

**La tradición de la dote bajo la mirada del feminismo postcolonial
en *Brides Are Not for Burning***

**The Tradition of Dowry Through the Lens of Postcolonial Feminism
in *Brides Are Not for Burning***

**A tradição do dote sob o olhar do feminismo pós-colonial em
*Brides Are Not for Burning***

Tania Valeria Molina Concha

DOI 10.15517/h.v15i2.62730



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La tradición de la dote bajo la mirada del feminismo postcolonial en *Brides Are Not for Burning*

The Tradition of Dowry Through the Lens of Postcolonial Feminism in *Brides Are Not for Burning*

A tradição do dote sob o olhar do feminismo pós-colonial em *Brides Are Not for Burning*

Tania Valeria Molina Concha¹

Instituto Superior de Formación Docente N.º 4, Instituto Superior de Formación Docente N.º 12
Universidad Nacional de Cuyo, Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales
(IPEHCS-CONICET Patagonia Confluencia)
Neuquén, Argentina

✉ tvmolinaconcha@unrn.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-0743-144X>

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2025

Resumen

El teatro feminista indio ha brindado singulares expresiones dramáticas que han trascendido el ámbito teatral. Las temáticas abordadas por las diversas dramaturgas han dado lugar a un activismo social que lucha por defender a las mujeres de India de la violencia de género. La obra *Brides Are Not for Burning* (1979) de Dina Mehta trata una problemática que aún hoy sigue siendo relevante: la muerte por dote. En dicho contexto, se hace relevante el análisis del texto teatral desde el marco teórico de los estudios de género, en particular del feminismo postcolonial. Por otro lado, el estudio de la obra se remite exclusivamente al texto dramático, debido a la imposibilidad de poder realizar el convivio teatral porque en Argentina no se estudian ni se exponen obras de India. Por este motivo, se emplea una metodología híbrida que abarca teóricos occidentales e indios para poder analizar el texto en su completitud.

Palabras clave: teatro contemporáneo, teatro nacional, India, feminismo, violencia de género

Abstract

Indian feminist theatre has produced unique dramatic expressions that have transcended the theatrical sphere. The themes addressed by various playwrights have given rise to social activism

¹ Doctora en Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

that fights to defend Indian women from gender-based violence. Dina Mehta's play *Brides Are Not for Burning* (1979) deals with an issue that is still relevant today: death by dowry. In this context, it is important to analyze the theatrical text from the theoretical framework of gender studies, particularly postcolonial feminism. On the other hand, the study of the play refers exclusively to the dramatic text, due to the impossibility of staging the play (because Indian plays are not studied or performed in Argentina). For this reason, a hybrid methodology encompassing Western and Indian theorists is used in order to analyze the text in its entirety.

Keywords: contemporary theatre, national theatre, India, feminism, gender-based violence

Resumo

O teatro feminista indiano proporcionou expressões dramáticas únicas que transcenderam o âmbito teatral. Os temas abordados por várias dramaturgas deram origem a um ativismo social que luta para defender as mulheres indianas da violência de gênero. *Brides Are Not for Burning* (1979), de Dina Mehta, trata de uma questão que ainda é relevante hoje em dia: a morte por dote. Nesse contexto, a análise do texto teatral a partir da estrutura teórica dos estudos de gênero, em especial do feminismo pós-colonial, torna-se relevante. Por outro lado, o estudo da peça se limita exclusivamente ao texto dramático, devido à impossibilidade de realizar a discussão teatral porque as peças indianas não são estudadas nem exibidas na Argentina. Por esse motivo, é empregada uma metodologia híbrida que engloba teóricos ocidentais e indianos para poder analisar o texto em sua totalidade.

Palavras-chave: teatro contemporâneo, teatro nacional, Índia, feminismo, violência baseada no gênero

1. Introducción

El presente artículo se desprende de la tesis doctoral de mi autoría, titulada *La mujer y la problemática de género en el teatro postcolonial de India*. En dicha tesis se analizó el primer antecedente y los orígenes del teatro feminista indio en un período que abarca desde 1970 hasta la primera década de los 2000, esto dentro del marco de los estudios de género, más precisamente de los feminismos postcoloniales (Mohanty, 1984; Mohanty et al., 1991; Rajan y Park, 2005; Bidaseca, 2011; Mishra, 2013). También, debido a la distancia espacio-temporal y lingüística respecto a la obra escogida, el análisis se remite al texto dramático, no a su representación. La razón de esto reside, además, en la imposibilidad de experimentar el convivio teatral (Dubatti, 2003). En las próximas subsecciones se explica en mayor detalle el marco teórico, la metodología y el contexto cultural de la tradición de la dote en India.

1.1. Marco teórico: el feminismo postcolonial

El feminismo postcolonial 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 (1984), quien, en su ensayo “*Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*”, comienza a definir los lineamientos principales de dicha teoría. Dicho trabajo 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*, la autora explora el campo de los estudios de las mujeres del tercer mundo, el cual, según explica, ha sido poco estudiado (Mohanty et al., 1991). 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 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*” [El feminismo postcolonial no puede considerarse simplemente como un subconjunto de estudios postcoloniales o, alternativamente, como otra variedad de feminismo]² (p. 53).

² Todas las traducciones son propias.

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”* [El feminismo postcolonial 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] ([Rajan y Park, 2005, p. 53](#)).

¿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 con [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 postcoloniales 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”* [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] ([p. 129](#)). Este autor explica, además, que el feminismo postcolonial no se separa de la teoría y crítica postcolonial, aunque no sea una extensión de ella, sino que opera bajo los mismos conceptos para analizar las problemáticas de las mujeres en países del tercer mundo. Asimismo, 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.

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.

[El feminismo poscolonial se preocupa principalmente por la situación deplorable de las mujeres en el entorno postcolonial. ... El principal objetivo de las feministas postcoloniales 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 postcoloniales 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 postcoloniales no están interesadas en dismantlar el orden, las costumbres y las tradiciones familiares. Buscan el equilibrio, el respeto mutuo y la armonía] (p. 133)

De esta manera, el feminismo postcolonial no solo se diferencia del feminismo occidental, sino que establece nuevos parámetros de análisis. Para finalizar esta subsección, hay que comprender que el feminismo en India no siguió la misma trayectoria que en Occidente. El feminismo indio actual proviene de un movimiento que surge a fines de 1970 e inicios de 1980. Este tuvo como primer objetivo combatir la violencia sexual (Powers, 2021), dado el caso de una joven abusada por policías (su hermano la había hecho arrestar para evitar su relación con un joven a quien la familia no aprobaba). Luego se diversificaría a otras problemáticas como la muerte por dote, que es el tema principal de la obra *Brides Are Not for burning* (1979).

1.2. Metodología

La metodología del análisis resulta un híbrido entre teóricos occidentales e indios, debido a que la obra remite tanto a la tradición dramática india como al legado colonial inglés. Hay que comprender que, 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 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.

De esta manera, en línea con lo propuesto por 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, se determina una serie de categorías por 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 \(2012\)](#) ofrece las siguientes distinciones: (a) tiempo, con sus subcategorías de grados de representación, duración, orden y frecuencia; (b) espacio; (c) personaje; y (d) visión del público: esta categoría hace referencia a “los fenómenos, de capital importancia, que afectan a la recepción dramática” (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; (b) estructura; y (c) formas.

Vale recalcar, además, que la obra por analizar pertenece al universo literario indio, por lo cual, si bien hay conceptos de [García Barrientos \(2012\)](#) y de [Abraham \(2017\)](#) 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 posindependencia 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 *estásimos* del teatro griego clásico, pero no iguales. Esto se explica en la siguiente subsección.

1.3. Breve recorrido histórico del teatro en India

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 (para no excederme en la extensión del artículo), se describen brevemente diversos momentos. Para ello, se habla de tres tipos o períodos del teatro indio: (a) el teatro sánscrito y los teatros regionales; (b) el teatro colonial; y (c) el teatro postcolonial. En el marco de este último se encuentra la obra de teatro que se analiza en este escrito.

1.3.1 El teatro sánscrito y las formas regionales: desde el Período Védico (1500 a. C. – 500 a. C.) al 1000 d. C.

La cultura india es producto de la diversidad e hibridación, lo cual se refleja 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 1500 a. C. y 500 a. C., se caracterizó por la escritura de los principales textos espirituales del hinduismo. 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. Sin embargo, con el paso del tiempo se terminó de definir con su formato y reglas bien establecidas. En este marco, hay que señalar que era itinerante: no existían salas teatrales (estas surgirían durante la colonia británica).

Este teatro estaba dedicado, mayormente, al dios Krishna, 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).

Las reglas, rituales y estructura de este teatro fueron recopiladas por el musicólogo y dramaturgo indio Baratha Muni (1951) en su libro *Natya-shastra* (datado entre el 400 a. C. 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 improvisaciones. Esto se debía a que se basaban en los vedas, *Rig-Veda*, por ejemplo, u otros, tales como el *Ramayana*, el *Mahabharata* o los *Puranas* para configurar la historia y los 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 dai-tyas; los 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, 1954, pp. 104-106, como se cita en Molina Concha, 2018, p. 59)

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 (Madras), 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 (Anand, 1950; Muni, 1951; Gupta, 1954). El primero de ellos es el *Burakathas*, 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*, que 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 (1954): “*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*” [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] (p. 169). Es decir, lo más importante era 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 regiones en las que se asentó el gobierno colonial inglés fue Bengala, terminó siendo uno de los primeros teatros en recibir la influencia del teatro occidental inglés. Esto se explica 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 detalla a continuación.

1.3.2 El teatro “moderno” o colonial

El gobierno británico, a partir de la consolidación de su poder colonial en India (siglo XIX), no solo tomó control del territorio, sino 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 para ese entonces era el Secretario del Parlamento inglés, no solo desmerece la cultura y la 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 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 (Dharwadker, 2009, pp. 56-74). Pero ¿cómo fue posible esta asimilación de lo inglés en un país culturalmente tan rico? 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*, sobre todo en el norte de India.

Por otra parte, 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 y 1830. Así, se constituye una identidad teatral nueva: “*This new identity, essentially a paradigm of hybridity, was fashioned out of the binary strains of Sanskrit revivalism and Westernization*” [Esta nueva identidad, esencialmente un paradigma de hibridación, se formó a partir de las tensiones binarias del revivalismo sánscrito y la occidentalización] (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. 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 1859-1860, la cual fue 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, 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 y violencia sexual hacia las mujeres indias.

La primera representación de la obra fue en 1875 en Calcuta. Su estreno fue tan controvertido que causó 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 por abordar en el teatro indio colonial y postcolonial. También cabe destacar 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 indicó 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 (IPTA por sus siglas, de ahora en adelante) comienza a desarrollarse un nuevo teatro en India. Este retomó lo que en su momento hizo Dinabhandu Mitra y se le sumaron características del teatro inglés y del teatro sánscrito. Estas características darían lugar al teatro postcolonial.

1.3.3 El teatro postcolonial

Para efectos prácticos, se denominará teatro postcolonial a todas las manifestaciones dramáticas posteriores a la independencia de India en 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 y 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 la inglesa.

La influencia del IPTA no fue solo en cuanto a lo dramático per se, sino que, al estar afiliado al Partido Comunista de la India, 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 evidenció 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; y 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* (1944) del dramaturgo Bijon Bhattacharya. Dicha obra retrata la hambruna de Bengal, previamente mencionada. Según Dharwadker (2005), *Nabanna* es la obra que inicia la tradición teatral postcolonial. Si bien la obra fue escrita técnicamente 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, 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 haberse 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 transcurre 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, recurre a convenciones descritas en el *Natya-shastra* (400 a. C.–200 a. C., aproximadamente) de Bharata Muni. Según [Awasthi \(2009\)](#), el *theatre of roots* fue muy criticado porque solo 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 de Sri Pandit Jawaharlal Nehru (1889–1964), el Primer Ministro de la India Independiente. 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 [Dharwadkar \(2005\)](#) 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.

1.3.3.1. 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 (Singh, 2009, p. 155; Javalgekar, 2017).

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* (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 y brindar alternativas a la imagen estereotipada de la mujer (Srivastava, 2022). También, este movimiento procuró alentar a que más mujeres se sumaran al teatro, ya fuera como autoras, actrices, directoras, entre otros (Srivastava, 2022).

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*” [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 o lograr un cambio social] (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, Qudsia 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*” [Festival Nacional de Teatro Femenino celebrado en Mysore, 2001, Festival Nacional de Teatro Femenino organizado por Yavanika, un grupo de teatro con sede en Hyderabad, Taller Nacional sobre la Mujer, Poorva, Festival de Mujeres Asiáticas] (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.*
- 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.*

[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](#))

El teatro feminista se consolidó como un movimiento político así como estético. Lo crucial era romper viejos esquemas y tabúes. Según [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, [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.

[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] ([p. 59](#))

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 estudian en los próximos capítulos resultan radicalmente significativas por el impacto que generaron en el imaginario social de India.

1.4. Contexto cultural de la tradición de la 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 (o *Dahej* en sánscrito) es dinero o bienes materiales que la familia de la novia paga a la familia del novio en compensación por no tener derechos hereditarios (Ley 28, 1961, p. 1). Esta costumbre se remonta al período védico. Según Choudhury (2020):

Originally, the purpose of a dowry was to provide “seed money” or property for the establishment of a new household, to help a husband feed and protect his family, and to give the wife and children support if he were to die. A husband thus had certain property rights in his wife’s dowry. In addition the wife might bring to the marriage property of her own, which was not included in the dowry and which was, as a result, hers alone. This property was “beyond dowry” and also known as paraphernal property or extra-dotal property.

But the move which affected the status of women in the Indian society was the rule imposed by the British which prohibited the women from owning any property at all. And this was what created the menace of dowry system in India. All the wealth that a woman got from her parents would be owned by her husband instead. And the moment, this system of husband owing the wealth of his wife was created, the traditional dowry system got converted into a menace creating an institution of greed that oppressed, victimized and suppressed women.

[Originalmente, el propósito de una dote era proporcionar «capital inicial» o bienes para el establecimiento de un nuevo hogar, ayudar al marido a alimentar y proteger a su familia, a la esposa y a los hijos en caso de fallecimiento del marido. Además, la esposa podía aportar al matrimonio sus propios bienes, que no se incluían en la dote y que, por tanto, eran exclusivamente suyos. Estos bienes estaban «más allá de la dote» y también se los conocía como propiedad parafernalia o propiedad extradotal.

Pero la medida que afectó a la condición de la mujer en la sociedad india fue la reglamentación impuesta por los británicos, que prohibía a las mujeres tener propiedad alguna. Y esto fue lo que creó la amenaza del sistema de la dote en la India. Toda la riqueza que una mujer había obtenido de sus padres sería propiedad de su marido en su lugar. Y en el momento en el que este sistema se creó, en el cual

el marido posee la riqueza de su esposa, el sistema tradicional de la dote se convirtió en una amenaza que creó una institución de codicia que oprimía, victimizaba y reprimía a las mujeres] (p. 165)

Choudhoury (2020) realiza, además, un breve recorrido histórico de la costumbre de la dote. Identifica partes de textos védicos, como el *Rig-Veda* (1500-1000 a. C.), en el que se hace mención a esta costumbre. Según este autor, en la *Mandala 1, Suktas 125-126*, se hace una referencia a dicha práctica al narrar cómo el rey Swarnaya le hace entrega de bienes al prometido de su hija, el ermitaño Kakshivat. También en un texto posterior, el *Mahabharatha* (siglo III a. C., aproximadamente), se habla de la dote con motivo del casamiento de Ghandari con Dritrarashtra (Vyasa, 2012, pp. 449-450). Luego comenta que, para el final del período védico, la aparición de las denominadas *Leyes de Manu* (siglo III a. C.) definieron que la dote fuera exclusiva de las castas altas.

Por otro lado, el gobierno colonial inglés quiso prohibir la costumbre de la dote sin éxito alguno. Perjudicó aún más a las mujeres al determinar que los bienes “fuera de la dote”, que solo fueran propiedad de la mujer, pasaran a la propiedad del marido. Esto disminuyó aún más los derechos de las mujeres indias. En la actualidad, si bien existen leyes en contra de esta costumbre, se sigue ejerciendo de manera oculta entre las castas más altas de India. 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:

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.

[304B. Muerte por dote. —(1) Cuando la muerte de una mujer se deba a quemaduras o lesiones corporales, o se produzca en circunstancias distintas a las habituales, dentro de los siete años posteriores a su matrimonio, y se demuestre que, poco antes de su fallecimiento, fue objeto de crueldad o acoso por parte de su esposo o de un familiar suyo a causa de, o en relación con, cualquier demanda de dote, dicha muerte se denominará “muerte por dote” y se considerará que dicho esposo o familiar causó su muerte] (Ley 45, 1860, p. 75)

Chaudhary (2022) afirma que en el 2019 se habían reportado alrededor de 7 100 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” [En India existe una alarmante tendencia de muertes 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, párr. 2](#)). Esto refleja, además, que las leyes actuales no están siendo útiles o efectivas en la prevención de estas situaciones.

Cabe destacar que, en el plano que respecta a la temática de la obra que se analiza en este artículo, se creó también una organización no gubernamental (ONG) destinada a ayudar a los familiares de mujeres víctimas de la muerte por dote. Esta se originó en 1987 en Nueva Delhi. Se llamó Shakti Shalini y fue fundada por dos mujeres que habían sufrido la pérdida de una familiar por la problemática de la dote ([Powers, 2021](#)).

2. Desarrollo

La obra *Brides Are Not for Burning* fue escrita por Dina Mehta en 1979. Esta 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 da cuenta de cuestiones de estructura y forma; luego se analiza el argumento, símbolos presentes y cuestiones de género; y, por último, se revisan las cuestiones de contexto sociohistórico.

2.1. Aspectos formales de la obra

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, 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, solo 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, 1993, p. 8](#)). El amueblamiento 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: consta 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 queroseno, algunos utensilios y un taburete.

- e. La sala de estar/comedor de la familia política de Laxmi: debe tener una mesa, sillas, un taburete, algunos vegetales, un televisor.

En el Acto 1, las dos primeras escenas ocurren en el espacio (a); la Escena 3 ocurre en el (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. Sin embargo, 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, según el grado de representación patente, esta 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 que es mencionado continuamente, puesto que constituye el tema principal de la obra) afrontó su destino sin quejarse.

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

- Father [Padre]: 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 una fase inicial de demencia senil o Alzheimer, dado que se confunde continuamente. No posee un nombre propio, solo se sabe su 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: 27 años. Un joven anarquista; “un amante profesional de la humanidad” (Mehta, 1993, p. 7, traducción propia). Su apellido es Mukherjee (Mehta, 1993, p. 38) y su esposa se llama Gita (Mehta, 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: 55 años. Profesor de Historia en la universidad. Anil fue su estudiante.
- Sanjay: 23 años, aproximadamente. Es el novio de Malini y amigo de la universidad de Anil.
- Vinod Marfatia: tiene 28 años, aproximadamente. Marido de la mujer fallecida, Laxmi. Su madre lo controla completamente. Es ambicioso y sin escrúpulos.

- Tarla: tiene 25 años, aproximadamente. Amiga y vecina de la mujer fallecida, Laxmi. Está casada y tiene una hija. Es de pocos recursos económicos. Su marido es alcohólico y suele gastar todo su dinero.
- Mother-in-law [suegra]: tiene 51 años, aproximadamente. Madre de Vinod y Arjun, suegra de Laxmi. Es intrigante y violenta
- Kalu: tiene 58 años, aproximadamente. Un viejo empleado en la casa de Vinod.
- Arjun: hermano menor de Vinod. Un adolescente con sobrepeso.

Lo anterior cubre los aspectos formales de la obra.

2.2. Argumento y símbolos

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, 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? ...

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.

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

Anil: Lo que esperábamos.

Malini: ¿Asesinato? ...

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, 1993, pp. 14-15](#))

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 ([Ley 45, 1860](#)). En India existe la tradición, sobre todo en las castas altas, de ofrecer una dote en los matrimonios, los cuales son 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 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, 1993, p. 16](#)). Supuestamente esto ocurrió porque la familia poseía mucho dinero. Además, hay que mencionar que en India rige, desde el año 1961, la Dowry Prohibition Act [Ley sobre la prohibición de la dote]. Por ende, algunas familias optan por no pedir

la dote para no enfrentarse con cargos penales. Pero, aun cuando la familia del novio la rechaza, 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.

[Malini: Y cuando mueren, arrancadas en la flor de su vida por manos coléricas, 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, 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 esta que fue aceptada resulta, con el tiempo, insuficiente. También, cabe recordar que, por tradición, 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 la joven 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, y 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*” [¡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, 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, se enteran de que había un testigo fuera de la familia Marfatia: 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.

Justamente, una gran pista se recibe en el Acto 1, Escena 2. En dicha escena, Anil recibe la visita de un exprofesor suyo de la universidad, el profesor Palkar. A través de él, se enteran de quién fue el médico que atendió a su hermana Laxmi: el doctor Ram Lodha. También le pregunta a Anil si hubo alguna carta de suicidio. Esto comienza a inquietarlo e inquiere 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]” [Que tu hermana llevaba tres horas y media muerta cuando lo mandaron a buscar] (Mehta, 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 la 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.

[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? ...

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, 1993, p. 61)

Entonces no solo confirma que la familia Marfatia deliberadamente no hace atender inmediatamente a Laxmi, sino también 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.

[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, 1993, p. 63)

Al ver que Anil no cede, Vinod intenta sobornarlo como última estrategia, pero, al no conseguir nada, este llama a su madre para ponerla al tanto e intentar callar 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 cometió su suicidio.

Luego, en la casa de la familia Marfatia, Malini averigua, gracias a Kalu y Arjun, otros datos: Kalu afirma que, cuando se empezaron a escuchar los gritos de Laxmi, su suegra ordenó que nadie abriera la puerta de la cocina ni la ayudara. Arjun, 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 la justicia a la familia Marfatia, 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: el nombre “Laxmi”, referente a 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?

[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, 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 aleatorios: 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.

2.3. Contexto socio-histórico de *Brides Are Not for Burning*

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 título 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*³. 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.

³ *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

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, 1993, p. 28) al estar en pareja con Sanjay, un joven acaudalado. 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 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 death buried deep inside her, she seeks to fight for she believes Laxmi is not beyond retribution.

[Lo que sigue es una búsqueda de la existencia y la identidad de la hermana de la novia, Malini, la protagonista de la obra, dividida entre los caprichos idealistas de la juventud, las ideas revolucionarias del anarquista Roy Mukherjee y las búsquedas materiales con su amante Sanjay. Con la angustia de la dolorosa muerte de su hermana enterrada en lo más profundo de su ser, intenta luchar porque cree que Laxmi no está más allá del castigo] (p. 86)

Por su parte, 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 [sic]. 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.

[Malini no es pasiva como Laxmi. Es una rebelde que desafía al sistema. La llaman ‘la joven enfadada’. Se la presenta como la encarnación de la protesta. Cree que la violencia es

escrito por Karl Peter Heinzen. Según Bessner y Stauch (2010), este libro sienta las bases teóricas del terrorismo moderno (p. 143).

acción y que el idealismo de su hermano Anil es ineficaz. Protesta contra la subordinación de la mujer. Se siente frustrada por la inacción del gobierno en el caso de su hermana. Una vez quiso seguir la carrera de Derecho, pero tras el incidente de la muerte de su hermana, abandonó la idea de tener la abogacía como profesión y se decantó por el camino de la revolución. Está decidida a castigar al marido y a la familia política 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] (p. 141)

Entonces, en esta obra, existen dos representaciones de la mujer (o tres si se cuenta a Mother in Law). 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, se encuentra Malini, una joven con férreas ideas de empoderamiento. Justamente por eso es que ella no parará hasta dar con la verdad sobre la muerte de su hermana. En esta línea, 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.

[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] (p. 1)

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

Podría decirse, entonces, que aún se observan ciertas continuidades con la dramaturgia anterior o, mejor dicho, con la primera etapa de la dramaturgia postcolonial, al emplear personajes femeninos sumisos o sin voz. Pese a esto, Mehta (1993) incluye otro personaje que rompe ese estereotipo y que muestra una dualidad entre la fragilidad y la fuerza: Malini. Si bien la obra muestra un intento de justicia, no existe un final reivindicador. Al ser un final abierto, deja interrogantes sin responder. Quizás esto se deba al contexto histórico de producción. Si bien se había sancionado la Ley de Dote, no había medios de llevarla a cabo. La costumbre continuaba realizándose, persistía el acoso y el asesinato de mujeres.

Por último, en cuanto a otros datos históricos presentes en la obra, cabe mencionar 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 Gandhi⁴. 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 sus decisiones.

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 convulsa. Entonces, en 1975, 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 RSS⁵ 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 (2006) no especifica la extracción política de estos grupos, es probable que alguno haya sido anarquista, sobre todo si se considera que el grupo de Roy Mukherjee se había fundado en la universidad.

3. Conclusiones

Finalmente, puede decirse que, en cuanto al formato, la obra *Brides Are Not for Burning* de Dina Mehta sigue preceptos estructurales occidentales, por ejemplo, su división en actos y escenas, aunque no respeta los principios aristotélicos de tiempo y lugar, dado que, en ese sentido, no remitiría a conceptos clásicos, o neoclásicos, europeos. Pero, por otro lado, la temática, los símbolos y el contexto socio-histórico son propios de India. La problemática de la muerte por dote sigue siendo una cuestión que, pese a las leyes de protección de la mujer, continúa sucediendo (Singh, 2023). Justamente, en el año de escritura y representación de esta obra, hubo protestas en Nueva Delhi pidiendo el fin de la “muerte por dote”.

Tal como apunta Singh (2023): “Until 1979, such deaths were almost always registered as accidents—ascribed to malfunctioning kerosene-burning stoves—or as suicides” [Hasta 1979, estas muertes

⁴ 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 su guardaespaldas Sij durante su último período. Aunque puede llevar a confusión, no estaba emparentada con Mahatma Gandhi. Ella era hija de Jawaharlal Nehru y estaba casada con Feroze Gandhi (tampoco emparentado con el líder de la independencia india); de ahí su apellido (Walsh, 2006).

⁵ 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 ex-miembro asesinaría a Mahatma Gandhi en 1948” (Molina Concha, 2018, p. 46).

se registraban casi siempre como accidentes, atribuidos al mal funcionamiento de las cocinas de queroseno, o como suicidios] (párr. 7). Justamente, así ha sucedido con el personaje de Laxmi en esta obra. De hecho, la frase “brides are not for burning” [las novias no son para quemar] alude a esas protestas. Estas ocurrieron porque una mujer, llamada Tarvinder Kaur, fue asesinada por su suegra y cuñada en su casa. Ella fue incendiada, pero, pese a sus heridas, pudo dar su declaración a la policía antes de morir (Singh, 2023):

Kaur's death might have gone unnoticed were it not for Stree Sangharsh, a new women's-rights organization. Its members held a demonstration that snaked through Model Town to Kaur's in-laws' house, where activists chanted, “Women are not for burning!” The protest attracted media coverage, inspiring similar rallies elsewhere.

[La muerte de Kaur podría haber pasado desapercibida de no ser por Stree Sangharsh, una nueva organización de defensa de los derechos de la mujer. Sus miembros celebraron una manifestación que serpenteó por Model Town hasta la casa de los suegros de Kaur, donde los activistas corearon: “¡Las mujeres no se queman!”. La protesta atrajo la atención de los medios de comunicación e inspiró concentraciones similares en otros lugares] (Singh, 2023, párr. 7)

Si bien luego de esta fecha se promulgaron leyes para proteger a las mujeres en India, la realidad muestra que aún siguen sucediendo estos hechos. Ahora bien, no hay que caer en generalizaciones etnocéntricas o eurocéntricas y descalificar todo un país por una situación determinada. De hecho, existen cada vez más agrupaciones que intentan hacer un cambio en la mentalidad de la sociedad, en especial los hombres. Por ejemplo, la ONG MAVA (Men Against Violence and Abuse) trabaja desde 1993 en concientizar y educar a niños y hombres adultos sobre cuestiones de género.

Entonces, y para finalizar, si bien la cuestión tratada en la obra de Mehta (1993) resulta aún relevante, existen intentos por cambiar esa realidad. De hecho, de acuerdo con el último informe elaborado por el portal Statista⁶, hubo una disminución entre el 2014 y el 2022 de casos reportados de muerte por dote: de 8 500 casos aproximadamente en 2014 a casi 6 400 casos en 2022. Si bien aún falta un largo camino por delante, resulta esperanzador que existan cada vez más leyes y organismos que luchen por los derechos de las mujeres en India.

Referencias

Abraham, L. E. (2017). *Herramientas de dramatología. El modo dramático de mostrar historias* [Ficha de cátedra]. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Ciclo General de Formación Básica en Lenguas, Introducción a la Literatura.

⁶ Portal Statista sobre estadísticas de muertes por dote en India en el período 2002-2022, consultado el 8 de noviembre del 2024: <https://www.statista.com/statistics/632553/reported-dowry-death-cases-india/>.

- Anand, N. R. (1950). *The Indian Theatre*. Denis Lobson LTD.
- Ananda Kirdat, P. (2016). Patriarchy in Dina Mehta's *Brides Are Not for Burning*. *Online International Interdisciplinary Research Journal*, VI(III), 139-144.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Alianza Editorial. (Original publicado en S. IV a.C).
- Awasthi, S. (2009). In Defense of the "Theatre of Roots". En N. Bhatia (Ed.), *Modern Indian Theatre* (pp. 295-311). Oxford University Press.
- Bessner, D. y Stauch, M. (2010). Karl Heinzen and the Intellectual Origins of Modern Terror. *Terrorism and Political Violence*, 22(2), 143-176.
- Bidaseca, K. (2011). "Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café": desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. *Andamios*, 8(17), 61-89.
- Chaudhury, S. (2022, 15 de abril). Dowry and dowry death. *Times of India*. <https://timesofindia.indiatimes.com/readersblog/politiclaw/dowry-and-dowry-death-42574/>
- Choudoury, K. (2020). Origin of Dowry System and Section 304-B of Indian Penal Code, 1860. *International Journal of Legal Science and Innovation*, 2(3), 164-178.
- Dharwadker, A. B. (2005). *Theatres of Independence. Drama, Theory and Urban Performance in India since 1947*. University of Iowa Press.
- Dharwadker, A. B. (2009). The Critique of Western Modernity in Post-Independence India. En N. Bhatia (Ed.), *Modern Indian Theatre* (pp. 56-74). Oxford University Press.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.
- Ganguly, A. (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*, 5(IV), 83-88. <https://www.the-criterion.com/V5/n4/Ganguly.pdf>
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Pasodegato.
- Gupta, C. B. (1954). *The Indian Theatre*. University of Delhi.
- Javalgekar, A. (2017, 30 de agosto). *How Feminist Theatre Emerged in India*. *Feminism in India*. <https://feminisminindia.com/2017/08/30/feminist-theatre-india/>
- Ley 28 de 1961. The Dowry Prohibition. Act. 20 de mayo de 1961.
- Ley 45 de 1860. The Indian Penal Code. Act. 6 de octubre de 1860.
- Macaulay, T. (1920). Minute on Education. En H. Sharp (Comp.), *Selections from Educational Records. Part 1. 1781-1839* (pp. 107-117). Bureau of Education India.

- Mehta, D. (1993). *Brides Are Not for Burning*. Rupa & Co. (Original publicado en 1979).
- Mishra, R. K. (2013). Postcolonial feminism: Looking into within-beyond-to difference. *International Journal of English and Literature*, 4(4), 129-134. <https://academicjournals.org/journal/IJEL/article-full-text-pdf/71109E63948>
- Mohanty, C. T. (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *boundary 2*, 12(3), 333-358.
- Mohanty, C. T., Russo, A. y Torres, L. (1991). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University 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.
- Muni, B. (1951). *Natia-shastra*. Asiatic Society of Bengal. (Original publicado en ca. 400-200 a.C).
- Powers, S. (2021). *Contextualising the Indian Women's Movement: Class, Representation and Collaboration*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/seven-lives-dream-sheba-chhachhi/contextualising-indian-womens-movement>
- 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.
- Ranjan Das, P. (2014). A Theatre of their Own: Indian Women Playwrights and Directors in Perspective. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, 19(11), 57-60.
- Singh, A. (2009). Aesthetics of Indian Feminist Theatre. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 1(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.*, 3(1), 1-11.
- Singh, M. (2023, 12 de junio). How Dowries Are Fuelling a Femicide Epidemic. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2023/06/19/how-dowries-are-fuelling-a-femicide-epidemic>
- Srivastva, A. (2022, 10 de mayo). *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>
- Varma, B. S. (2013). Questioning the Dowry Deaths in India: Dina Mehta's Play "Brides are not for Burning". *Galaxy: International Multidisciplinary Research journal*, II(III), 1-6.
- Vyasa. (2012). *The Complete Mahabharatha*. Rupa. (Original publicado en ca. 1500-1000 a.C).
- Walsh, J. E. (2006). *A Brief History of India*. Facts on File.