventualmente se convertiría en una película que la hizo internacionalmente famosa en la década de 1990” (Harding, 2001).

Ahora bien, ¿por qué incluirla en la historia? Quizás porque, como la propia Phoolan Devi afirmó en algún momento: “La violación (...) era una realidad en la vida de las mujeres de las castas bajas en todo el subcontinente, que eran consideradas por los ricos como su ‘propiedad’” (Harding, 2001). Y esta mujer se había convertido en un símbolo de esta violencia, pero también de “justicia” o venganza.

¿Qué sucede con “Asma”? El significado del nombre es “elevado” o “nube” o “prestigioso”. Ahora bien, ¿esta es la única razón por la que es empleado? ¿Puede hacer referencia a algún personaje histórico real, como en los otros dos casos? Es un personaje mencionado a lo largo de la obra del que se sabe que pertenece a una casta y clase alta y que, al final, pareciera que va a lograr justicia por su amiga. Con esa vaga descripción, podría hacer referencia a la abogada y activista pakistaní Asma Jahangir (1952-2018). Ella se hizo conocida por abogar su lucha por los derechos de las mujeres. En particular, por separar la ley religiosa de la secular en casos de violación¹⁵⁶. Quizás por esta razón, la dramaturga eligió este nombre para simbolizar la justicia en la obra.

Por otro lado, hay que señalar que este texto posee numerosos símbolos. Hay que hacer notar las referencias a personajes de textos védicos. Ya se mencionó previamente a Ravanna, pero también se hace referencia a Rama. Cuando se desata el conflicto por el robo de comida en la fábrica, *Man* acude a calmar los ánimos. Las mujeres (excepto *Devi* y *Woman*) lo comparan con el dios Rama, por ser “*kingly and handsome*”¹⁵⁷ (Sengupta, [2001] 2018, p. 237).

También se habla de Shoorpanaka, la hermana de Ravanna. *Woman* compara a la maestra ladrona con esta *rakshasi*, para dar cuenta de su naturaleza cruel y malévola. Dichas referencias a personajes del *Ramayana* serán retomadas en la obra *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni*. Estas referencias a Rama y Ravanna en la obra dan cuenta de la historia retratada en el *Ramayana*, texto en el que estos personajes se enfrentan y se da cuenta del triunfo del bien sobre el mal.

Otra referencia a los Vedas viene dada por el personaje de *Man*, quien en su delirio, se concibe a sí mismo como el personaje Shakuni del *Mahabharata*. Este personaje es uno de los antagonistas principales del relato. Por lo general se lo asocia a un personaje victimizado que se lanza a una lucha por venganza en contra de los Kurus. Ahora bien, *Man* dice que él es “una versión moderna” (Sengupta, [2001]

¹⁵⁶ Esto fue, sobre todo desde el caso de Safia Bibi, una adolescente ciega de 13 años, violada y embarazada por sus empleadores. Asma Jahangir fue su defensora y logró que se cambiara su sentencia de pena de muerte.

¹⁵⁷ “Regio y guapo” (Sengupta, [2001] 2018, p. 237. La traducción es mía)

2018, p. 234) de este personaje, puesto que él sí consiguió el éxito, a diferencia de Shakuni, quien muere.

También del *Mahabharata* es Ghandari, hermana de Shakuni. Ella aparece mencionada por las alumnas de *Woman*. Este personaje del texto védico es conocido por haberse casado con un hombre ciego y haber vivido desde ese momento con los ojos vendados. Las estudiantes de *Woman* critican esta devoción absoluta hacia el marido que la lleva a enneguecer para no ver más que él. Afirman que la educación para ellas actuó de manera inversa: al aprender a leer y escribir se han sacado la venda de sus ojos (Sengupta, [2001] 2018, p. 235).

Entonces, como puede verse, el contexto histórico, lo simbólico y la problemática de género se entrecruzan íntimamente en todo el texto. Se usan símbolos de textos védicos como el *Ramayana* y el *Mahabharata* para simbolizar la lucha entre el bien y el mal y la sed de venganza de personajes antagonistas (en este caso, *Man*). Este es un elemento típico del teatro sánscrito y de las formas más tradicionales del teatro indio.

Por otro lado, el hecho de que la protagonista no posea nombre también trae a colación que su lucha es la de todas las mujeres. En este caso, la historia de abuso y maltrato que sufren las mujeres de las castas bajas en India. También se enfatiza que la única oportunidad de escapar de ese destino es la educación. De esta manera, la lucha del bien y el mal de los textos védicos se traduce en la obra en una lucha entre hombres opresores y violentos (el mal) y mujeres pobres de castas bajas (el bien).

5.2. La reivindicación de los “villanos” en *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni*

La obra *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* fue estrenada el mismo día que *Alipha*. Como ambas obras fueron concebidas de manera similar y están relacionadas en temáticas y símbolos, fueron presentadas el mismo día. La estructura es similar: también se desarrolla en un acto único. Los personajes salen del centro del escenario

para modificar su vestimenta y maquillaje acorde con lo que se va desarrollando en la historia.

La escenografía es mínima. Al centro del escenario se disponen dos sillas. Esa es el área de actuación que debe simular ser la sala de espera de un aeropuerto en India. A la derecha e izquierda hay dispuestos disfraces y utilería necesarios para la acción que deben ser visibles para los espectadores. Allí habrá también implementos de maquillaje y espejos. A lo largo de la obra, habrá anuncios (voces en *off*) que irán indicando el retraso del vuelo de los personajes o el inminente preembarque al final.

El tiempo patente de la obra se desarrolla a lo largo de algunas horas. Eso es lo que dura su paso por la sala de espera del aeropuerto. El tiempo latente está marcado por los recuerdos de los personajes y la recreación que ellos hacen de su vida pasada. Estos momentos están marcados por la salida hacia los extremos izquierdo o derecho para cambiarse de vestimenta y maquillarse.

Al igual que en *Alipha*, hay dos personajes en escena: *Woman* y *Man*. La diferencia con la obra anteriormente analizada radica en el hecho de que en este texto, se da a entender que la mujer es Shoorpanakha y el hombre es Shakuni. Ambos son personajes que aparecen en textos védicos, tal como se explicó en el inciso anterior. La particularidad de estos personajes es que son villanos: Shoorpanaka en el *Ramayana* (siglo III a. C., aproximadamente) y Shakuni en el *Mahabharata* (siglo III a. C., aproximadamente).

La primera es la hermana del rey *rakhasa* Ravanna. Es una *rakshasi* que aparece en el *Ramayana* y que intenta seducir al dios Rama. Su descripción es particularmente peyorativa:

Así transcurrió una exquisita estadía en ese hermoso lugar, hasta que un día, hacia el final del décimo tercer año en el bosque, mientras Sita, Rama y Lakshman, estaban conversando después de haber tomado su baño cotidiano, apareció una rakshasi de nombre Surpanakha. Siendo la hermana menor del gran demonio Ravana, era por naturaleza muy malvada; tenía un rostro horrible, sus ojos eran deformes y su cabello era

color cobre; de su gran cuerpo avejentado y desprovisto de gracia, sobresalía su vientre como una protuberancia. (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 292)

Debido a que fue rechazada por Rama, Shoorpanakha incita a su hermano a raptar a la esposa de la deidad, Sita. Esta acción es la que desata el conflicto principal del *Ramayana*. Y en ese enfrentamiento entre Rama (el bien) y Ravanna (el mal) resulta con el final de este último.

Sin duda la historia de los *rakshasas* es conflictiva. La primera mención de estas criaturas aparece en el *Rigveda* (1500-1200 a. C. aproximadamente). En dicho texto (Mandala 10, Himno 87), se los denomina *raksas* o *yatudhana* (literalmente, “aquel que alimenta o nutre a los *rakshasas*”). Son demonios y se caracterizan por alimentarse de carne y sangre humana y desacralizar los rituales religiosos.

Deben su creación al aliento del dios Brahma (uno de los dioses principales de las creencias védicas, parte de la *Trimūrti* junto a Vishnu y Shiva). Así aparecen luego en el *Ramayana* como seres extremadamente fuertes, prácticamente invencibles y descontrolados. Esto aplicado a algunos de ellos, como los hermanos Ravanna, Shoorpanakha, Kumbhakarna, Khara o Dushana. Pero también aparece un *rakhasa* distinto, Vibishan (también hermano de los anteriores) pero que es retratado como “piadoso y no tiene las características de un *rakhasa*” (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 293).

Entonces, podría decirse que el origen y motivaciones de estos individuos resultan de una naturaleza dual: pertenecen o son parte de la deidad, pero sus acciones determinan una condición o esencia maligna. Los *rakshasas* parecen sufrir de la denominada *hybris* griega: al saber que son prácticamente inmortales e invencibles ejercen sus poderes con desmesura, con soberbia.

Aún así, distinta es la situación de Shoorpanakha, la única mujer de esa especie que es mencionada en el *Ramayana*. Si bien parece poseer esta naturaleza cruel típica de su clase, también es cierto que Rama y Lakshman se burlan de ella y luego la torturan. Pareciera que el texto quisiera, de alguna manera, mostrar cómo

debe ser una mujer hegemónica y cómo no debe serlo. Por eso muestra a Sita como el modelo a seguir y a Shoorpanakha como su opuesto. Las cualidades de la mujer prototípica también pueden encontrarse en el libro de *Las Leyes de Manu* (cuya datación coincide con las de estos textos épicos):

6. In connecting himself with a wife, let him carefully avoid the ten following families, be they ever so great, or rich in kine, horses, sheep, grain, or (other) property,
7. (Viz.) one which neglects the sacred rites, one in which no male children (are born), one in which the Veda is not studied, one (the members of) which have thick hair on the body, those which are subject to hemorrhoids, phthisis, weakness of digestion, epilepsy, or white and black leprosy.
8. Let him not marry a maiden (with) reddish (hair), nor one who has a redundant member, nor one who is sickly, nor one either with no hair (on the body) or too much, nor one who is garrulous or has red (eyes)
9. Nor one named after a constellation, a tree, or a river, nor one bearing the name of a low caste, or of a mountain, nor one named after a bird, a snake, or a slave, nor one whose name inspire terror:
10. Let him wed a female free from bodily defects, who has an agreeable name, the (graceful) gait of a Hamsa. or of an elephant, a moderate (quantity of) hair on the body and on the head, small teeth, and soft limbs.
11. But a prudent man should not marry (a maiden) who has no brother, nor one whose father is not known, through fear lest (in the former case she be made) an appointed daughter (and in the latter) lest (he should commit) sin.¹⁵⁸ (Manu, [s. III a. C.] 1886, pp. 76-77)

¹⁵⁸ 6. Al unirse con una esposa, que evite cuidadosamente las diez familias siguientes, ya sean grandes o ricas en vacas, caballos, ovejas, cereales u (otras) propiedades,

7. (A saber) uno que descuida los ritos sagrados, uno en el que no (nacen) niños varones, uno en el que no se estudia el Veda, uno (los miembros de) que tienen pelo grueso en el cuerpo, aquellos que son sujeto a hemorroides, tisis, debilidad de digestión, epilepsia o lepra blanca y negra.

8. No se case con doncella (de) pelo rojo, ni con miembro sobrante, ni enfermiza, ni sin vello (en el cuerpo) o en exceso, ni con persona locuaz o que tiene (ojos) rojos

9. Ni una que lleve el nombre de una constelación, un árbol o un río, ni una que lleve el nombre de una casta inferior, o de una montaña, ni una que lleve el nombre de un pájaro, una serpiente o un esclavo, ni una cuyo nombre inspire terror :

Como puede verse en este extracto, algunas de las cualidades descritas como no deseables en una mujer, coinciden con la descripción que se hace de la *rakshasi* en el *Ramayana*.

Por otro lado, Shakuni es un personaje del *Mahabharata*. Es el príncipe del reino de Gandhara y hermano de Gandhari (personaje mencionado en la obra anterior). A la muerte de su padre se convierte en el rey. Este personaje incita la guerra entre los Kauravas (sus sobrinos, hijos de Gandhari) y los Pandavas (sus primos). Se lo describe como un personaje malévolo, manipulador y mentiroso. Se dice que hace trampas en los juegos de azar y que engaña a las personas. Por ello, su muerte a manos de los Pandavas es el equivalente a la muerte de Ravanna en el *Ramayana*.

Con respecto al argumento, podría decirse de manera abreviada que es un intento de reivindicar a los villanos de las historias épicas y mostrarlos como víctimas. O, al menos, tratar de mostrar cómo las historias de los Vedas muestran una visión limitada de estos personajes. Esto se debe a que, tal como la dramaturga afirma: “(...) *though both characters are crucial to the epic narrative, they are forgotten once their function is completed*”¹⁵⁹ (Sengupta, [2001] 2018, p. 242). Por ello, la dramaturga los trae a la vida para intentar darle un cierre apropiado a sus historias.

Como ya se mencionó previamente, los personajes se conocen en la sala de espera de un aeropuerto. Su interacción obligada se desarrolla debido al retraso del vuelo por una amenaza terrorista. En el inicio del acto, está *Woman* sola, sentada, simulando leer. *Man* aparece con una valija, la cual guarda celosamente a lo largo de toda la obra.

10. Que se case con una mujer libre de defectos corporales, que tenga un nombre agradable, el andar (elegante) de una *Hamsa*. o de elefante, moderada (cantidad de) pelo en el cuerpo y en la cabeza, dientes pequeños y extremidades suaves.

11. Pero un hombre prudente no debe casarse (con una doncella) que no tiene hermano, ni con alguien cuyo padre no se conoce, por temor de que (en el primer caso se la convierta) en una hija designada (y en el segundo) de que (cometa)) pecado. (Manu, [100] 1886, págs. 76-77. La traducción es mía)

¹⁵⁹ “(...) aunque ambos personajes son cruciales para la narrativa épica, son olvidados una vez que completan su función” (Sengupta, [2001] 2018, p. 242. La traducción es mía)

Woman es la que inicia contando su historia. Cambia el punto de vista con respecto al *Ramayana*. Originalmente, en este relato, Shoorpanakha es una *rakshasi* de aspecto desagradable que intenta seducir al dios Rama, pero es despreciada por la deidad. En la versión de Poile Sengupta, ella se describe a sí misma como una bella mujer que atrae mucho a los hombres, sobre todo a los casados. Debido a ello, odia a las esposas, a las cuales compara con palomas (“*pigeon*”) por cómo “arrullan” a sus esposos:

WOMAN: You don’t have to be married to know what a wife looks like. They are all over the place. Wives. (Spits out the word) Bloody wives. (...)

All over the place. Like...like pigeons. Cooing (Coos) like bloody pigeons. Come home soon darling...I’ve cooked you your favourite dinner. Do you know your son has come thirty-first in class? Such an improvement. Just like his father. (...)

And then they get headaches, these wives. They always get headaches when they go to bed...Such a long day, darling. I had to wait at the jeweller’s for so long looking for the biggest diamond...And then I went for a movie...You don’t mind, do you, darling? You are so sweet, darling... (Makes a kissing sound) Good night then. (...)

Who would want to be a wife? To be a pigeon? Grey and stupid and cooing...cooing all the time.¹⁶⁰ (Sengupta, [2001] 2018, p. 255)

Man le recuerda a *Woman* que no existe un único tipo de esposa. Él compara a esta clase con cuervos, dado que están constantemente gritando y “molestando” a sus esposos. *Woman* marca el contraste con las esposas, ella es otro tipo de persona:

¹⁶⁰ WOMAN: No es necesario estar casado para saber cómo es una esposa. Están por todas partes. Esposas. (Escupe la palabra) Malditas esposas. (...) Por todo el lugar. Como... como palomas. Arrullando (Arrulla) como palomas sangrientas. Vuelve pronto a casa, cariño... Te he preparado tu cena favorita. ¿Sabes que tu hijo ha quedado en el puesto treinta y uno de la clase? Qué logro. Igual que su padre. (...) Y luego estas esposas tienen dolores de cabeza. Siempre les duele la cabeza cuando se van a la cama... Qué día tan largo, cariño. Tuve que esperar tanto tiempo en la joyería buscando el diamante más grande... Y luego fui a ver una película... ¿No te importa, verdad, cariño? Eres tan dulce, cariño... (Hace un sonido de beso) Buenas noches entonces. (...) ¿Quién querría ser esposa? ¿Ser una paloma? Gris, estúpida y arrulladora... arrulladora todo el tiempo. (Sengupta, [2001] 2018, p. 255. La traducción es mía)

*"I am the other woman. Beautiful...sexy...(Pause) Hot."*¹⁶¹ (Sengupta, [2001] 2018, p. 256).

La historia de Shoorpanakha en el *Ramayana* muestra la incomprensión, la crueldad y la maldad. La *rakshasi* se ofrece al dios Rama, este la rechaza, y decide burlarse de ella. Le dice que se case con su hermano Lakshman. Pero él también se burla de Shoorpanakha y le dice que ella merece a un dios como Rama. La *rakshasi* no comprende esta burla hacia ella:

Encendida de lujuria y sin comprender que ellos bromeaban, Surpanakha nuevamente se dirigió a Sri Rama: "¿Por qué te aferras a esta esposa vieja y deforme? Ahora mismo, delante tuyo, yo la devoraré y así podremos enamorar juntos."

Surpanakha, como un meteoro fogoso, se abalanzó sobre Sita, la de los ojos de loto. "¡Lakshman! -dijo Rama- no es posible bromear con gente cruel e indigna. Toma cuenta inmediatamente de esta demonio horrible y perversa."

Lakshman, sin demora, desenvainó inmediatamente su espada y cortó la nariz y las orejas de la *rakshasi*. Surpanakha, gritando con todas sus fuerzas, con disonante y tétrica voz, huyó alzando los brazos y sangrando profusamente.

La demonia corrió aullando de dolor y furia hasta llegar a la morada de Khara, su hermano mayor, cayó a sus pies chillando en agonía. (Aloy, Ashram y Math, 2014, p. 295)

Woman se queja del maltrato recibido por el dios y su hermano. Afirma que su única motivación era el amor:

WOMAN: (...) They tossed me this way and that, as if...as if I did not deserve any more respect. As if I was...a broken plaything.¹⁶² (Sengupta, [2001] 2018, p. 261)

¹⁶¹ "Soy la otra mujer. Hermosa...sexy...(Pausa) Caliente." (Sengupta, [2001] 2018, p. 256. La traducción es mía)

WOMAN: I was bleeding...all down my face...my chest...bleeding...Was it so wrong to tell a man 'I love you'? (...)
 I was wailing. I was raging. I was sobbing. I wanted to hit him...I wanted to squeeze him. I wanted to lie under him and watch his face change. (...)
 WOMAN: I wanted love...just a little love...for a little while.¹⁶³
 (Sengupta, [2001] 2018, p. 262)

Si la motivación de Shoorpanakha era el amor, ¿cuál es el móvil de Shakuni según *Man*? En un principio se podría decir que la venganza motiva a este personaje: “*MAN: I wanted revenge too. Hot...bloody...fanged revenge.*”¹⁶⁴” (Sengupta, [2001] 2018, p. 262). Pero este deseo se basa en la necesidad de traer a la luz otras problemáticas. Según Sahebrao Dehsmukh y Madhukar Mane (2017):

While the WOMAN feels that Shoorpanakha merely wanted love and she was not only disappointed but neglected by history, the MAN feels that the second epic was only because of the blood thirsty nature and egotism of Kurus and Pandavas, their race superiority and over greediness called their doom but Shakuni was not only blamed for intrigues but also disrespected as anti hero whereas Shakuni played an important role but had not been given due place in history.¹⁶⁵ (p. 96)

¹⁶² WOMAN: (...) Me tiraron de un lado a otro, como si... como si no mereciera más respeto. Como si yo fuera... un juguete roto. (Sengupta, [2001] 2018, p. 261. La traducción es mía.)

¹⁶³ WOMAN: Estaba sangrando... por toda mi cara... mi pecho... sangrando... ¿Era tan malo decirle a un hombre “te amo”? (...)

Estaba llorando. Estaba furiosa. Estaba sollozando. Quería golpearlo... quería apretarlo. Quería acostarme debajo de él y ver cómo cambiaba su rostro. (...)

WOMAN: Quería amor... solo un poquito de amor... por un ratito. (Sengupta, [2001] 2018, p. 262. La traducción es mía)

¹⁶⁴ MAN: Yo también quería venganza. Caliente... sangrienta... venganza con colmillos. (Sengupta, [2001] 2018, p. 262. La traducción es mía)

¹⁶⁵ Mientras que la MUJER siente que Shoorpanakha simplemente quería amor y no solo fue decepcionada sino también descuidada por la historia, el HOMBRE siente que la segunda epopeya se debió únicamente a la naturaleza sedienta de sangre y el egoísmo de Kurus y Pandavas, su superioridad racial y su avaricia condujo a su fatalidad, pero a Shakuni no solo se le culpó por intrigas sino que también se le faltó el respeto como antihéroe, mientras que Shakuni jugó un papel importante pero no se le dio el lugar debido en la historia. (Sahebrao Dehsmukh y Madhukar Mane, 2017, p. 96. La traducción es mía)

Tal como lo relata *Man* y la versión del *Mahabharata* de Devdutt Pattanaik (2010), Shakuni tenía una razón de peso para su odio hacia los Kurus (pese a ser su familia política) y, por extensión a los Pandavas. En primer lugar, el matrimonio de su hermana Gandhari fue coaccionado por el tío de su futuro marido. Tal como se mencionó en el apartado anterior, Gandahir fue casada con el rey Dhritrashtra, el cual era ciego de nacimiento. Este detalle, según las propias leyes de Manu, en realidad no sería problemático para castas bajas, pero sí para *brahmines* o *kshatriyas*: “*An epileptic man, one who suffers from scrofulous swellings of the glands, one afflicted with white leprosy, an informer, a madman, a blind man, and he who cavils at the Veda must (all) be avoided*”¹⁶⁶ (Manu [s. III a.C.] 1886, p. 106).

En segundo lugar, por la tortura que sufrieron el rey y los príncipes de Gandhara a manos de Bishma, tío del rey Dhritrashtra. Esto sucedió cuando Bishma se entera que Gandhari era viuda al momento de casarse con su sobrino. ¿Por qué ocurrió esto? Usualmente, las personas en India creen en la información astrológica que la “bandera de Indra” les proporciona sobre su nacimiento. De acuerdo a esto, Gandhari tenía un mal augurio con respecto a su primer marido: él moriría. Por ello su familia realiza un matrimonio ritual con una cabra que luego fue sacrificada. Técnicamente, era viuda.

Otro inconveniente según las costumbres védicas, dado que, en primer lugar, una mujer no debería casarse en segundas nupcias. De acuerdo a las *Leyes de Manu*, la opción de una viuda era mantener una vida de castidad (Manu, [s. III a. C.] 1886, p. 196), la cual tenía dos modalidades: el *sati* (sacrificio ritual en la pira funeraria del marido) o nunca volver a casarse. Se permitían las segundas nupcias de las mujeres en determinados casos:

175. If a woman abandoned by her husband, or a widow, of her own accord contracts a second marriage and bears (a son), he is called the son of a re-married woman (Paunarbhava).

¹⁶⁶ “Un hombre epiléptico, uno que sufre de inflamaciones escrofulosas de las glándulas, uno afligido con lepra blanca [vitiligo. N. de la autora], un delator, un loco, un ciego y aquel que pone reparos al Veda deben (todos) ser evitados” (Manu [s. III a.C.] 1886, p. 106. La traducción es mía)

176. If she be (still) a virgin, or one who returned (to her first husband) after leaving him, she is worthy to again perform with her second (or first deserted) husband the (nuptial) ceremony.¹⁶⁷ (Manu, [s. III a. C.] 1886, p. 363)

Por esta razón, Bishma se enfurece al desconocer este detalle y ordena aprisionar al padre de Gandhari y a sus hermanos para que no se sepa el secreto. Además, se ordenó dejarlos morir de hambre y solo darle pequeñas porciones de comida por día:

(...) A starving and suffering Suvala came up with an idea, 'Let only one of us eat: the most intelligent one among us. Let only he survive and remember this great wrong done to us by Bhishma. Let him live to take vengeance.'

Shakuni, the youngest, was the chosen one and alone he ate the food being served while the rest of his family starved before his eyes.

Before dying, Suvala struck Shakuni's foot with a staff and cracked his ankle. 'Now you shall limp every time you walk. And every time you limp, remember the crime of the Kauravas against your family. Never forgive them.'¹⁶⁸ (Pattanaik, 2010, pp. 187-188)

Esta es la versión de la historia en la que se basa Sengupta para construir al personaje de *Man/Shakuni*. Así justifica el accionar del personaje que, en esta obra, quiere cobrar venganza por medio de un atentado en el aeropuerto. De esta manera la historia tradicional se "actualiza" con el presente. Entonces, podría afirmarse que

¹⁶⁷ 175. Si una mujer abandonada por su marido, o por una viuda, contrae por su propia voluntad un segundo matrimonio y da a luz (un hijo), se le llama hijo de una mujer que se ha vuelto a casar (Paunarbhava).

176. Si ella es (todavía) virgen, o alguien que regresó (a su primer marido) después de dejarlo, es digna de realizar nuevamente con su segundo (o primer marido abandonado) la ceremonia (nupcial). (Manu, [s. III a. C.] 1886, p. 363. La traducción es mía)

¹⁶⁸ (...) A Subala, hambriento y sufriente, se le ocurrió una idea: "Que coma solo uno de nosotros: el más inteligente entre nosotros". Que solo él sobreviva y recuerde este gran mal que Bhishma nos hizo. Que viva para vengarse.

Shakuni, el menor, fue el elegido y solo comió la comida que le servían mientras el resto de su familia moría de hambre ante sus ojos.

Antes de morir, Subala golpeó el pie de Shakuni con un bastón y le rompió el tobillo. 'Ahora renguearás cada vez que camines. Y cada vez que renguees, recuerda el crimen de los Kauravas contra tu familia. Nunca los perdones'. (Pattanaik, 2010, pp. 187-188. La traducción es mía)

Sengupta brinda una versión en la que los villanos no nacen como tales, sino que “se hacen” con las circunstancias, con el contexto, con su historia. Esto tiene que ver con distintas corrientes psicológicas y psiquiátricas antagónicas: por un lado, las que defienden la teoría de que los criminales (o “villanos”) tienen un componente hereditario; por el otro, las que teorizan acerca del componente contextual o de crianza que condiciona a la persona (Dhingra, 2014).

En el devenir del diálogo entre *Woman* y *Man* surgen cuestiones de género interesantes. Estas exploran estereotipos acerca de a qué se considera una buena mujer y a quién no. También en torno a la sexualidad, el deseo, la identidad y el amor: “WOMAN: What was Shoorpanakha’s crime? That she approached a man with sexual desire?”¹⁶⁹ (Sengupta, [2001] 2018, p. 277).

Este ejemplo muestra cómo el hecho de que la mujer sienta deseo sexual, tal como Shoorpanakha lo muestra, es considerado tabú. Esto es comentado en el Capítulo II de la presente tesis, con respecto a los estereotipos femeninos en cine y teatro. Como se mencionó anteriormente, se difundió una imagen de mujer sumisa, virtuosa y mártir, además de tener que poseer ciertos atributos físicos (que también son mencionados en las *Leyes de Manu*). Según Boria (2008) existen otros modelos que se clasifican en “la madre, la esposa, la adúltera, la seductora, la bruja” (p. 58). En el caso del texto épico y en el de esta obra, solo se ven reflejados dos, que pueden caracterizarse como: 1) “la mujer sumisa” (madre y esposa) representada en Sita, la esposa de Rama; y 2) la “*femme-fatal*” (seductora y bruja) en la figura de Shoorpanakha.

Pero en este procedimiento de describir personajes estereotípicos opuestos, *Woman* se desprende de esas figuras. Ella solo es una mujer:

WOMAN: Your sister lost only her sight. I lost myself...I lost me.
Pause.

¹⁶⁹ “WOMAN: ¿Cuál fue el crimen de Shoorpanakha? ¿Que se acercó a un hombre con deseo sexual? (Sengupta, [2001] 2018, p. 277. La traducción es mía).

WOMAN: Can't you see? Because I love him...I've forgotten how he hurt me. And I... (Softly) I can't hurt anyone anymore. I have lost the need to hurt...

MAN: For god's sake, you sound like a bloody saint.

WOMAN: Oh, fuck you. **Do you have to classify me?...** (Wearily) I am a woman, don't you understand? **A woman. Not a saint. Not a whore. Not just a mother, a sister, a daughter. I am a woman.**¹⁷⁰ (Sengupta, [2001] 2018, p. 267. La negrita es mía)

Esta es una declaración de singular fuerza: es una mujer, no un rol que la sociedad quiere imponerle. Ella no se define por cómo debe actuar o lo que debe hacer en relación a un hombre (esposa, madre, hermana). Es una mujer y eso debe bastar. Tampoco quiere seguir los canones de belleza hegemónicos:

WOMAN: Who was Shoorpanakha?

MAN: A bitch.

WOMAN: A woman.

MAN: A demoness.

WOMAN: Why do you call her that? A demoness?

MAN: Oh god! Because...because...

WOMAN: Because **she was dark and big. She wasn't the way men like women to be. Fair-complexioned. Delicate. Shy...biddable.**

Pause.

WOMAN: Look at the Ramayana. **The hero is tall...straight-nosed...handsome. The villain is grotesque with ten heads. The heroine is slender-waisted, dazzlingly fair. The vamp is dark,**

¹⁷⁰ WOMAN: Tu hermana únicamente perdió la vista. Me perdí a mí misma... me perdí a mí.

Pausa.

WOMAN: ¿No lo ves? Porque lo amo... He olvidado cómo me lastimó. Y yo... (en voz baja) ya no puedo lastimar a nadie. He perdido la necesidad de sufrir...

MAN: Por el amor de Dios, sonás como una maldita santa.

WOMAN: Oh, andate a la mierda. ¿Tenés que clasificarme?... (Cansado) Soy mujer, ¿no lo entendés? Una mujer. No una santa. No una puta. No solo una madre, una hermana, una hija. Soy una mujer. (Sengupta, [2001] 2018, p. 267. La traducción es mía)

swarthy, big. Outspoken. Coarse. Therefore the vamp is a demoness. Because she speaks her mind. Because she takes up space.¹⁷¹ (Sengupta, [2001] 2018, pp. 276-277. La negrita es mía)

Esto remite directamente a los fundamentos de los textos védicos, a las *Leyes de Manu*, y a la caracterización de los personajes en el teatro sánscrito. Tal como se explica en el Capítulo II de esta investigación, el teatro sánscrito tenía una particular definición de sus personajes de acuerdo a las características que poseían los actores. Al igual que lo describe *Woman* con respecto a las cualidades físicas que poseen héroes y villanos (y los definen como tales), en el teatro sánscrito los actores también seguían ese mismo régimen, por ejemplo: los hombres esbeltos con voz dulce eran héroes, los hombres robustos y de voz grave los villanos (Gupta, 1951, pp. 104-106). Entonces, esta continuidad no es casual, perpetúa en las artes los estereotipos de belleza ya sentados en textos religiosos.

Por ello, resulta importante la declaración de *Woman* y la intención de la dramaturga de reivindicar a los villanos. No es solo darles una voz a esos “subalternos”, sino también provocar una ruptura con los estereotipos de belleza, de bondad, de maldad y de justicia. Además, se expone la crueldad que sufren tanto las mujeres (no hegemónicas en este caso), como las castas bajas relegadas y subyugadas por los indo-arios (en el caso de Shakuni y su familia).

Sengupta invita a repensar los textos védicos bajo otro punto de vista y propone revisar el lado oscuro de los héroes. Los expone y muestra sus actos de heroísmo bajo un cariz egoísta y egocéntrico. Su lucha contra el mal no es tal o, en

¹⁷¹ WOMAN: ¿Quién era Shoorpanakha?

MAN: Una puta.

WOMAN: Una mujer.

MAN: Una diablesa.

WOMAN: ¿Por qué la llamás así? ¿Una diablo?

MAN: ¡Oh Dios! Porque porque...

WOMAN: Porque era morena y grande. Ella no era como a los hombres les gusta que sean las mujeres. De tez clara. Delicada. Tímida... dócil.

Pausa.

WOMAN: Mira el Ramayana. El héroe es alto... de nariz recta... guapo. El villano es grotesco con diez cabezas. La heroína tiene una cintura esbelta y una belleza deslumbrante. La vampiresa es oscura, morena y grande. Abierta. Gruesa. Por lo tanto la vampiresa es un demonio. Porque ella dice lo que piensa. Porque ella ocupa espacio. (Sengupta, [2001] 2018, pp. 276-277. La traducción es mía)

todo caso, el mal también es parte de ellos. Lo mismo pasa con los villanos: hay algo de bondad en ellos. Esto que propone Sengupta es parte también de ciertas corrientes de pensamiento religioso dentro de la filosofía vedántica: el interpretar que todo es parte de *Brahman* (la divinidad absoluta, no confundir con *Brahma*, la deidad creadora del universo, parte de la *Trimurti* con *Vishnu* y *Shiva*). Por ende, “villanos” y “héroes” son parte de lo mismo y nadie es absolutamente malo o bueno.

Por ello, el final de la obra es el que trae la verdadera reivindicación de los personajes. *Woman* confronta a *Man* y le dice que sabe que lleva una bomba en su valija. Él confiesa que su accionar es producto de una venganza, que mataron a su hermano acusado falsamente de informante y que a su hermana de 13 años la violaron. Él quiere hacer el atentado para desagaviar a su familia.

Woman le propone su sacrificio, ella se inmolará con la valija. Si bien *Man* intenta disuadirla, acepta su sacrificio. Pero, a último momento, deciden no llevar a cabo su plan, abandonan la valija en el aeropuerto y se suben al avión. Este final intenta simbolizar la redención de los personajes y la búsqueda de un nuevo destino, en el cual ellos no sean víctimas de profecía, sino los artífices de aquel.

Sin duda, en esta obra, argumento, símbolos y problemáticas de género se entrecruzan íntimamente. No se puede mencionar una temática sin hacer alusión a la otra. Para poder entender el argumento, es necesario conocer los símbolos o, en este caso, los personajes simbólicos. Y unido a ellos, se conoce la cuestión de género.

En esta obra se discute sobre la verdadera esencia de los villanos y su posible reivindicación. Se cuestiona la hegemonía, tanto de estereotipos de belleza femeninos como de las castas. Se descubre la crueldad del héroe en contra de personajes subalternos o “distintos”.

Por último en cuanto a lo contextual, hay un detalle que luego del estreno, incomodó a la dramaturga. Cabe recordar que esta obra, junto con *Alipha*, se estrenó un 12 de septiembre de 2001, un día después de los atentados ocurridos en Estados Unidos. Por ello, Sengupta comenta:

The evening before the play premiered in 2001, the world saw on television, the horror of the 11 September attacks on the twin towers of the World Trade Center in New York. The coincidence was chilling. And so was the reminder that the consequence of revenge remains a relentless, unending tragedy.¹⁷² (Sengupta, [2001] 2018, p. 243)

Para ella, la coincidencia del argumento de su obra y la realidad no es casual. La venganza parece ser el motivo por el cual las guerras suceden: así se ve en el *Ramayana* y el *Mahabharata*, así es la realidad. ¿Cuáles son las posibilidades de poder traspasar este conflicto? Quizás ninguna, como bien lo demuestra la realidad. O bien, como señala *Woman* a lo largo de la obra, solo el amor puede cambiar los instintos crueles del ser humano.

5.3. Tráfico de mujeres y empoderamiento en *Brothel #9*

La obra *Brothel #9* de Anusree Roy fue escrita en 2010 y estrenada en el *Factory Theatre* de Toronto en febrero del 2011. Fue parte de la temporada 2010-2011 del teatro anteriormente mencionado. El libro fue publicado en el año 2012. Nació en Calcuta, India. Vive en Toronto. Ha sido galardonada por esta obra en el 2011. Con esta obra obtuvo el premio “*Dora Mayor Moore Award for Outstanding New Play*” y el “*Carol Bolt Award for Playwriting*”.

El texto se divide en dos actos. El primero cuenta con once escenas y el segundo con diez. La dramaturga decidió continuar la numeración desde la última escena del Acto 1 en el Acto 2, por eso, aparecen 21 escenas contabilizadas en el texto.

¹⁷² La noche anterior al estreno de la obra, en 2001, el mundo vio por televisión el horror de los atentados del 11 de septiembre contra las torres gemelas del *World Trade Center* de Nueva York. La coincidencia fue escalofriante. Y también lo fue el recordatorio de que la consecuencia de la venganza sigue siendo una tragedia implacable e interminable. (Sengupta, [2001] 2018, p. 243. La traducción es mía)

Está ambientada en Calcuta. Si bien la obra fue escrita en inglés, los personajes se supone que hablan en bengalí. La acotación dice que deben hablar en inglés con acento del sur de Asia (Roy, [2010] 2012, p. 2).

En cuanto a la escenografía, tal como el título sugiere, es dentro de un burdel en Calcuta (Burdel N.º 9). Las indicaciones son escasas, solo se comenta que debe haber una cocina “al estilo indio” (Roy, [2010] 2012, p. 3). Al parecer hay tres habitaciones para las prostitutas, pero están fuera de escena. Lo que se debe mostrar, según lo que puede entenderse, es la cocina-sala de estar del burdel. No existen mayores indicaciones de cómo disponer elementos en escena, lo cual resulta curioso, dado que quizás se presupone cómo debe lucir un burdel indio.

El tiempo patente de la obra abarca aproximadamente un par de meses. En el primer acto transcurre, estimativamente, un mes y medio. En la obra se señalan momentos del día (noche o mañana) o días específicos de la semana (por ejemplo, martes y jueves, cuando Salaudin visitaba a Rekha). También, se hace notar el paso del tiempo con una escena sin diálogos (Escena 5 B) en la que se marca según la cantidad de clientes que entran y salen de escena: “*Nighttime. A number of clients are seen entering and exiting REKHA’s room, one after another in quick succession. Time passes as REKHA builds a client base. This is a short, quick sequence*”¹⁷³ (Sengupta, [2010] 2012, p. 32). El segundo acto abarcaría algunas semanas más, pero la temporalidad, al igual que la escenografía, es poco precisa o vaga.

El tiempo latente de la obra se marca principalmente con los recuerdos de Jamuna. Ella comenta en el Acto 1 cuándo comenzó en la prostitución. En el Acto 2, el mismo personaje cuenta cómo fue cada una de las concepciones y muertes de sus hijos.

Por último, los personajes. No es un listado extenso, son solo cuatro personajes en escena, a saber:

¹⁷³ "Noche. Se ve a una multitud de clientes entrando y saliendo de la habitación de REKHA, uno tras otro en rápida sucesión. El tiempo pasa mientras REKHA construye una base de clientes. Esta es una secuencia corta y rápida" (Sengupta, [2010] 2012, p. 32. La traducción es mía).

a) *Jamuna*: mujer de aproximadamente unos 45 a 49 años. Es la prostituta más antigua del Burdel N.º 9 y la única que ha quedado trabajando allí luego de la huida de Neeta (otra prostituta) con su amante. Es territorial, violenta y está perdiendo la razón de a poco.

b) *Rekha*: mujer de unos 20 años. Inocente al principio de la obra, empoderada y cínica al final de la obra. Su nombre es en honor de la actriz Bhanurekha Ganesan, mejor conocida por el apócope de Rekha.

c) *Birbal*: hombre, 30 años aproximadamente, casado. Es el dueño del burdel (proxeneta). Su familia ha regentado ese prostíbulo por años.

d) *Salaudin*: hombre de unos 47 años aproximadamente. Es policía, musulmán y está casado. Es el amante habitual de Jamuna hasta la llegada de Rekha.

En cuanto a la segunda parte del análisis, la obra gira en torno a varias temáticas relacionadas entre sí: la trata de personas, la prostitución y el infanticidio. Esto fue abordado en el glosario del Capítulo I y será retomado al final de este análisis cuando se exponga el contexto.

La historia tiene como protagonista a Rekha, una joven de unos veinte años aproximadamente, que proviene de la ciudad de Chandannagar (Bengal Occidental). Ha sido engañada por su cuñado que le ha dicho que va a Calcuta a trabajar en una fábrica de bombillas de luz. En realidad, la ha vendido a un prostíbulo de la ciudad.

El comienzo anuncia catástrofe porque están en la temporada *kal Baisakhi*: tormentas eléctricas aisladas con vientos fuertes y lluvias torrenciales (abril-mayo, fin del verano). Este es un cambio significativo dentro de la estructura y motivos típicos del teatro indio, dado que, por lo general, este elemento aparece hacia el final de la obra para marcar el clímax. Esta modificación cambia la perspectiva del argumento: comienza desde un momento de tensión y negativo para la protagonista para luego conducir hacia su liberación.

Rekha llega al prostíbulo y es recibida por Jamuna, quien le explica dónde va a atender (“habitación N.º 3”). La joven no comprende su situación e insiste que ella ha viajado a Calcuta a trabajar en una fábrica. Recién cuando el dueño del burdel aparece (Birbal) y le explica que su cuñado la ha vendido por 2100 rupias, Rekha

comprende su situación: “*Please, Please. I have to go. My father raised me good. I am to be saving myself till marriage. I have to go*”¹⁷⁴ (Roy, [2010] 2012, p. 13). De esta manera, ella hace alusión al hecho de que nunca ha mantenido relaciones sexuales porque la tradición indica que debe casarse virgen.

Jamuna es la prostituta que está a cargo del lugar cuando Birbal no se encuentra. Ella introduce las reglas de la casa a Rekha. Le dice que no intente huir, porque no hay escapatoria y le cita el ejemplo de Neeta (otra prostituta) que ha vuelto a huir pero que, como siempre será regresada al prostíbulo:

JAMUNA: (speaks as she washes dishes) Once you come here, you are gone, like death. Listen to me. No matter how far you are running, you will be found and dragge back in. Birbal shows pictures of all the new girls to every shopkeeper and truck driver here, they keep an eye day and night, in return they get discount service from us. You run, they run with you and drag you back in. Go inside now.¹⁷⁵(Roy, [2010] 2012, p. 16)

Luego, aparece el cuarto personaje de la historia: Salaudin, un policía corrupto. Él brinda protección al burdel a cambio de sobornos. Es cliente habitual de Jamuna, aunque ella, en su delirio cree que hay algo más que una relación comercial. Rekha le pide ayuda, pero pronto se da cuenta de que él también está metido en el negocio de la prostitución. Jamuna comienza a “vender” a Rekha con sus palabras: “*New flesh. Untouched*”¹⁷⁶ (Roy, [2010] 2012, p. 18). Se sabe entonces que Birbal emplea la mentira de ofrecer trabajo en la fábrica de focos para adquirir nuevas prostitutas. (Roy, [2010] 2012, p. 19)

¹⁷⁴ “Por favor, por favor. Me tengo que ir. Mi padre me crió bien. Debo salvarme hasta el matrimonio. Me tengo que ir” (Roy, [2010] 2012, p. 13. La traducción es mía).

¹⁷⁵ JAMUNA: (habla mientras lava los platos) Una vez que llegás aquí, te desvanecés, como la muerte. Escuchame. No importa qué tan lejos corras, te encontrarán y te arrastrarán de regreso. Birbal muestra fotografías de todas las chicas nuevas a todos los comerciantes y camioneros aquí, ellos están atentos día y noche y, a cambio, obtienen un servicio de descuento de nuestra parte. Corrés, ellos corren con vos y te arrastran de regreso. Entrá ahora. (Roy, [2010] 2012, p. 16. La traducción es mía)

¹⁷⁶ “Carne nueva. Intacta” (Roy, [2010] 2012, p. 18. La traducción es mía)

Así, Rekha es ofrecida a Salaudin como un regalo de Jamuna. Aunque, según ella, “*One time only*”¹⁷⁷(Roy, [2010] 2012, p. 19). De esta manera, Rekha es introducida al mundo de la prostitución al ser violada por Salaudin (Roy, [2010] 2012, p. 20). Luego de esto, en la escena 3, Jamuna sigue dándole consejos a Rekha sobre cómo hacer su trabajo. Una de las recomendaciones resulta de una gran crueldad, pues promueve la idea de que a los clientes les gusta tener sexo “seco y fuerte” (Roy, [2010] 2012, p. 22. La traducción es mía), es decir sin que la mujer se lubrique naturalmente. Por ello, Jamuna le recomienda que seque su vagina con dentífrico o fertilizante (Roy, [2010] 2012, p. 23).

En esta misma escena, Birbal lleva las noticias de la muerte del cuñado de Rekha. Muere atropellado por el tren y es decapitado. Si bien parece ser un accidente, Rekha se ríe de lo ocurrido. Ella afirma que cada uno tiene su destino en una clara alusión al *karma* y cómo las malas acciones de su cuñado lo llevaron a ese final.

Pese al pesimismo aparente de la situación, Rekha decide no darse por vencida y “acepta” momentáneamente su situación. Por ello, opta por ahorrar su dinero y, en una secuencia sin diálogos (escena 5B) muestra cómo entran asiduamente clientes a su habitación. La intención de Rekha es comprar su libertad.

El primer acto cierra con dos hechos fundamentales. En la escena 10 se enteran que Neeta ha sido asesinada a golpes por su amante Ghotok. Birbal también anuncia que su esposa está cada vez más enferma (un detalle que luego será explicado en el Acto 2). Finalmente, en la escena 11, Rekha anuncia su embarazo:

REKHA: I am having your child in my stomach. (...)

SALAUDIN: How you know it be mine...the others...how about the others? (...)

¹⁷⁷ “Solo una vez” (Roy, [2010] 2012, p. 19. La traducción es mía)

REKHA: The clinic lady say it is form my first time with you. No condom. After that nobody ever forced themselves on me. Like you did.¹⁷⁸ (Roy, [2010] 2012, pp. 53-54)

Rekha está desesperada. Teme por su vida, dado que Jamuna la ha amenazado, e intenta realizarse un aborto casero al aplicarse sal en la vagina (Roy, [2010] 2012, p. 55). Salaudin la interrumpe y le da dinero para practicarse un aborto en la clínica. Así termina este acto, con la inquietud sobre el destino de Rekha.

Al principio del Acto 2 se hace notar que Rekha está yendo a la clínica, aunque, no se sabe si ha abortado. Jamuna sospecha de ella y la confronta: le hace notar que sabe que está embarazada. Esto la lleva a ella a contar su trágica experiencia con la maternidad al ser prostituta:

JAMUNA: LISTEN I SAID. KEEP YOUR MOUTH SHUT AND LISTEN. Do you hear them? (...)

Screaming. Screaming for their mother? (...)

Two. Two of them. I have drowned two of my own babies in this water tank.

With my own hands. Two.¹⁷⁹ (Roy, [2010] 2012, pp. 66-67)

JAMUNA: (...) The first one was a girl. She was Birbal's father's baby. (...) That was Birbal's father's way...that was his way of running business. Testing out the new girls by making them drown their babies. (...)

Then come Salaudin. My janeman. Before he was police he used to sell telephone books door to door. When he hear I have fat stomach he say...drown.¹⁸⁰ (Roy, [2010] 2012, p. 68)

¹⁷⁸ REKHA: Estoy cargando a tu hijo en mi vientre. (...)

SALAUDIN: ¿Cómo sabés que es mío... los demás... y los demás? (...)

REKHA: La señora de la clínica dice que es de la primera vez que estuve con vos. Sin preservativo. Después de eso, nadie me obligó a hacerlo. Como lo hiciste vos. (Roy, [2010] 2012, pp. 53-54. La traducción es mía)

¹⁷⁹ JAMUNA: ESCUCHÁ, DIJE. MANTENÉ LA BOCA CERRADA Y ESCUCHÁ. ¿Los oís? (...)

Gritando. ¿Gritando por su madre? (...)

Dos. Dos de ellos. He ahogado a dos de mis propios bebés en ese tanque de agua. Con mis propias manos. Dos. (Roy, [2010] 2012, pp. 66-67. La traducción es mía)

Rekha explica que fue a la clínica a hacerse el aborto pero que se arrepintió a último momento (Roy, [2010] 2012, p. 70). Jamuna insiste: si ella no pudo quedarse con sus hijos, nadie puede. Rekha afirma que ella podrá y que también se escapará de allí. Debido a su decisión, Salaudin y Jamuna se enfrentan a ella, por lo que Rekha los maldice:

REKHA: (...) God is always watching and Ma Kali be curse you both. (to Salaudin) You both are monsters! You come on me my first night, you make me bleed over and over again, I say nothing and now that this stomach is holding your sin you are getting me to kill it? No. No Salaudin. I not be cutting it and I never will. I am not monster like you. (...) And you, Jamuna di, you will NEVER hold a child in your arms. Always your womb be empty.¹⁸¹ (Roy, [2010] 2012, pp. 74-75)

La maldición de Rekha empieza, al parecer, a tener su efecto en la escena 16. En ella aparece Birbal, el proxeneta, visiblemente enfermo. Al parecer ha contraído *mokeypox* o “viruela símica”. Esta es una enfermedad que, según lo que detalla la Organización Mundial de la Salud (2023), se transmite al consumir carne de animales infectados o ser mordidos por ellos. Pero, cuando se transmite de humano a humano, suele ser por intercambio de sangre o fluidos. Por ello, puede considerarse como una enfermedad de transmisión sexual. Si bien no es una enfermedad mortal, sí puede conducir a la muerte de niños, mujeres o personas inmunodeprimidas.

Por ello, no es raro que Birbal se haya enfermado, dado su “trabajo” como proxeneta. También es probable que haya contagiado a su esposa. La gravedad del estado de ambos puede deberse, además, a que tengan otra enfermedad que les haya

¹⁸⁰ JAMUNA: (...) La primera fue una niña. Ella era la hija del padre de Birbal. (...) Esa era la manera del padre de Birbal... esa era su manera de llevar los negocios. Probar a las nuevas niñas haciéndolas ahogar a sus bebés. (...)

Luego viene Salaudin. Mi amor. Antes de ser policía vendía guías telefónicas puerta a puerta. Cuando supo que estaba embarazada, me dijo... ahogalo. (Roy, [2010] 2012, p. 68. La traducción es mía)

¹⁸¹ REKHA: (...) Dios siempre está mirando y la Madre Kali los maldecirá a ambos. (A Salaudin) ¡Ambos son monstruos! ¿Venís sobre mí en mi primera noche, me haces sangrar una y otra vez, no digo nada y ahora que este estómago contiene tu pecado, estás pidiendo que lo mate? No, no, Salaudin. No lo mataré y nunca lo haré. No soy un monstruo como vos. (...) Y vos, Jamuna “hermana”, NUNCA tendrás a un niño en tus brazos. Tu vientre estará siempre vacío. (Roy, [2010] 2012, pp. 74-75. La traducción es mía)

bajado las defensas. Si bien el texto no lo dice explícitamente, se da a entender que ambos son VIH positivo. Esto debido a que la enfermedad lleva a la muerte de la esposa de Birbal (Roy, [2010] 2012, p. 91).

El final de la obra se desencadena. Birbal está muriéndose, Jamuna no tiene clientes. Salaudin termina su relación con Jamuna y promete comprarle una casa a Rekha en su aldea natal. Pero esto parece poco probable.

Por ello, Rekha ha planeado su escape. Ha aprovechado el contexto de caos en el que se encuentran, dado que Birbal está gravemente enfermo y Jamuna se ha dedicado a cuidarlo. Rekha ha empacado para irse, al aprovechar la ausencia de Jamuna (quien concurre asiduamente al templo para pedir por la salud de Birbal).

Aunque los planes de Rekha parecen frustrarse ante la súbita llegada de Jamuna. Supuestamente, Salaudin y Rekha huirán juntos, pero él se desdice: no habrá casa ni vida juntos. Por ello, él le ofrece dinero y le pide perdón. Rekha lo amenaza con un *boti* (un tipo de cuchillo de porte considerable y hoja curvada empleado típicamente en la cocina). Así, concluye la obra: Salaudin huye para evitar su muerte y Rekha se va del burdel. Antes de irse, Rekha afirma su valor:

REKHA: Jamuna di, today I'm gone. (...)

JAMUNA: How you raise it?

REKHA: I don't know.

JAMUNA: You think it be that easy?

REKHA: No.

JAMUNA: Where you will be going? With that fat belly you think someone be wanting you?

REKHA: No one be able to take this away from me. (...)

JAMUNA: They will be eating you alive out there.

REKHA: I be eating them right back. You taught me that also. (...) If I am having a son, I be naming him Abhoy. "Fearless". After your son.¹⁸²
(Roy, [2010] 2012, pp. 99-100)

¹⁸² REKHA: Jamuna "hermana", hoy me voy. (...)

Podría decirse que esta obra guarda relación con *A Touch of Brightness* (1965) de Partap Sharma. En dicho texto también sucede una venta o trata de una joven a un prostíbulo. Prema/Rukhmani es la protagonista que sufre un destino cruel al ser prohibida su labor como sacerdotisa (*devdasi*) en un templo. Ella es engañada por un vagabundo cuya hermana regentea un burdel en *Kamathipura* (el barrio rojo de Mumbai). Ella también queda embarazada de su primer amante y es forzada a abortar.

Al igual que Rekha, maldice a quienes la han maltratado y engañado e invoca a los dioses *Kali* y *Yama* (dios de la muerte). Pero su final es sumamente trágico. Prema/Rukhmani muere de una infección provocada por el aborto casero al que la sometieron. Ahí existe una clara diferencia con esta obra.

Mientras Prema/Rukhmani sufre una vida de mártir y no puede huir de su destino, predeterminado por otros; Rekha se empodera. Ella cambia su vida al no aceptar lo establecido. No es ilusa, sabe que se le avecina una vida difícil, pero al menos ella será la artífice de su porvenir. Este es un cambio significativo con otras obras, anteriores a la primera década de los 2000.

Por otro lado, en cuanto a los símbolos presentes en la obra hay que destacar tres, principalmente: el color rojo, la diosa Kali y la planta Tulsi. El primero de ellos es un símbolo típicamente usado para simbolizar, en el caso de las mujeres, el estado civil. Rojo es el sari del día del casamiento; rojo es el color de la pasta que se aplica en la frente y cabello una vez desposadas; rojo es lo que se aplican ("*alta*") en los pies. Lo emplean en la obra para simular que Rekha está casada y evitar así que la maltraten en la calle al identificarla como prostituta (Roy, [2010] 2012, p. 22). Según Bhadra (2023): "*Alta is associated with fertility, femininity, beauty, and marital bliss.*

JAMUNA: ¿Cómo lo vas a criar?

REKHA: No lo sé.

JAMUNA: ¿Creés que será así de fácil?

REKHA: No.

JAMUNA: ¿Adónde irás? ¿Con esa barriga gorda creés que alguien te querrá?

REKHA: Nadie podrá quitarme esto. (...)

JAMUNA: Te comerán viva ahí fuera.

REKHA: Me los comeré yo también. Vos también me enseñaste eso. (...) Si voy a tener un hijo, lo llamaré Abhoy. "Valiente". En honor a tu hijo. (Roy, [2010] 2012, pp. 99-100. La traducción es mía)

It is commonly used by brides on their wedding day as a symbol of their marital status and prosperity”¹⁸³. También es algo típico de la cultura bengalí, lo cual tiene sentido en la obra que está ambientada en Bengal. Entonces, en el caso de Rekha adquiere el significado tradicional, sobre todo si se tiene en cuenta su rápido embarazo.

Pero en esta obra, el rojo también simboliza la muerte de los hijos de Jamuna. Y de su sacrificio para pedir perdón por asesinarlos: “*I begged Ma Kali to be forgiving me (...). See this scar? I cut my chest and give my blood as offering for my forgiveness*”¹⁸⁴ (Roy, [2010] 2012, p. 68). Entonces, podría afirmarse que el rojo adquiere una doble connotación de vida y muerte en la obra.

Otro de los símbolos empleados es la planta Tulsi. Jamuna reza a la planta sagrada también conocida como albahaca morada (Roy, [2010] 2012, p. 21). Esto es una tradición *vaishnava* (adoradores de *Vishnu*). La planta tradicionalmente simboliza a la diosa *Lakshmi*, esposa de *Vishnu*. Se suele adorar esta planta para traer prosperidad al hogar. Jamuna le reza para tener clientes, pero también para seguir purgando sus pecados.

Por último, otro símbolo recurrente es la Madre Kali. Está asociada al cambio, a la muerte y al tiempo. Si bien su primer destino fue combatir a los demonios que asolaban la tierra (de ahí su relación con la muerte o la representación típica con un aspecto temible. Ver Foto 4), también es adorada como la Divina Madre. Según Cartwright (2013):

A menudo se la asocia con la sexualidad y la violencia, pero también se la considera una fuerte figura materna y símbolo del amor maternal. Kali encarna la *shakti* (energía femenina, creatividad y fertilidad) y es una encarnación de Parvati, esposa del gran dios hindú Shiva.

¹⁸³ “Alta se asocia con la fertilidad, la feminidad, la belleza y la felicidad conyugal. Es comúnmente utilizado por las novias el día de su boda como símbolo de su estado civil y prosperidad.” (Bhadra, 2023. La traducción es mía)

¹⁸⁴ “Le rogué a la Madre Kali que me perdonara (...). ¿Ves esta cicatriz? Me corté el pecho y derramé mi sangre como ofrenda por mi perdón” (Roy, [2010] 2012, p. 68. La traducción es mía).

Foto 4



Extraída de Google Images. Amazon India

Entonces, podría decirse que este símbolo, al igual que el color rojo, es dual. Por un lado, brinda fertilidad y protege a Rekha. Pero castiga a Jamuna y Birbal por sus pecados. Esta dualidad es propia de las deidades védicas. Tal como se analizó en el inciso anterior con respecto a los héroes y villanos de los textos védicos, nadie es completamente malo o bueno: hay matices.

Para finalizar, cabe decir que contexto y temas de género están interrelacionados en esta obra. El contexto, como ya se dijo antes, abarca tres temas predominantes: trata de mujeres, prostitución e infanticidio. En primer lugar, la trata

de personas en India es una problemática considerable. En el caso de mujeres y niños, la mayoría de ellos son vendidos con fines de explotación sexual. Evidentemente, en los burdeles, las mujeres quedan embarazadas por lo que, las soluciones a este problema son siempre las mismas: aborto, infanticidio al nacer o la venta y tráfico de bebés.

Según Srivastava (2017): *“Sex workers in Mumbai's red light district are being lured and even forced to sell their babies, campaigners say, sparking fears that traffickers are looking for new ways to buy children in response to tighter adoption rules”*¹⁸⁵. Afirmar, además, que en la mayoría de los casos, las madamas o proxenetas avalan que las mujeres se quedan con sus hijos (sobre todo si son niñas, puesto que pueden ponerlas a trabajar cuando crezcan), en los últimos años se ha incrementado el tráfico. Esto se debe al gran valor monetario que obtienen los dueños de los burdeles con la venta de bebés e infantes.

Si bien en el Código Penal India se castigan estas ofensas, evidentemente la vastedad del territorio hace imposible que pueda combatirse efectivamente la problemática. El tráfico con fines sexuales sigue en aumento. Según Rajesh Kumar Thakur (2023):

The US Department of State in its ‘2022 Trafficking in Persons’ report has stated that India does not fully meet the minimum standards for the elimination of trafficking. It also has stated that 22 of India’s 36 states and Union Territories (UTs) did not report identifying any bonded labour victims or filing any cases under the relevant rules even as the acquittal rate for traffickers remained at 89 per cent.

The report has also stated that the government did not report investigating, prosecuting, or convicting government officials for alleged involvement in trafficking crimes. (...)

¹⁸⁵ “Las trabajadoras sexuales en el barrio rojo de Mumbai están siendo atraídas e incluso obligadas a vender a sus bebés, dicen los activistas, lo que genera temores de que los traficantes estén buscando nuevas formas de comprar niños en respuesta a reglas de adopción más estrictas” (Srivastava, 2017. La traducción es mía)

Citing figures, the report states that 6,622 trafficking victims in 2022 were reported identified; in addition, there were 694 potential trafficking victims.

In 2019, it said, 5,145 trafficking victims and 2,505 potential victims were identified.¹⁸⁶

Es decir que, la prostitución y la trata en India distan de poder tener una pronta solución. Pero, en el marco de esta obra, al parecer puede haber una salida individual.

5.4. Algunos puntos en común

Las obras de teatro de la primera década del 2000 evidencian cuestiones similares en cuanto al empleo de textos o personajes de los Vedas. Pero, a diferencia de las obras analizadas en el capítulo anterior, la tradición es usada para marcar una superación del problema y un verdadero empoderamiento de los personajes. Tanto Sengupta como Roy reescriben la historia al cuestionar el *status quo* de las mujeres, no solo en los textos religiosos, sino también en el teatro (y la vida).

La propia dualidad de interpretación de personajes o deidades de los rituales vedánticos abrió la puerta para que estas dramaturgas reescriban la historia. En las obras de esta década hay justicia, hay reivindicación, hay empoderamiento. Los personajes femeninos poseen fuerza y valor. Pueden defenderse por sí mismas como Rekha o debatir las reglas impuestas como *Woman* en *Thus Spake Shoorpanakha*, *So Said Shakuni* y *Alipha*.

¹⁸⁶ El Departamento de Estado de EE.UU. en su informe 'Trata de personas 2022' ha afirmado que India no cumple plenamente con los estándares mínimos para la eliminación de la trata. También ha declarado que 22 de los 36 estados y Territorios de la Unión (UT) de la India no informaron haber identificado a ninguna víctima de trabajo en condiciones de servidumbre ni haber presentado ningún caso bajo las reglas pertinentes, incluso cuando la tasa de absolución de los traficantes se mantuvo en el 89 por ciento.

El informe también afirma que el gobierno no informó haber investigado, procesado o condenado a funcionarios gubernamentales por presunta participación en delitos de trata. (...)

Citando cifras, el informe señala que en 2022 se reportaron identificadas 6.622 víctimas de trata; además, había 694 víctimas potenciales de trata.

En 2019, dijo, se identificaron 5.145 víctimas de trata y 2.505 víctimas potenciales. (Kumar Thakur, 2023. La traducción es mía)

Por ello, hay una clara diferencia con las obras analizadas en los anteriores capítulos: en esta primera década de los 2000, las dramaturgas empiezan a vislumbrar una salida reivindicadora para los personajes femeninos. Pero no de la mano de un príncipe azul, un “héroe”. No, la ayuda la obtienen de sí mismas (Rekha), de otras mujeres (*Woman* en *Alipha*) o de un “villano” (*Woman* en *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni*). En ello radica la fuerza narrativa y simbólica de las obras de esta época.

CONCLUSIONES

LAS MUJERES EN EL TEATRO FEMINISTA INDIO

a) Visión de conjunto

El teatro indio se ha constituido desde sus orígenes como una forma de expresión artística que trasciende lo meramente estético. El drama indio ha sido utilizado dentro de rituales religiosos como forma de difusión de historias e ideas (teatro sánscrito). Con la colonia inglesa, la dramaturgia india sufre un cambio que abriría nuevas puertas a temáticas y estructuras distintas de las habituales. Dichas modificaciones y nuevas experiencias teatrales estarían sujetas a la censura y prohibición por parte del gobierno colonial inglés, pero los dramaturgos encontrarían grietas en la *Dramatic and Performances Control Act* (1876) para expresar su descontento. De esta manera, el teatro transformaría su motivación original de transmisión de conocimiento religioso a una forma de protesta y resistencia a la violencia de la colonia inglesa (teatro colonial).

Esta base persistió aún después de la independencia de India en el denominado teatro postcolonial. En este tipo de drama se expusieron los legados ominosos que dejó la colonia en el imaginario social y también otras problemáticas, tales como: el dilema de las castas, la pobreza, la discriminación y, cuestiones de género diversas (prostitución, violencia, subrogación de vientres, etc.). En este contexto, resurge en la década de 1960 una forma teatral callejera experimental (hay que recordar que el teatro sánscrito se representaba al aire libre, por lo tanto esta expresión es deudora de aquel). Este drama callejero toma como prioridad dar cuenta de situaciones que el teatro comercial no podía hacer por temor a la censura. Una de las temáticas más exploradas tuvo que ver con las mujeres indias y su sufrimiento. Esto, sumado al nuevo impulso del movimiento feminista indio de la década de 1970

llevaría al origen del denominado “Teatro Feminista Indio” o “Teatro de la Mujer” o “Teatro de la Protesta” (su denominación varía según el teórico que lo analiza).

Pero en este recorrido del teatro indio, siempre hubo un faltante. O mejor dicho, “una faltante”: las mujeres. Si bien el teatro sánscrito empleaba mujeres para las representaciones, ellas, por lo general, provenían de la casta más baja o habían sido prostitutas. Por ende, eran discriminadas por la sociedad india. Esta situación se dio durante el período Védico (1500 a. C. al 500 a. C.). En esa era, las mujeres podían trabajar en los grupos teatrales itinerantes, al igual que estudiar y participar en la vida pública. Pero, tal como afirma Bhat (2015), a fines del período Védico, las mujeres comenzaron a perder derechos y a ser vistas como una carga. Hay que recordar, además que hacia el siglo III a. C. aparecen otros textos dentro del canon religioso que impulsaron estos cambios: el *Ramayana*, el *Mahabharata* y las *Leyes de Manu*.

Las dos epopeyas (*Ramayana* y *Mahabharata*) fijaron, de alguna manera, el estereotipo de mujer india ideal: sumisa, bella, habilidosa. Ejemplos de esto son los personajes de Draupadi en el *Mahabharata* o Sita en el *Ramayana*. También asentaron el canon de mujer a la cual evadir. Una muestra de ello es la *raakshasi* Shoorpanakha, cuyas características físicas y psicológicas la hacen despreciable: es robusta, de piel oscura y no teme mostrar su interés sexual.

Por otro lado, las *Leyes de Manu* terminaron de cerrar estos ideales de mujer india. Tal como se ha dicho en los capítulos anteriores, existe en este libro una serie de cualidades (mencionadas en el capítulo sobre el matrimonio, particularmente, pero recordadas esporádicamente en otros) que deben cumplir las mujeres de castas altas (Manu, [100] 1886, pp. 76-77). Estas características dan cuenta de la mujer ideal para el matrimonio dentro de las tres castas más altas: *Brhamines*, *Kshatriyas* y *Vaishyas*. Aquellas que no cumplan esos requisitos traen mala suerte o desprestigio a la familia del novio. También, dentro de la religión védica (mal llamada “hinduista”¹⁸⁷), se impuso el *sati*, esto evidenciado en los *Puranas* (300-500 d. C.).

¹⁸⁷ Cabe recordar que el término “hinduismo” fue introducido por Sir Monier Monier-Williams en su libro titulado *Hinduism*, publicado en 1877. El origen de la palabra proviene de una antigua denominación griega y persa (*indoi*) para referirse a los habitantes de la región del Valle del Indo.

Por otro lado, con la llegada de pueblos invasores de raíz islámica, la situación de la mujer se complicó aún más. El período musulmán (800 d.C. al 1200 d.C.) alejó aún más a la mujer de la vida pública e instauró leyes y costumbres represivas: el uso de la *purdah*, el matrimonio infantil y el femicidio infantil. Es decir que las mujeres de India se vieron subsumidas al dominio masculino.

Esto afectó todos los aspectos de sus vidas, tanto en lo privado (ámbito en el que sufrieron todo tipo de violencia de género) como en lo público. En este último, no solo se la excluyó por completo, sino que también era violentada si no se conducía bajo los parámetros sociales impuestos. De ahí en más, podría decirse que la mujer india debió afrontar la crueldad machista en su máxima expresión.

Como ya se mencionó en el glosario del Capítulo I, la violencia de género trasciende fronteras. No es exclusiva de ningún país, región, partido político o religión en particular. En las obras analizadas en el corpus de esta tesis, se han podido identificar diferentes manifestaciones de la crueldad misógina y machista, a saber: prostitución forzada (trata de mujeres), aborto selectivo, violación, acoso sexual, femicidio, “*mansplaining*”, violencia intrafamiliar, infanticidio femenino, matrimonios arreglados y matrimonio infantil, muerte por dote, *gang rape*, entre otros.

Evidentemente, la violencia de género y misoginia también se reflejó en las artes, al expulsar a las mujeres del ámbito dramático. Como ya no podían participar del teatro, la solución fue que los hombres encarnaran los papeles femeninos. Pero esto condujo a que se estereotipara aún más el aspecto y las cualidades que debía tener “una buena mujer india” (Choudhury y Boruah, 2020).

Esta situación se extendió durante varios siglos, hasta que en el siglo XIX comenzó a vislumbrarse una pequeña apertura. En primer lugar, comenzaron a incorporarse actrices a las representaciones. Pero eran mujeres anglo-indias, es decir, inglesas que nacieron en India. En segundo lugar, algunos directores y dramaturgos

¿Por qué esta denominación sería errónea? Porque es una nomenclatura impuesta por el gobierno invasor europeo que refleja un profundo eurocentrismo. Los textos religiosos de esta corriente son los *Vedas*, por ende, la región es védica o vedántica, no “hinduista”.

de mediados del siglo XIX abogaron por la incorporación de mujeres al teatro (Pande, 2006, p. 1647).

Esto en cuanto a la actuación. Con respecto a la dramaturgia, la inserción fue aún más lenta. A principios del siglo XX, se puede mencionar a Swarnakumari Devi (1855-1932), hermana mayor de Rabindranath Tagore. Si bien fue una personalidad destacada en su tiempo (principalmente por su labor social), tuvo escaso reconocimiento como escritora. Su obra titulada “*The Wedding Tangle*” (analizada en el Capítulo II de esta tesis) puede ser considerada como un antecedente del teatro feminista indio, dado que se considera una obra que aborda por primera vez cuestiones de género, por ejemplo: el problema de la dote, el matrimonio de una viuda, los matrimonios arreglados y el rol de las mujeres.

Por otro lado, en 1943 se crea el *Indian People's Theatre Association* (IPTA), una organización estatal dedicada a fomentar las expresiones dramáticas. Pese a ello, la participación de mujeres fue bastante limitada. Dharwadker (2009) incluso menciona que en el festival de teatro por el centenario del nacimiento de Nehru (1989), la inclusión de mujeres dramaturgas fue escasa. Esta misma situación sufrieron las directoras, quienes recién hacia 1950 comenzaron a incorporarse a la escena dramática.

En este contexto, ¿cómo empezó a darse el teatro feminista indio? Tal como se desarrolló en el Capítulo II, esta nueva forma comenzó alrededor de 1970, a partir de la influencia del teatro callejero experimental de la década de 1960 y el resurgimiento del movimiento feminista. Cabe decir que esta nueva forma teatral recibió tres nomenclaturas distintas, según el autor o el punto de vista involucrado. De esta manera, se lo ha llamado “Teatro Feminista” (Singh, 2009, 2014; Javalgekar, 2017; Srivastava, 2022), “Teatro de la Mujer” (Wadhwa, 2011; Singh, 2009¹⁸⁸) o “Teatro de Protesta”¹⁸⁹ (Ranjan Das, 2014). El objetivo de este nuevo teatro fue dar

¹⁸⁸ Cabe hacer notar que la misma autora, Anita Singh, llama a esta manifestación artística de las dos formas en su artículo del año 2009. Alterna entre denominarlo “*Feminist Theatre*” o “*Women's Theatre*”,

¹⁸⁹ En India, la terminología “*Protest's Theatre*” o “Teatro de la Protesta” es empleada de manera amplia. Según Pushpa Sundar (1989, p. 123) es una denominación que abarca tanto las obras que proponen una temática de crítica política como social. Por ello, técnicamente, el Teatro Feminista Indio, también podría ser considerado como “Teatro de la Protesta”.

cuenta de la situación de las mujeres en India al confrontar los imaginarios sociales hegemónicos y machistas. Además de problematizar en el escenario diversas cuestiones de género, el Teatro Feminista Indio abrió las puertas para que más mujeres se sumen al ambiente teatral.

Por otro lado, hay que señalar que este teatro es “feminista”, no “femenino”. Es decir que presenta temáticas que atañen a la violencia de género o cuestiones referidas a las luchas de las mujeres. Su objetivo es denunciar, criticar y/o intentar empoderar a las mujeres. Debido a esto, se consolidó como un movimiento social y político al mismo tiempo que estético.

Por ello, fue ampliamente patrocinado por el IPTA para realizar festivales y representaciones a lo largo del país para, a través del arte, generar conciencia en los espectadores. También se fundaron organizaciones, tales como la *M.S. Swaminathan Foundation's 'Voicing Silence'*, destinadas a promover este nuevo drama.

En este marco, se encuentran las obras analizadas en el corpus de la presente tesis: *Brothel #9* ([2009] 2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Brides are not for burning* ([1979] 1993) y *Getting away with murder* ([1989] 2000) de Dina Mehta (1928-); *Mangalam* ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta (1948-). Dichos textos fueron agrupados para su análisis de acuerdo a un criterio cronológico. De esta manera, en el Capítulo III se analizaron las obras que abarcaban el período fines de 1970 y década de 1980, a saber: *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan, *Brides are not for burning* ([1979] 1993) y *Getting away with murder* ([1989] 2000) de Dina Mehta. En el Capítulo IV se trabajaron las obras de la década de 1990: *Mangalam* ([1993] 2018) e *Inner Laws* ([1994] 2018) de Poile Sengupta. Finalmente, el Capítulo V indaga sobre las obras de la primera década de los 2000: *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta; *Brothel #9* ([2009] 2012) de Anusree Roy.

Esta división arrojó ciertos resultados parciales que mostraron cómo fue evolucionando la dramaturgia feminista en India desde sus inicios hasta principios de

los 2000. De esta manera se pudo determinar una evolución y cambios significativos entre una década y otra. Por ejemplo, las obras analizadas en el capítulo III (fines 1970-década 1980) mostraron los siguientes puntos en común:

- a) Las obras siguen una estructura occidental, se dividen en actos y escenas.
- b) Por lo general, no siguen los principios aristotélicos de unidad de tiempo y lugar. La excepción a esto es *Lights Out*, la cual mantiene, de alguna forma, estos preceptos.
- c) La caracterización de los personajes femeninos sigue una tradición al plantearlos desde la subalternidad (en términos de Spivak) al mostrarlos sin voz, sumisos. Las excepciones a este modelo son: Malini en *Brides are not for burning* (porque se enfrenta a los agresores/asesinos de su hermana en pos de la verdad) y Malu en *Getting Away With Murder*, quien parece ser una mujer fuerte e independiente en el plano laboral (no así en el afectivo)
- d) Las obras poseen un final abierto, no existe un cierre al problema planteado.
- e) Se plantean problemáticas de género y se intenta luchar por sus derechos, pero no existe una “solución”, reivindicación o empoderamiento de los personajes femeninos. Lo que ocurre es una descripción o crítica al problema.
- f) Se detecta aún una forma primigenia de crítica que, quizás se deba a la época de producción y a la falta, aún para ese momento histórico, de leyes y organismos que protejan los derechos de la mujer india.

Por otro lado, en los textos de la década de los 90 se distinguen las siguientes características:

- a) Retorna una especie de teatro “híbrido” que combina características del teatro occidental inglés con el teatro sánscrito o folclórico regional indio. Esto demuestra un claro intento de volver a incorporar las raíces culturales.

- b) Los personajes femeninos son caracterizados de manera distinta a la década anterior: hay reivindicación e intentos por terminar con los estereotipos de género.
- c) Se esbozan discusiones en torno a los roles de género y a lo que se considera “una buena mujer india”.
- d) Se realiza un revisionismo de las prácticas culturales ancestrales.

Por último, las obras de la primera década de los 2000 muestran ciertos puntos en común, a saber:

- a) Se continúa con la tradición del teatro sánscrito al incorporar referencias o temas extraídos de los Vedas.
- b) Se resignifican los símbolos tradicionales y se les brinda un nuevo significado en pos de mostrar la superación y empoderamiento de los personajes femeninos.
- c) Se cuestiona el *status quo*, los estereotipos y los roles de género.
- d) Los personajes femeninos son fuertes y luchan por sus derechos, pese las adversidades que la misma sociedad les plantea.
- e) Hay una salida reivindicatoria para los personajes. Esto quizás motivado por el contexto socio-político, dado que en esa primera década comenzaron a sancionarse leyes más sensibles a la realidad de la mujer en India.
- f) Las mujeres retratadas en las obras no son “salvadas” por un “príncipe azul” o un “héroe”: ellas son las artífices de su destino.

En suma, podría decirse que el Teatro Feminista Indio sufrió transformaciones a través del tiempo que fueron dando cuenta del contexto socio-político del país. Por otro lado, se consolidó como una forma dramática de lucha, concientización y resistencia frente a la violencia machista.

b) Confirmación de la hipótesis

El objetivo principal de esta tesis, tal como se detalla en la introducción, es “analizar en la producción dramática de la India post-independencia las formas de denuncia y representación de las múltiples problemáticas que sufren las mujeres en India”. Por ende, la hipótesis planteada sugería que “el teatro en India se ha constituido históricamente como forma de resistencia y activismo. En dicho sentido, el nuevo teatro feminista resulta una expresión artística que refleja el activismo de las dramaturgas indias en pos de denunciar y criticar el profundo entramado patriarcal y machista de la sociedad india”.

Dicha hipótesis se comprueba al analizar tanto la obra antecedente, “*The Wedding Tangle*” (1904) de Swarnakumari Devi, como las obras propias del Teatro Feminista Indio: *Brothel #9* ([2009] 2012) de Anusree Roy (1982-); *Lights out* ([1984] 2000) de Manjula Padmanabhan (1953-); *Brides are not for burning* ([1979] 1993) y *Getting away with murder* ([1989] 2000) de Dina Mehta (1928-); *Mangalam* ([1993] 2018), *Inner Laws* ([1994] 2018), *Alipha* ([2001] 2018) y *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* ([2001] 2018) de Poile Sengupta (1948-). En todas ellas, puede notarse que la intencionalidad enunciada en la hipótesis resulta una constante.

A lo largo de cinco capítulos se detallaron las características del teatro indio desde sus inicios (teatro sánscrito), su etapa colonial y el legado de esta en el teatro postcolonial. Además, se describieron y conceptualizaron las diversas problemáticas de género existentes en la sociedad india y su influjo en las artes, en particular, el drama. Así, también se pudo determinar que la tradición de usar el teatro como forma de difusión, resistencia y crítica continúa desarrollándose en el denominado Teatro Feminista Indio.

Esta forma de dramaturgia además, buscó generar conciencia y se convirtió, tal como se mencionó en el inciso anterior, en activismo social y político. Por ello, puede afirmarse que el Teatro Feminista Indio traspasó los límites de las anteriores formas performativas indias, al constituirse como un producto cultural y político. Un

ejemplo de ello es la creación de organizaciones no gubernamentales que emplearon este nuevo tipo de drama para concientizar, difundir ideas y, también, darles trabajo a las mujeres.

Hay que resaltar la importancia de este teatro en brindarles voz a las mujeres indias y mostrar los diferentes aspectos de la violencia machista. Como ya se dijo continuamente, si bien estas situaciones son comunes a todas las sociedades, en India existen cuestiones particulares. La muerte por dote, los matrimonios infantiles, los casamientos arreglados, los asesinatos por honor, infanticidio femenino, abortos selectivos, entre otros, constituyen, lamentablemente, algunos de los factores de crueldad hacia la mujer en India.

Por ello, la riqueza del Teatro Feminista Indio radica en poder dar cuenta de estas problemáticas desde la perspectiva de la mujer. Según Tutun Mukherjee (2005):

By its very nature, then, womanist dramaturgy would find itself incompatible with unproblematic depiction of realism because realism tends to naturalize the *status quo* of the patriarchal system and covertly positions the reader/spectator within that ideology. The purpose of woman-centred theatre is to interrogate a given dramatic representation that tries to move the spectator with its realism towards identification with or the recognition of emotional and psychological conflicts so that their resolution might lead to the desired state of therapeutic equipoise (be it called catharsis or ananda).¹⁹⁰ (p. 18)

En este sentido, cobran singular importancia las teorizaciones del Feminismo Postcolonial para poder atender a la diversidad de las mujeres retratadas en las obras. Tal como se explicó en el Capítulo I, esta corriente de pensamiento rompe con la

¹⁹⁰ Entonces, por su propia naturaleza, la dramaturgia mujerista sería incompatible con una descripción no problemática del realismo porque el realismo tiende a naturalizar el *status quo* del sistema patriarcal y posiciona encubiertamente al lector/espectador dentro de esa ideología. El propósito del teatro centrado en la mujer es interrogar una representación dramática determinada que intenta mover al espectador con su realismo hacia la identificación o el reconocimiento de conflictos emocionales y psicológicos para que su resolución pueda conducir al estado deseado de equilibrio terapéutico (ya sea llamado *catharsis* o *ananda*). (Mukherjee, 2005, p. 18. La traducción es mía)

tradición homogeneizadora del feminismo “heterosexual, blanco y burgués” (Bidaseca, 2011, p. 65). Por ello permite revisar a los personajes femeninos retratados desde su propia individualidad y contexto particular, sin atarlas a “universales homogéneos” propios del feminismo europeo y estadounidense.

Por ello, puede verse que las mujeres retratadas en las obras pertenecen a diferentes clases sociales y castas. Incluso a diferentes “especies” (si se considera a las *raakshasis* como una especie diferente a los humanos). Cada una con sus motivaciones, contexto, nivel educativo y formas de luchar por sus derechos. Incluso, dentro de una misma clase social o casta, la manera de desenvolverse no es la misma. Por ejemplo, Leela en *Lights Out* es una mujer muy sensible y sumisa que acata las órdenes de su marido, mientras que Malu en *Getting Away With Murder* es una mujer resolutiva.

De cualquier forma, puede notarse que el Teatro Feminista Indio no ha sido una expresión artística estática: desde sus inicios en la década del 70 a la primera década de los 2000 sufrió cambios notables. Esto es de singular importancia porque en pos de poder hacer una verdadera mimesis de la situación de la mujer en India cambiaron la estructura de las obras, la caracterización de los personajes e, incluso, como puede analizarse en *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni*, se reescribe la historia de los “villanos” y los “héroes”.

En suma y para concluir, este drama amplió la lucha iniciada en el teatro colonial y postcolonial, al enfocarse exclusivamente en la vida de las mujeres indias. Lo novedoso no es solo esta focalización temática, sino también que las obras son todas de dramaturgas que escriben estas experiencias desde la visión de una mujer, y se deja de lado el punto de vista falocéntrico de los dramaturgos indios canónicos. Por otro lado, rompe con cánones tradicionales de composición dramática y ofrece estructuras nuevas, sobre todo en las obras escritas a partir de la primera década de los 2000.

También hay que destacar la labor social y política de las dramaturgas, actrices, directoras y demás mujeres involucradas en el proceso dramático. Este movimiento no quedó solo en lo estético sino que se involucró en campañas (tal

como hacía y hace el teatro callejero experimental en India) para generar conciencia con respecto a la violencia hacia las mujeres. Sin duda alguna, el Teatro Feminista Indio une de manera efectiva el arte y la militancia y expande aún más el legado de lucha y resistencia iniciado con los dramaturgos indios durante la colonia inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- Aloy, B.; Ashram, H. y Math, G. G. (eds.) (2014). *El Ramayana. La historia del príncipe Rama, el avatar*. Laxman Publicity & Publishers.
- Devi, S. ([1904] 2005). "The Wedding Tangle" en T. Mukherjee (Ed.), *Staging Resistance. Plays by Women in Translation* (pp. 33-68). Oxford University Press.
- Griffith, R. T. H. (trad.) (1896) *The Hymns of the Rigveda*. 2nd Edition. Benares College. <http://www.sanskritweb.net/rigveda/griffith-p.pdf>
- Mehta, D. ([1979] 1993). *Brides are not for Burning*. Rupa & Co.
- Mehta, D. ([1990] 2000) "Getting away with murder" en VVAA, *Body Blows. Women, Violence and Survival. Three plays* (pp. 55-92). Seagull Books.
- Padmanabhan, M. ([1984] 2000) "Lights out" en VVAA, *Body Blows. Women, Violence and Survival. Three plays* (pp. 1-54). Seagull Books.
- Pattanaik, D. (ed.) (2010) *Jaya: an illustrated retelling of the Mahabharata*. Penguin Books.
- Roy, A. ([2010] 2012). *Brothel #9*. Playwrights Canada Press.
- Sengupta, P. ([1993] 2000). "Mangalam" en P. Sengupta, *Women Centre Stage* (pp. 1-70). Routledge India.
- Sengupta, P. ([1994] 2018) "Inner Laws" en P. Sengupta, *Women Centre Stage* (pp. 71-141). Routledge India.
- Sengupta, P. ([2001] 2018) "Alipha" en P. Sengupta, *Women Centre Stage* (pp. 215-241). Routledge India.
- Sengupta, P. ([2001] 2018) "Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni" en P. Sengupta, *Women Centre Stage* (pp. 242-282). Routledge India.
- Sharma, P. ([1965] 2006) "A Touch of Brightness" en P. Sharma y C. Mistry, *A touch of brightness/Doongaji House* (pp. 1-109). Sahitya Akademi.

GENERAL

- Baczko, B. (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión,
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bonnycastle, S. (1997). *In Search of Authority. An Introductory Guide to Literary Theory*. Broadview Press.
- Chakraborty, D. (1997) "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts?" en R. Guha y G. C. Spivak, *A Subaltern Studies Reader 1986-1995* (pp. 1-26). University of Minnesota Press.
- Fontana, J. (1981). *Análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona.
- Gramsci, A. (2000) *Cuadernos de la cárcel. Tomo VI*. Ediciones Casa Juan Pablo.

- Guha, R. y Spivak, G. Ch (1997) *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. University of Minnesota Press.
- Hall, S. y du Gay, P. (comp.). (2003). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Ediciones.
- Marx, K. y Engels, F. ([1848] 1948). *Manifiesto Comunista*. Babel.
- Marx, K. ([1859] 2008). *El Capital*. Siglo XXI Editores.
- Prakash, G. (1997) “Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial” en S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán, (Comp.) *Debates Post Coloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad* (pp. 293-313). SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry.
- Real Academia Española (s.f.). Femenino/na. En *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Recuperado el 23 de diciembre de 2023. Disponible online en: <https://dle.rae.es/femenino?m=form>
- (s.f.). Feminismo. En *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Recuperado el 23 de diciembre de 2023. Disponible online en: <https://dle.rae.es/feminismo?m=form>
- (s.f.). Feminista. En *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Recuperado el 23 de diciembre de 2023. Disponible online en: <https://dle.rae.es/feminista?m=form>
- Said, E. (1996) “Representar al colonizado” en B. Gonzalez –Stephan (comp.), *Cultura y Tercer Mundo 1.Cambios en el saber académico* (pp. 23-59). Nubes y Tierra Editorial Nueva Sociedad
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Cultura Libre.
- Spivak, G. Ch (2003). “Can the Subaltern speak?” en B. Ashcroft; G. Griffiths y H. Tiffin (Eds.), *The post-colonial studies reader* (pp. 24-28). Routledge.
- Todorov, T. (1998). *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores.

DEL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

- Abraham, L. E. (2017) “HERRAMIENTAS DE DRAMATOLOGÍA El modo dramático de mostrar historias”. UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, CICLO GENERAL DE FORMACIÓN BÁSICA EN LENGUAS, INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA [Ficha de cátedra]
- Act N.º 17 of 1829. The Sati Regulation Act. 4th December 1829.
- Act 15 of 1856. THE HINDU WIDOWS’ REMARRIAGE ACT, 25th July 1856.
- Act N.º 45 of 1860. The Indian Penal Code, 6th October 1860.
- Act N.º 10 of 1891. Age of Consent Act, 19th March 1891.
- Act N.º 28 of 1961. THE DOWRY PROHIBITION ACT, 20th May 1961.
- Act N.º 57 of 1994. THE PRE-NATAL DIAGNOSTIC TECHNIQUES (REGULATION AND PREVENTION OF MISUSE) ACT, 20th September 1994.
- Act N.º 14 of 2003. THE PRE-NATAL DIAGNOSTIC TECHNIQUES (REGULATION AND PREVENTION OF MISUSE) AMENDMENT ACT, 2003.

- Act N° 43 of 2005. THE PROTECTION OF WOMEN FROM DOMESTIC VIOLENCE ACT, 14th September 2005. REGISTERED N°. DL-(N) 04/0007/2003-05.
- Act N.º 14 of 2013. Sexual Harassment of Women at Workplace (Prevention, Prohibition and Redressal) Act, 22th April 2013.
- Act N.º 40 of 2019. THE TRANSGENDER PERSONS (PROTECTION OF RIGHTS) ACT, 5th December 2019.
- Albert, M. (08/06/2022) Mapa de la prostitución mundial: ¿dónde está prohibida y en qué países es legal?. ABC. https://www.abc.es/sociedad/abci-mapa-prostitucion-mundial-donde-esta-prohibida-y-en-que-paises-es-legal-nsv-202206081809_noticia.html
- Azamar, R. (Invierno 2012-2013) Estudios de género y literatura. La otra perspectiva”. *Palabra Clara*, pp. 14-17.
- Aziz, S. (22nd August 2023) In India, Human Traffickers Target Tribal Women and Girls”. VOA News. <https://www.voanews.com/a/in-india-human-traffickers-target-tribal-women-and-girls/7235083.html>
- Bhansali, S. L. (director). (2022). Gangubai Kathiawadi [Film]. Pen India Limited.
- Bhardwaj, N. (August 10, 2023). The Third Gender and Kinner Society: Identity, Life and Social issue”. <https://ssrn.com/abstract=4537175> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4537175>
- Bellucci, M. (1992). De los Estudios de la Mujer a los Estudios de Género: han recorrido un largo camino en A. M. Fernández, *Las mujeres en la imaginación colectiva* (pp. 27-50). Paidós.
- Bidaseca, K. (septiembre-diciembre 2011) “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café”: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial en *Andamios*, Vol. 6, N° 17, pp. 61-89.
- Bill N.º 121 of 2023. THE BHARATIYA NYAYA SANHITA, 25th December 2023.
- Bonaccorsi, N. (2017) Violencia contra las mujeres. Llamar a los hechos por su nombre en *La Aljaba. Segunda época*, Vol. XXI, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, pp. 161-173.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Cátedra Libre.
- Clua Ginés, I. (2021) “Tirar del hilo, rasgar la tela. La crítica literaria feminista y su proyección en las literaturas hispánicas en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 36, pp. 20-36.
- Cobo, R. (2005) El género en las ciencias sociales” en *Cuadernos de trabajo social*, vol. 18. <http://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/viewFile/CUTS0505110249A/7595>
- Código Penal de la Nación Argentina. Ley N° 11.179 de 1921 (T.O. 1984 actualizado). Septiembre de 1921. Argentina.
- Chaudhuri, M. (2012/1) Feminism in India: the tale and its telling”. *Revue Tiers Monde*, N° 209, pp. 19-36.
- Chaudhuri, S. (15 April 2022) Dowry and dowry death”. *Times of India*. <https://timesofindia.indiatimes.com/readersblog/politiclaw/dowry-and-dowry-death-42574/>
- Deshmukh, A. “Femicide Epidemic In India: A Dire Consequence Of Deep-Seated Misogyny”. En: *Feminism in India* [blog], 28 de febrero de 2023.
- Ellis-Petersen, H. y Khan, A. (13th June 2023) ‘I trusted him’: human trafficking surges in cyclone-hit east India” en *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/world/2023/jun/13/i-trusted-him-human-trafficking-surges-in-cyclone-hit-east-india>

- Falu, A. (2011) Restricciones ciudadanas: las violencias de género en el espacio público en M. Lagarde y A. Valcárcel (Coords.), *Feminismo, género e igualdad* (pp. 127-146). Pensamiento Latinoamericano-AECID.
- Fernández, A. M. (1992). Las mujeres en la imaginación colectiva. Paidós.
- Femenías, María L. (2015) El subtexto de género de la violencia: la estructura invisible” en M. L. Femenías, *Violencias cruzadas. Miradas y perspectivas*. Prohistoria.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Pasodegato.
- Giberti, E. (2008) Violencia denominada familiar en VVAA *Mujer: Contra la violencia, por los derechos humanos* (pp. 51-54). UNIFEM.
- Ginsburg, J. (s/f. Consultado online el 10/04/2023). The Challenges in Being a Woman in India. *Humanist Global Charity & Mutual Aid*. <https://humanistglobal.charity/india-the-problems-of-being-a-women>
- Goldman, W. (s/f) *La mujer, el estado y la revolución. Política familiar y vida social soviéticas 1917-1936*. Editorial IPS, ISBN: 978-987-23362-7-1.
- González Jiménez, R. M. (Julio-Septiembre 2009) Estudios de Género en educación: Una rápida mirada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, Vol. 14, N° 42, pp. 681-699.
- Gopalakrishnan, M. (08/01/2019) Female feticide in India — a paradox of development?”. DW. <https://www.dw.com/en/female-feticide-in-india-a-paradox-of-development/a-49852825>
- Gurdian, N. (24 de enero de 2017) Gaslighting: el abuso emocional más sutil. *Psicología y Mente*. Consultado online el 10/01/2023. <https://psicologiaymente.com/social/gaslighting>
- Hall, S. (2003) Introducción: ¿quién necesita “identidad”? en S. Hall y P. du Gay (Comp.) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Ediciones.
- Instituto Nacional de las Mujeres. (2007) *Glosario de Género*. Instituto Nacional de las Mujeres INMUJERES.
- Kohli, A. (December 2012) Gang Rapes and Molestation Cases in India: Creating Mores for Eve-Teasing”. *Te Awatea Review The Journal of Te Awatea Violence Research Centre*, Volume 10 Numbers 1 & 2 –, pp. 13-17.
- Ley N° 26.743. Establécese el derecho a la identidad de género de las personas. 23 de mayo de 2012.
- Mantilla Falcón, J. (1996) La conceptualización del género y su importancia a nivel internacional”. *Agenda Internacional*, Vol. 3, N° 6, pp. 153-167.
- Mishra, R. K. “Postcolonial feminism: Looking into within-beyond-to difference”. En: *International Journal of English and Literature*, Vol. 4(4), June 2013, pp. 129-134.
- Mohanty, C. T. (Spring-Autumn, 1984)Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. *boundary 2*, Vol.12, N°.3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism, pp.333-358.
- ; Russo, A. y Torres, L. (1991) *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press.
- Molloy, S. (1998) La violencia del género y la narrativa del exceso: Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principio de siglo en *Revista Iberoamericana* N° 184-185.

- Moreno Sardá, A. (1987) “¿Sexismo o androcentrismo? En: <<http://www.amparomorenosarda.es/en/node/53>>.
- Pérez Garzón, J. S. (2011). *Historia del feminismo*. Catarata.
- Piedra Guillén, N. (2013) La importancia del enfoque de género en la investigación socio-histórica. *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Costa Rica, 140:13/26, (II), ISSN 0482-5276, pp. 13-26.
- Pilcher, J. y Whelehan, I. (2017) *Key Concepts in Gender Studies*. SAGE Publications Ltd.
- Pongpan, K. (October 2023) Gangubai Kathiawadi (2022): The Empowering Resistance. *Literature and Literacy*, Volume 1 (2), pp. 81-94.
- Rackshit, D. (27th June 2023) The Indian Arranged Marriage System Publicly Updated Its Vocabulary, But Remains Prejudiced Privately. *The Swaddle*. <https://www.theswaddle.com/the-indian-arranged-marriage-system-publicly-updated-its-vocabulary-but-remains-prejudiced-privately>
- Radford, J. y Russell, D. E. H. (1992) *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Twayne Publishers.
- Raj, A. y McDouglas, L. (8 de marzo de 2014) Sexual violence and rape in India”. *The Lancet*, Vol. 83, p. 865. <https://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140673614604360.pdf>
- Rajan, R. S. y Park, Y. (2005) Postcolonial Feminism/Postcolonialism and Feminism en H. Schwarz y S. Ray (Eds.) *A Companion to Postcolonial Studies* (pp. 53-71). Blackwell Publishing.
- Ramusack, B. N. y Sievers, S. (1999). *Women in Asia: Restoring Women to History*. Indiana University Press.
- Ray, S. (2000). *En-Gendering India: Woman and Nation in Colonial and Postcolonial Narratives*. Duke University Press.
- Razvi, M. (2007) Post-Colonial Feminism in India: Model of Emergent Female Leaders in Ahmedabad, Gujarat”. *Adult Education Research Conference*, Conference Proceedings (Halifax, NS, Canada).
- Redacción Ondacero. (08/06/2022) ¿Qué países tienen prohibida la prostitución y en cuáles es legal?”. *Ondacero*. https://www.ondacero.es/noticias/sociedad/que-paises-tienen-prohibida-prostitucion-cuales-legal_2022060862a011d4421363000153caee.html
- Redacción The Wire. (11th April 2023) Study Finds Rise in Reported Cases of Honour Killings, but No Legislative or Social Remedy in Hand. *The Wire India*. <https://thewire.in/caste/caste-honour-killings-cases-laws>
- Richard, N. (1994) De la literatura de mujeres a la textualidad femenina en C. Berenguer (Comp.) *Escribir en los bordes* (pp. 39-50). Editorial Cuarto Propio.
- Robles Ruíz, A. A. y Guerrero de la Lata, P. (2019) Un vértice para la construcción de sentidos: Estudios culturales, de género y literarios. *Valenciana*, núm. 24, pp. 147-162. <https://www.redalyc.org/journal/3603/360362525007/html/>
- Rodríguez Magda, R. M. (2002) Del Post al cyberfeminismo. *Revista Debats*, N° 76. <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/76/index/htm>.
- Rubio Hancock, J. (23 de septiembre de 2016). Deja que te explique qué es el mansplaining. *Diario El País*. https://verne.elpais.com/verne/2016/09/16/articulo/1474013009_973829.html
- Russell, D. E. H. y Harmes, R. A. (2001). *Femicide in Global Perspective*. Teachers' College Press.

- Sahni, R.; Shankar, V. K. y Apte, H. eds. (2008) *Prostitution and Beyond: An Analysis of Sex Workers in India*. New Delhi: SAGE Publications Ltd.
- Said, E. (1994) *The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self-Determination, 1969-1994*. New York: Pantheon Books.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Cultura Libre.
- Said, E. (1996) Representar al colonizado. Los interlocutores de la Antropología. En: B. González Stephan (Ed.) *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico* (pp. 23-59). Nueva Sociedad.
- Sarkar, A. y Singh Rai, I. (2022) Suppression and Subjugation yet Daring and Dynamic: Representation of Sanjay Leela Bhansali's Gangubai Kathiawadi as a Gendered Subaltern. *Research Journal Of English (RJOE)*, Vol. 7, Issue 2, pp. 379-387.
- Solnit, R. (13 de abril de 2008). Men explain things to me". *Tom Dispatch, A regular antidote to the mainstream media*. <https://tomdispatch.com/rebecca-solnit-the-archipelago-of-arrogance/>
- Suárez Navaz, L. y Hernández Castillo, R. A. (2008) *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Colección Feminismos, Cátedra.
- Sultana, N. (17/Oct./2023). India Inc sees alarmingly high unresolved sexual harassment cases at workplace". *Forbes India*. <https://www.forbesindia.com/article/take-one-big-story-of-the-day/india-inc-sees-alarmingly-high-unresolved-sexual-harassment-cases-at-workplace/89043/1>
- Sumarsono, I. y Masofa, I. (July-December 202). Women's Empowerment in *The Matriarch of Kamathipura*, a part of Hussain Zaidi's *Mafia Queens of Mumbai*". *Lensa: Kajian Kebahasaan, Kesusastraan, dan Budaya*, Vol. 12 No. 2, pp. 166-179.
- Suri, M. (18th November 2020) India's attitude to arranged marriage is changing. But some say not fast enough. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2020/11/18/asia/indian-arranged-marriage-dst-intl-hnk/index.html>
- Tabaie, S. (30th March 2017) "Stopping female feticide in India: the failure and unintended consequence of ultrasound restriction". En: *J Glob Health*, 7(1): 010304. doi: 10.7189/jogh.07.010304. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5441446/>
- The Constitution of India [Const.]. [1950] May 2022. India.
- Toledo Vázquez, P. (2009). *Feminicidio*. Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH).
- Tyagi, R. (December 2014) Understanding Postcolonial Feminism in relation with Postcolonial and Feminist Theories. *International Journal of Language and Linguistics*, Vol. 1, No. 2, pp. 45-50.
- UNICEF. (5th May 2023). Ending Child Marriage. A profile of progress in India. <https://data.unicef.org/resources/ending-child-marriage-a-profile-of-progress-in-india-2023/>
- Vidushy, V. (2016) Human trafficking In India: An Analysis. *International Journal of Applied Research*, 2(6), pp. 168-171.
- VVAA. (2012). *Pensando los feminismos en Bolivia*. Conexión Fondo de Emancipación.
- Yadav, M. (October 2017) Gender Discourse in 20th Century Indian Short Story Writers. *International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)*, Volume 4, Issue 10, pp. 31-36.

- Zaidi, S. H. y Borges, J. (2011). *Mafia Queens of Mumbai*. Tranquebar.
- Zaro, M. J. (1999) La identidad de género. *Revista de Psicoterapia*, Vol. X, N° 40, pp. 5-22.

ESPECÍFICA

- Act N.º 32 of 2012. The Protection of Children from Sexual Offences Act. 19th June 2012.
- Agrawal, D. (September 2022) Feminine Sensibility: Diverse Approaches in Poile Sengupta's play *Alipha*. *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT)*, Volume 10, Issue 9, pp. 598-603.
- Anand, N. R. (1950) *The Indian Theatre*. Denis Lobson LTD.
- Ananda Kirdat, P. (May-June 2016) Patriarchy in Dina Mehta's *Brides Are Not for Burning*. *Online International Interdisciplinary Research Journal*, {Bi-Monthly}, ISSN 2249-9598, Volume-VI, Issue-III, pp. 139-144.
- Awasthi, S. (1989) 'Theatre of Roots': Encounter with Tradition. *TDR (1988-)* 33 (4), pp. 48-69. <https://doi.org/10.2307/1145965>.
- Awasthi, S. (2009). In Defense of the "Theatre of Roots" en N. Bhatia (Ed.). (2009). *Modern Indian Theatre* (pp. 295-311). Oxford University Press.
- Banerjee, K. (10 de noviembre de 2014) 10 Shocking Reasons Why Women Don't Report Sexual Violence In India. *Youth Ki Awaaz*. <https://www.youthkiawaaz.com/2014/11/violence-against-women-in-india-2/>
- Beck, G. L. ed. (2005) *Alternative Krishnas: Regional and Vernacular Variations on a Hindu Deity*. State University of New York Press.
- Bessner, D. y Stauch, M. (April 2010) Karl Heinzen and the Intellectual Origins of Modern Terror. *Terrorism and Political Violence*, 22(2), pp. 143-176.
- Bhadra, R. (29/07/2023). "The Allure of Alta: A Symbol of Prosperity, Reimagined As A Fashion Accessory". *Her zindagi.com*. <https://www.herzindagi.com/fashion/the-allure-of-alta-a-symbol-of-prosperity-reimagined-as-a-fashion-accessory-article-239705>
- Bhat, M. A. (May 2015) Position of women in the Indian society. *ARC, International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)*, Volume 2, Issue 5, pp. 1-7.
- Bhattacharya, P. (12/01/2023) Poush Sankranti — the festival celebrating a new winter harvest. *My Kolkata*. <https://www.telegraphindia.com/my-kolkata/places/the-sweet-and-savoury-offerings-of-bengals-harvest-festival-of-nabanna-and-poush-sankranti/cid/1909526>
- Boria, A. (2008) La literatura como traducción: los estereotipos de género. *deSignis*, vol. 12, pp. 57-66.
- Cartwright, M. (21/06/2013). "Kali". *World History Encyclopedia*. Traducida al español. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-12044/kali/>
- Chakrabarty, D. (Winter, 1992) Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts? *Representations*, No. 37, Special Issue: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories, pp. 1-26.
- Chakraborty, S. P. y Purakayastha, A. S. (Winter Issue/December 2013). Resistance through theatrical communication: two women's texts and a critique of

- violence. *Global Media Journal-Indian*, Edition/ISSN 2249-5835. Sponsored by the University of Calcutta, Vol. 4/No. 2.
- Choudhury, M. y Boruah, R. (October-December 2020), The borrowed garb: understanding female impersonation on indian stage”. En: *Sambodhi (UGC Care Journal)*, Vol. 43, N.º 4., pp. 34-37.
- Collins English Dictionary. (s.f). MCP. *Collins English Dictionary*. Recuperado el 7 de abril de 2024, de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/mcp>
- Dalmia, S. y Lawrence, P. G. (Spring, 2005) The Institution of Dowry in India: Why It Continues to Prevail. *The Journal of Developing Areas*, Vol. 38, No. 2, pp. 71-93.
- David, H. (July 2014). Stifled Voices: India Women English Playwrights Writing themselves into Existence. *IJELLH, International Journal of English Language, Literature and Humanities*. Volume II, Issue III, ISSN 2321-7065.
- Dalla, R.; Erwin, S. y Kreimer, L. (2018). Children of Mumbai's Brothels: Investigating Developmental Prospects, Primary Relationships, and Service Provision. *Family Relations*. 68. 10.1111/fare.12347. https://www.researchgate.net/publication/329966782_Children_of_Mumbai's_Brothels_Investigating_Developmental_Prospects_Primary_Relationships_and_Service_Provision
- Dechand, C. Y. (2016) Mito “mujer=madre” y sus efectos en la subjetividad femenina”. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Deem, A., (2023) "Feminine, Not Feminist": Trad Truth-making on Social Media. *Ethnologia Europaea* 53(2), pp. 1–20. doi: <https://doi.org/10.16995/ee.8841>
- Deshmukh, A. (March 2016) Never Free is Woman's Life: A Study of objectification of Women in Poile Sengupta's Mangalam. *The South Asian Academic Research Chronicle. A Peer Reviewed International Inter-disciplinary Open Access Monthly e-Journal*, Vol III, Issue 3, pp. 13-25.
- Dharwadker, A. B. (2005). *Theatres of Independence. Drama, Theory, and Urban Performance in India since 1947*. University of Iowa Press.
- (2009). The Critique of Western Modernity in Post-Independence India en N. Bhatia (Ed.). *Modern Indian Theatre* (pp. 56-74). Oxford University Press.
- Dhingra, A. (01/01/2014) Born Bad or Made Bad: The Psychology of Being Human. *Power of Inner Peace* 1, pp. 113-121.
- D’Lima, T.; Solotaroff, J. L. y Prabha Pande, R. (June 2020) For the Sake of Family and Tradition: Honour Killings in India and Pakistan. *ANTYAJAA: Indian Journal of Women and Social Change*, Vol. 5, Issue 1, pp. 22-39.
- Editorial DW. (1 de agosto de 2019) Female feticide in India — a paradox of development? DW. <https://www.dw.com/en/female-feticide-in-india-a-paradox-of-development/a-49852825>
- Fletcher Bellinger, M. (1927) The Commedia Dell’Arte en M. Fletcher Bellinger A *Short History of the Drama* (pp. 153-157). Henry Holt and Company.
- Ganguly, A. (a) (May 2014) Surrendering to the Menacing Darkness of Silence, Fear and Inaction in Manjula Padmanabhan’s Lights Out. *Galaxy: International Multidisciplinary Research Journal*, Vol. III, Issue III, pp. 1-6.

- (b) (August 2014) Subdued Echoes of Violence and Terror in Dina Mehta's Getting Away with Murder and Brides Are Not for Burning. *The Criterion. An International Journal in English*, Vol. 5, Issue IV, pp. 83-88.
- Gatt, D. (December 2014) Gender-Divide and Feminine Subversion in Manjula Padmanabhan's Lights Out. *International Journal of English Literature and Culture*, Vol. 2 (11), pp. 271-276.
- Guha, R. ed. (1997) *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*. University of Minnesota Press.
- Gupta, C. B. (1954). *The Indian Theatre*. University of Delhi.
- Harding, L. (29/07/2001). "Fulgor y muerte de la reina bandida". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-29/pag27.htm>
- Hooks, B. (2004) "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista en B. Hooks, A. Brah, Ch. Sandoval y G. Anzaldúa (Coord.) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 33-50). Traficantes de sueños.
- Hubel, T. (2011) A Mutiny of Silence: Swarnakumari Devi's Sati. *Ariel: a Review of International English Literature*, Vol. 41 No. 3-4, pp. 167-190.
- India TV Lifestyle Desk (12/06/2022). Worshipping Tulsi plant THIS way will please Goddess Lakshmi, know the correct rituals and aarti. *India Tv News*. <https://www.indiatvnews.com/astrology/worship-tulsi-plant-correct-way-rituals-hindu-scriptures-aarti-after-praying-please-goddess-lakshmi-2022-06-12-784044>
- Jain, K. (2002). In search of a Narrative: Women Theatre Directors of the Northern Belt en R. Subramanyam (Ed.) *Muffled Voice: Women in Modern Indian Theatre* (pp. 151-164). Shakti Books.
- Javalgekar, A. (30 de agosto de 2017). How Feminist Theatre emerged in India. *Feminism in India*. <https://feminisminindia.com/2017/08/30/feminist-theatre-india/>
- Khan, S. R. (25/05/1986). Under Pakistan's Form of Islamic Law, Rape Is a Crime--for the Victims. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-05-25-mn-7291-story.html>
- Kumar Thakur, R. (01/03/2023). Human trafficking too high in India, says US. *The New Indian Express*. <https://www.newindianexpress.com/nation/2023/Mar/01/human-trafficking-too-high-in-india-says-us-2551967.html>
- Kundu, A. (22 de mayo de 2022) Swarnakumari Devi: The Forgotten Author And Activist Of The Tagore Family. *Feminism in India*. Disponible online en: <https://feminisminindia.com/2022/05/16/swarnakumari-devi-the-forgotten-author-and-activist-of-the-tagore-family/>
- Levi, P. (2002) *Si esto es un hombre*. Muchnik Editores.
- Madhukar Mane, N. y Deshmukh, A. S. (March -2020) Lights out: The Darkness in the lives of Women. *Studies in Indian Place Names (UGC Care Journal)*, Vol-40-Issue-71, pp. 1746-1753.
- Maharishi Veda Vyasa. (s/f) *Vayu-Puranas*. Editorial Épico.
- Manhoff, A. W. "Banned and Enforced: The Immediate Answer to a Problem Without an Immediate Solution". En: *Vanderbilt Journal of Transnational Law*, Vol. 38, Issue 3, May 2005, pp. 889-919.
- Manu. ([s. III a. C.] 1886) "The Laws of Manu". En: Müller, F. M. (ed.) (1886). *The Sacred Laws of the East*. Vol. XXV. Oxford: Clarendon Press.
- Molina Concha, T. V. (2018). *La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus*

- Mistry y Partap Sharma [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Monier-Williams, M. (1877). *Hinduism*. Society for Promoting Christian Knowledge
- Muni, B. (1951). *Natia-shastra*. Asiatic Society of Bengal.
- Muñoz Zárate, M. L. et al. (8 de septiembre de 2023) Indiferencia, obstáculos y nuevas formas de ayuda para evadir el Efecto Espectador. *VOLUMEN 21, XXVIII Verano De la Ciencia*, ISSN 2395 -9797, pp. 1-7.
- Nagpal, P. y Gupta, T. (September 2014) Rape and Patriarchy: A Study of Majulla Padmanabhan's Lights Out. *Indian Journal of Applied Research*, Volume: 4, Issue: 9, pp. 533-553.
- (July-Sep 2015), Construction of femininity in Poile Sengupta's Mangalam. *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL). A Peer Reviewed (Refereed) International Journal*, Vol.3.3, pp. 757-762.
- Oldale, R. (July 5th, 2017) Why Are Hindu Brides Younger Than The Groom? *Antaryami. A new way of life*. <https://www.antaryami.com/hinduism/why-hindu-brides-younger-than-groom/>
- Oliva Bello, K. y Batista, Y. (2019) Infertilidad femenina y modos de subjetivación: cuando el yo se percibe fallido. *Integración Académica en Psicología*, Volumen 7. Número 21, pp.96-110. ISSN: 2007-5588.
- Organización Mundial de la Salud. (11 de diciembre de 2023) *Viruela símica*. Recuperado el 13 de julio de 2024. <https://www.who.int/es/news-room/questions-and-answers/item/monkeypox>
- Pahuja, N. (Director). (2022). *To Kill a Tiger* [Documental]. National Film Board of Canada; Notice Pictures; AC Films Inc; Minor Realm; Kaling International; ShivHans Pictures; Equality Now; Surgo Foundation.
- Pande, M. (Apr. 29 - May 5, 2006)'Moving beyond Themselves': Women in Hindustani Parsi Theatre and Early Hindi Films". *Economic and Political Weekly*, Vol. 41, No. 17, pp. 1646-1653.
- Pandey, I. (2016). Female Playwrights and the Theatre of India: Challenges and Perspectives. En: *Bharatiya Pragna: An Interdisciplinary Journal of Indian Studies*. Vol. 1, N° 1.
- Pargui, R. (2015). *Self-determination in Select Indian and African American Women Playwrights: A Comparative Study*. Thesis of Doctor in Philosophy in English of Pondicherry University.
- Pattanaik, D. (2003) *Indian Mythology: Tales, Symbols, and Rituals from the Heart of the Subcontinent*. Lake Book Manufacturing Inc.
- Ranjan Das, P. (Nov. 2014). A Theatre of their Own: Indian Women Playwrights and Directors in Perspective. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)* Volume 19, Issue 11, Ver. VII, pp. 57-60.
- Ratnaparkhi, T. (July, 2017) Women in the patriarchal society: Poile Sengupta's Inner Laws. *Literary Endeavour* (ISSN 0976-299X): Vol. VIII; Issue: 3, pp. 134-140.
- Sahebrao Dehsmukh, A. y Madhukar Mane, N. (August 2017) Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni: long suppressed voices. *LangLit. An International Peer-Reviewed Open Access Journal*, Vol. 4, Issue 1, pp. 91-97.
- Singh, A. (Autumn 2009). Aesthetics of Indian Feminist Theatre". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Volume I, Number 2. <http://rupkatha.com/aesthetics-indian-feminist-theatre/>

- Singh, A. (2014). Performing Resistance, Re-dressing the Canon: The Emergence of Indian Feminist Theatre. *IISUniv.J.A.* Vol. 3(1), pp. 1-11.
- Srivastava, R. (21/04/2017). "Indian baby traffickers target pregnant sex workers - charity". *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/world/indian-baby-traffickers-target-pregnant-sex-workers-charity-idUSKBN17N0WY/>
- Srivastva, A. (10 de mayo de 2022). Feminist theatre in India: How it evolved through the years". *Hindustan Times School*. <https://htschool.hindustantimes.com/editorsdesk/knowledge-vine/feminist-theatre-in-india-how-it-evolved-through-the-years>
- Sundar, P. (Summer 1989) Protest through theatre —The Indian experience. *India International Centre Quarterly*, Vol. 16, No. 2, pp. 123-138.
- Varma, B. S. (May 2013) Questioning the Dowry Deaths in India: Dina Mehta's Play "Brides are not for Burning". *Galaxy: International Multidisciplinary Research journal*, Vol. II, Issue III, pp. 1-6.
- Wadhwa, S. (Mar-Apr 2011) Realizing Gender in Women's Theatre. *MUSE India, the literary journal*, Issue 36. <https://museindia.com/Home/ViewContentData?arttype=feature&issid=36&menuid=2536>
- Walsh, J. E. (2006). *A brief History of India*. Facts on File.