



*La reivindicación de los “villanos” en Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni de Poile Sengupta*

*The vindication of the “villains” in Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni by Poile Sengupta*

*Tania Valeria Molina Concha*

*Ilustración firmada por Warwick Goble*





---

La reivindicación de los “villanos” en *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* de Poile Sengupta

---

The vindication of the “villains” in *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* by Poile Sengupta

---

Tania Valeria Molina Concha  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
Instituto Superior de Formación Docente N° 4, Argentina  
Instituto Superior de Formación Docente N° 12, Argentina  
tania.molina@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0743-144X>

---

DOI: <https://doi.org/10.54753/eac.v14i1.2357>

---

**RECIBIDO:** 02/11/2024

**ACEPTADO:** 05/12/2024

 **ABSTRACT**

El objetivo de este artículo es mostrar la inclusión del mito en el teatro y cómo una relectura de aquel puede revelar que los villanos de las historias épicas son solo “humanos”. La obra a analizar en este artículo pertenece al movimiento denominado “Teatro Feminista Indio”, una expresión teatral que tuvo singular repercusión social debido a que trascendió lo estético y se convirtió en una militancia social. En el análisis del texto *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni* se destacará la inclusión de personajes de las epopeyas *Ramayana* y *Mahabharatha* desde la perspectiva de la reivindicación. De esta manera, se realiza la reescritura de la historia de dos personajes de las epopeyas, no solo para reivindicarlos sino también para poner en juego problemáticas de género al cuestionar estereotipos vigentes en la cultura india.

**Palabras clave:** Feminismo postcolonial, Teatro feminista indio, *Mahabharatha*, *Ramayana*, reescritura.

 **RESUMEN**

The aim of this article is to show the inclusion of myth in theatre and how a re-reading of myth can reveal that the villains of epic stories are only ‘human’. The play to be analysed in this article belongs to the movement called ‘Indian Feminist Theatre’, a theatrical expression that had a singular social repercussion because it transcended the aesthetic and became a social militancy. In the analysis of the text *Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni*, the inclusion of characters from the epics *Ramayana* and *Mahabharatha* will be highlighted from the perspective of vindication. In this way, the story of two characters from the epics is rewritten, not only to vindicate them but also to bring gender issues into play by questioning stereotypes in Indian culture.

**Keywords:** Postcolonial Feminism, Indian Feminist Theatre, *Mahabharatha*, *Ramayana*, rewriting.



## INTRODUCTION

El presente artículo se desprende de la tesis doctoral de la autora, 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 la década de 1970 hasta la primera década de los 2000. Dicho trabajo se conforma como continuación de la tesis de maestría ya defendida, titulada “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma”.

Ambas tesis poseen un sustento teórico que se funda en la Teoría y Crítica Postcolonial (Said, 2002; Spivak, 2003; Bhabha, 2002) y los Estudios Subalternos (Gramsci, 2000; Guha, 1997; Chakraborty, 1997; Prakash, 1997). En la tesis doctoral, se suman los estudios del denominado “Feminismo Postcolonial” a través de teóricas como Mohanty (1984, 1991), Rajan y Park (2005), Bidaseca (2011) y Mishra (2013). Se emplea este marco teórico debido a que “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” (Molina Concha, 2024, p. 60). Además, el carácter homogeneizador del feminismo del Primer Mundo resulta inadecuado para analizar obras de un país tan diverso y con sus particularidades no occidentales como India.

Por otro lado, en este recorrido de investigación se pudo definir que el teatro indio postcolonial posee ciertas características, a saber: a) es el resultado de la hibridación entre el teatro sánscrito, expresiones dramáticas regionales y el teatro occidental inglés; b) que es empleado como una forma de resistencia y crítica desde la época colonial. Además, también se precisó que las mujeres han sido las grandes relegadas del teatro debido a múltiples causas: a) el advenimiento de ciertos textos religiosos (principalmente las Leyes de Manu<sup>1</sup>, s. III a. C.) que subsumían a las mujeres al ámbito hogareño o privado; b) el prejuicio existente durante el final del Período Védico sobre las mujeres

que se dedicaban al teatro sánscrito itinerante; c) durante el Período Musulmán (s. VIII d.C. hasta s. XVII d.C., aproximadamente) se restringió aún más la participación femenina en la vida pública. No es hasta la década del 70 del siglo pasada cuando comienza a hormiguear un cambio. Efectivamente, de la mano del resurgimiento del movimiento feminista y del teatro callejero experimental, emerge el Teatro Feminista Indio. Este tipo de drama trasciende las fronteras de lo estético y de la mera crítica “sobre las tablas” para constituirse en un teatro militante que, incluso, conlleva a la formación de ONG que combaten la violencia en contra de las mujeres.

El Teatro Feminista Indio se planteó una serie de objetivos, a saber: a) confrontar las representaciones de la cultura dominante; b) crear una nueva estética; c) romper la mirada masculina en el teatro e intentar brindar alternativas a la imagen estereotipada de la mujer; d) alentar a que más mujeres se sumaran al teatro, ya sea como dramaturgas, actrices, directoras, etc.; e) activismo social: creación de ONG para ayudar a mujeres en situaciones de violencia, difusión de información, intentar crear conciencia en la sociedad; f) el foco estaba puesto en la mujer, en las subjetividades que le rodean, sin caer en estereotipos como los de las obras escritas por hombres. De esta manera, este teatro planteó temáticas que otras obras postcoloniales no se atrevían a poner en escena. Además, contribuyó notablemente a repensar roles y estereotipos de género en India. En este sentido, suelen criticar duramente un estereotipo surgido del teatro y cine indio desde la mirada masculina: la mujer sumisa y mártir de la madre y esposa.

Dentro de este corpus de textos, se destaca la labor de la dramaturga Poile Sengupta (1948- ). Ella 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” [Soy una novelista, poeta, dramaturga y narradora tanto de niños como de adultos. Comencé a escribir para niños cuando estaba en la Universidad]. (Sengupta, febrero de 2016). Ha enseñado Literatura Inglesa en

<sup>1</sup> También conocidas como *Manava-Dharma-Sastra*, son un conjunto de leyes y reglas escritas en sánscrito, dictadas por el sabio manu, con la intención de conducir el comportamiento en sociedad antigua de la India.

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”). La obra que se analiza en este artículo *Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* es un texto interesante, pues invita a reescribir las épicas de la tradición india y ofrece una nueva mirada de los villanos de las historias. El análisis de esta obra se dividió en tres partes: una primera parte en la que se trabajan conceptos de García Barrientos (tiempo, espacio, personajes, estructura); una segunda en la que se analiza el argumento y símbolos, y una última parte que revisa el contexto histórico de la obra.

## DESARROLLO

*Thus Spake Shoorpanakha, so said Shakuni* fue estrenada el mismo día que *Alipha*, el 12 de septiembre de 2001 (esta cuestión será retomada más adelante). 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. En el 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 señalada radica en el hecho de que en este texto se sugiere que la mujer es *Shoorpanakha* y el hombre es *Shakuni*. Ambos son personajes que aparecen en textos épicos. La particularidad de ellos es que son villanos: *Shoorpanakha* 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 *rakshasa* *Ravana*. Es una *rakshasi* que aparece en el *Ramayana* y que intenta seducir al dios *Rama*. Su descripción es particularmente peyorativa:

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 et al., 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 *Ravana* (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 les 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 hinduistas, 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 rakshasa distinto, Vibishan (también hermano de los anteriores) pero que es retratado como “piadoso y no tiene las características de un rakshasa” (Aloy et al., 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, en ocasiones, 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. Son seres ambivalentes que pueden ser capaces de prácticas ascéticas de una absoluta devoción a la deidad. También, como es en el caso de Ravanna y algunos de sus hermanos, se dejan llevar por la ira y la violencia.

Aun 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):

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)

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.

[las que tienen pelo espeso en el cuerpo, las que padecen hemorroides, tisis, debilidad de digestión, epilepsia o lepra blanca y negra.

8. No se case con doncella (de) pelirrojo, ni con miembro sobrannte, ni enfermiza, ni sin vello (en el cuerpo) o en exceso, ni con persona locuaz o tiene (ojos) rojos.

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]. (Manu, [s. III a. C.] 1886, pp. 76-77)

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. 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). Es descrito 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 estas epopeyas muestran una visión limitada de dichos 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” [aunque ambos personajes son cruciales para la narrativa épica, son olvidados una vez que completan su función]. (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 que guarda celosamente a lo largo de toda la obra.

*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 (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: “I am the other woman. Beautiful...sexy...(Pause) Hot.” [“Soy la otra mujer. Hermosa...sexy...(Pausa) Caliente.”] (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:

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 et al., 2014, p. 295)

*Woman* se queja del maltrato recibido por el dios y su hermano. Afirma que su única motivación era el amor:

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.

[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... sólo un poquito de amor... por un ratito]. (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.” (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. [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).

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, Gandhari fue casada con el rey Dhritrashtra, quien 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* (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 enteró de 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 religiosas hinduistas, 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), que tiene dos modalidades: el sati (sacrificio ritual en la pira funeraria del marido) o nunca volver a casarse.

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 darles 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.’ [A Subala, hambriento y sufriente, se le ocurrió una idea: “Que coma sólo uno de nosotros: el más inteligente entre nosotros”. Que sólo 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 perdones’.] (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 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?” [“WOMAN: ¿Cuál fue el crimen de Shoorpanakha? ¿Que se acercó a un hombre con deseo sexual?”] (Sengupta, [2001] 2018, p. 277).

Este ejemplo expresa cómo el hecho de que la mujer sienta deseo sexual, tal como Shoorpanakha lo muestra, es considerado tabú. En la cultura india se difundió la imagen de una mujer sumisa, virtuosa y mártir, que, además debe 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: 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.” [cursivas añadidas]. [WOMAN: Oh, andate a la mierda. ¿Tenés que clasificarme?... (Cansada) Soy mujer, ¿no

lo entendés? Una mujer. No una santa. No una puta. No sólo una madre, una hermana, una hija, soy una mujer.] (Sengupta, [2001] 2018, p. 267)

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 con relación a un hombre (esposa, madre, hermana). Es una mujer y eso debe bastar. Tampoco quiere seguir los cánones 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, swarthy, big. [cursivas añadidas]. Outspoken. Coarse. Therefore the vamp is a demoness. Because she speaks her mind. Because she takes up space.

[WOMAN: ¿Quién era Shoorpanakha?

MAN: Una puta.

WOMAN: Una mujer.

MAN: Una diablesa.

WOMAN: ¿Por qué la llamás así? ¿Una diabla?

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: Mirá 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)

Esto remite directamente a los fundamentos no solo de determinados textos religiosos o espirituales (o, incluso, a las *Leyes de Manu*), sino también a la caracterización de los personajes en el teatro sánscrito. Este tenía una particular definición de sus personajes de acuerdo con 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, 1954, pp. 104-106). Entonces, esta continuidad no es casual, perpetúa en las artes los estereotipos de belleza ya establecidos 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 indios (en el caso de Shakuni y su familia).

Sengupta invita a repensar los relatos épicos 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 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 hinduista: 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 que ellos no sean víctimas de profecía, sino los artífices de aquella.

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, no solo se discute sobre la verdadera esencia de los villanos o 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. [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)

Para ella, la coincidencia del argumento de su obra y la realidad no es casual. La venganza parece ser el motivo por el que 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.

## CONCLUSION

En la obra *Thus Spake Shoorpanakha So Said Shakuni*, la tradición es usada para marcar una superación del problema y un verdadero empoderamiento de los personajes. Sengupta reescribe la historia de estos dos personajes de la épica india 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 hindús abrió la puerta para que esta dramaturga reinterpretara la historia. En esta obra, hay justicia, hay reivindicación, hay empoderamiento. El personaje femenino posee fuerza y valor. Puede defenderse por sí misma o debatir las reglas impuestas. Pareciera que esta obra empieza a vislumbrar una salida reivindicadora para los personajes femeninos, que rompe con la tradición del par de opuestos *sumisa/femme fatale*. Pero no logran su éxito de la mano de un príncipe azul, un “héroe”. No, la ayuda la obtiene de sí misma o de un “villano”. En ello radica la fuerza narrativa y simbólica de esta obra.

De cualquier forma, esta obra critica una tradición en la constitución de los personajes femeninos “deseables” en la cultura india. Sobre todo, cuestiona la pasividad tradicional de las mujeres en todo lo concerniente a su sexualidad y relaciones. Shoorpanakha es un personaje contrahegemónico. En la descripción tradicional, no es una mujer bella, según los estándares de la épica y de las *Leyes de Manu*. Tampoco se comporta como “es deseable” para ser una “buena mujer india”. Ella tiene una actitud activa en su sexualidad y en la seducción. Sengupta la emplea tal cual es para criticar el imaginario social, aún presente, de la “buena mujer india” y los roles y actitudes esperables de ella.

Por otro lado, Shakuni también es empleado para criticar otra situación que, lamentablemente, sigue siendo una constante en India: el sistema de castas. En la versión de Devdutt Pattanaik (2010), Shakuni es una víctima del poder de los Kurus. El reino de la familia de Shakuni, débil y mucho menos poderoso, fue un peón en los planes de Bhishma. Todo para garantizar que su sobrino Dhritrashtra lograra casarse pese a su ceguera (cabe recordar que, según concepciones de la época, que aún persisten en algunas regiones, las personas con alguna discapacidad estaban “señaladas” y no eran “bien vistas” como material para matrimonio). En esta diferencia de poder es que se muestra cómo el reino de Gandhara (actual Afganistán) era “inferior” en fuerza al reino de los Kurus (indo-arios). Por ello, se perpetúa la idea de la superioridad de los indo-arios por sobre otras culturas. De cualquier manera, en esa “debilidad”, Shakuni obtiene su fortaleza: su mente. Shakuni es el equivalente en India del Odiseo griego: ambos son astutos en ardides. Así es como logra llevar a la caída a la familia que tanto dolor le causó.

En suma, tanto Shoorpanakha como Shakuni discuten los imaginarios sociales del “villano” en las epopeyas. En estos casos, puede verse cómo ellos fueron víctimas de los héroes y heroínas. Ellos “se vuelcan al mal” luego de ser maltratados, abusados y burlados por los supuestos héroes. Son los “villanos”, los indeseables. Ambos marcados por características físicas que provocan el rechazo en los héroes. Pero, en ese rechazo cobran fuerza. Sin duda alguna, Poile



Sengupta emplea a estos personajes vilipendiados en las epopeyas para criticar el orden establecido y demostrar cómo desde la contrahegemonía existe fuerza y honor. También puede decirse que “los villanos” no nacen, se hacen. Siempre se es el villano en la historia de otro.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- Aloy, B.; Ashram, H. y Math, G. G. (eds.) (2014). *El Ramayana. La historia del príncipe Rama, el avatar*. Laxman Publicity & Publishers.
- Anand, N. R. (1950) *The Indian Theatre*. Denis Lobson LTD.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bhatia, N. (2004). *Acts of Authority/Acts of Resistance: Theater and Politics in Colonial and Postcolonial India*. University of Michigan Press.
- Bhatia, N. (ed.). (2009). *Modern Indian Theatre*. Oxford University Press.
- Boria, A. (2008). La literatura como traducción: los estereotipos de género. *deSignis*, 12, 57-66. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066731007>
- Chakraborty, D. (1997) Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts? en R. Guha y G. Ch. Spivak *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. University of Minnesota Press.
- Dhingra, A. (2014). Born Bad or Made Bad: The Psychology of Being Human. *Power of Inner Peace 1. Proceedings of International Conference- PIP 2014* (pp. 113-121). University of Cambridge.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Pasodegato.
- 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.
- Gupta, C. B. (1954). *The Indian Theatre*. University of Delhi.
- Manu. ([s. III a. C.] 1886) The Laws of Manu, en F. M. Müller (Ed.) *The Sacred Laws of the East*. Vol. XXV. 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.
- Molina Concha, T. V. (2024). *La mujer y la problemática de género en el teatro postcolonial de India* [Tesis Doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Pattanaik, D. (Ed.) (2010). *Jaya: an illustrated retelling of the Mahabharata*. Penguin Books.
- 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*. SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry.
- Sahebrao Dehsmukh, A. y Madhukar Mane, N. (2017). Thus spake Shoorpanakha, so said Shakuni: long suppressed voices. *LangLit. An International Peer-Reviewed Open Access Journal*, 4(1), 91-97. [https://www.researchgate.net/publication/365591571\\_THUS\\_SPAKE\\_SHOORPANAKHA\\_SO\\_SAID\\_SHAKUNI\\_LONG\\_SUPPRESSED\\_VOICES](https://www.researchgate.net/publication/365591571_THUS_SPAKE_SHOORPANAKHA_SO_SAID_SHAKUNI_LONG_SUPPRESSED_VOICES)
- Said, E. (1996) Representar al colonizado en B. Gonzalez –Stephan (Comp.) *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico* (pp. 13-59). Nubes y Tierra Editorial Nueva Sociedad.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Cultura Libre.
- Sengupta, P. ([2001] 2018). Alipha en P. Sengupta (2018). *Women Centre Stage*. Routledge India.
- Sengupta, P. ([2001] 2018). Thus Spake Shoorpanakha, So Said Shakuni en P. Sengupta (2018). *Women Centre Stage*. Routledge India.
- Sengupta, P. (febrero de 2016). *Poile Sengupta*. goodreads. [https://www.goodreads.com/author/show/695907.Poile\\_Sengupta](https://www.goodreads.com/author/show/695907.Poile_Sengupta)
- 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.