



*La caída familiar y los Parsis en **Doongaji House** de Cyrus Mistry*
*The family fall and the Parsis in Cyrus Mistry's **Doongaji House***

Tania Valeria Molina Concha



La caída familiar y los Parsis en *Doongaji House* de Cyrus Mistry

The family fall and the Parsis in Cyrus Mistry's *Doongaji House*

Tania Valeria Molina Concha
<https://orcid.org/0000-0002-0743-144X>
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

DOI: <https://doi.org/10.54753/eac.v14i2.2457>

RECIBIDO: 24/03/2025

ACEPTADO: 26/05/2025

RESUMEN

El teatro postcolonial de India se conforma como una expresión artística de riqueza inigualable. Su importancia no radica únicamente en la cuestión estética sino también en las temáticas abordadas. Este teatro es deudor del proceso independentista, por lo cual se consolida como un tipo de dramaturgia profundamente crítica del contexto socio-político. A través de esta expresión artística, se denunciaron las problemáticas de India. *Doongaji House* de Cyrus Mistry es muestra de ello. En esta obra se hace presente una de las tantas problemáticas sociales de India: los conflictos religiosos. Al ser un país de una gran diversidad cultural (posee veintidós idiomas oficiales, además de otros cientos de dialectos no oficiales) y religiosa (siete religiones oficiales: Hinduismo, Islam, Jainismo, Sikhismo, Zoroastrismo, Budismo, Cristianismo), los conflictos son usuales. En este artículo se intentará analizar dicha problemática en torno a los Parsis y las repercusiones que trajo la independencia para este grupo.

Palabras clave: teatro postcolonial de India, conflictos religiosos, anglofilia, Parsis, *Doongaji House*.

ABSTRACT

India's post-colonial theatre is an artistic expression of unparalleled richness. Its importance lies not only in its aesthetics, but also in the themes it deals with. This theatre is indebted to the independence process, which is why it is consolidated as a type of dramaturgy that is deeply critical of the socio-political context. Through this artistic expression, India's problems were denounced. Cyrus Mistry's *Doongaji House* is an example of this. In this work, one of India's many social problems is brought to the fore: religious conflicts. As a country of great cultural diversity (it has twenty-two official languages, as well as hundreds of unofficial dialects) and religious diversity (seven official religions: Hinduism, Islam, Jainism, Sikhism, Zoroastrianism, Buddhism, Christianity), conflicts are commonplace. This article will attempt to analyze these issues in relation to the Parsis and the repercussions of independence for this group.

Keywords: Postcolonial Indian theatre, religious conflicts, Anglophilia, Parsis, *Doongaji House*.

INTRODUCCIÓN

El análisis de esta obra se desprende de la tesis de maestría de mi autoría titulada “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de casos de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma”. En dicha investigación, se realizó un recorrido histórico-cultural a través de la historia del teatro de India, desde sus orígenes hasta expresiones dramáticas post-independencia. El marco teórico de análisis de esta obra (y de las otras que comprendieron el corpus de mi tesis de maestría) comprendió a la Teoría y Crítica Postcolonial y los Estudios Subalternos, principalmente. Dentro de los Estudios Subalternos se distinguieron los trabajos de Ranajit Guha (1988, 1997, 1998, 2002), Dipesh Chakraborty (1997), Gyanendra Pandey (1997) y Gyan Prakash (1997). Y por la Crítica Postcolonial destacaron Edward Said (2002), Gayatri Chakravorty Spivak (1988, 2003), Homi Bhabha (2002) y Stuart Hall (2003). Se conformó así un marco teórico interdisciplinar para poner en debate diversas cuestiones presentes en el teatro postcolonial de India. También se incluyó la teoría de los imaginarios sociales de Bronislaw Baczko para identificar los estereotipos presentes. Todos estos autores sirvieron para analizar cuestiones del contexto histórico y problemáticas descriptas en *Doongaji House*.

Por otro lado, en el artículo aquí presentado, la metodología de análisis abarcará aspectos formales (estructura, personajes, tiempo, lugar) según conceptualizaciones de José Luis García Barrientos (2012). Pero, debido a la especificidad del objeto de estudio, también se emplearán trabajos de teatrólogos indios para analizar aspectos del argumento y símbolos de la tradición cultural india (Anand, 1950; Muni, 1951 y Gupta, 1954). También se hará referencia al contexto histórico para comprender ciertas situaciones mencionadas en la obra.

Antes de adentrarse en el análisis, cabe señalar ciertos aspectos del teatro indio. Históricamente, el drama en India se constituyó como una forma de expresión artística cuyos fundamentos y temáticas eran religiosos. El Teatro Sánscrito es la forma más antigua de este tipo de representación dramática, el cual tiene sus orígenes alrededor del siglo XIII a XII a. C.

Algunas de sus características son:

- Era un teatro itinerante, se representaba en espacios abiertos.
- Inspiración religiosa en los textos védicos u otros como las epopeyas Ramayana y Mahabharata.
- Representación en festivales religiosos, ceremonias de casamiento o nacimiento, o por pedido de los reyes.
- Improvisación como método de actuación, similar a la *commedia dell'arte* italiana.
- Selección de actores con base a sus características, que reproducen el sistema de castas.
- Canto y baile como partes necesarias e inseparables del drama.
- Los personajes principales son dioses, semidioses, reyes o príncipes.
- Los personajes subalternos, como sirvientes o esclavos, no son primordiales en el drama, solo aparecen en escena como un acompañamiento o, en el caso de la *Prahasana mixta*, como elemento cómico.
- El prólogo de la obra es casi tan importante como la obra en sí.
- La obra tiene que seguir algún motivo en particular o reflejar un “sentimiento” primordial.
- Contaban con mujeres en la actuación, al menos hasta el siglo III a. C.
- Su objetivo era contribuir a la difusión y conocimiento de los Vedas y otros textos religiosos. (Anand, 1950; Muni, 1951; Molina Concha, 2018)

Durante la colonia inglesa, el teatro indio asumió nuevas formas por la influencia de la cultura británica. De esta manera, el teatro “moderno” o colonial indio se desarrolló entre 1790 y 1830. Fue el resultado de una hibridación que tomó características tanto del teatro sánscrito como del teatro occidental creando una nueva identidad (Dharwadker, 2009, p. 68). En esa época, comenzaron a abrirse salas teatrales destinadas para la élite inglesa e india. Dichos espacios, contaban con una distribución espacial occidental, es decir, que se separó el escenario. Por otro lado, se representaron obras europeas en inglés o versiones en idiomas indios de obras inglesas o europeas. El dramaturgo más



representado fue Shakespeare (Singh, 1989). Esta incorporación de elementos occidentales repercutió en los dramaturgos indios quienes escribieron obras con una estructura occidental (separación en actos, escenas y cuadros). Un aspecto singular es que para esta época no había actrices. Debido a las costumbres islámicas de los pueblos invasores (afganos, turcos y mogoles) de los siglos VII a X d.C. y a la imposición de las Leyes de Manu (siglo III a.C.) se alejó a las mujeres de la vida pública. Quienes suplieron los roles femeninos en las obras indias desde el siglo III a.C. (aproximadamente) hasta las primeras décadas del siglo XX fueron hombres o adolescentes varones disfrazados de mujer. Las primeras actrices que pisaron las tablas fueron anglo-indias a principios del siglo XX. Luego, se incorporaron algunas actrices indias que provenían de castas bajas (y de una clase social baja).

El teatro postcolonial indio, que es el que se analiza en este artículo, resulta una combinatoria de ambos teatros (sánscrito e inglés) que asume una postura de crítica social y política. En el contexto de producción de la obra de teatro trabajada entran múltiples factores que condicionan su temática y problemáticas:

A) Diversidad y multiplicidad cultural de India: veintidós idiomas oficiales y múltiples dialectos regionales no reconocidos; siete regiones culturales; siete religiones oficiales (sin contar con que el hinduismo cuenta con múltiples interpretaciones regionales); división por castas (Brahmines, es decir, los clérigos y sacerdotes por derecho de nacimiento; en segundo lugar se ubican los Kshatriya, que comprenden a los reyes y guerreros; en tercer lugar los comerciantes, son los Vaisya. Estas tres primeras castas son de origen indoario y poseen el poder. Las dos castas subsiguientes son la de los Sudra, sirvientes o esclavos de las otras tres clases, y los Avarna o “sin casta”, llamados también Intocables o Parias).

B) Legado cultural de la Colonia Británica (idioma y en el caso del teatro, estructuras y formatos: escenografía, estructura formal de la obra).

C) Construcción de una nueva identidad luego de la independencia de India. (Anand, 1950; Muni, 1951; Molina Concha, 2018)

En este contexto, se ubica la obra de teatro *Doongaji House* (2006 [1978]) de Cyrus Mistry. Los conflictos religiosos retratados en esta obra muestran la profundidad de las diversidades culturales de India y cómo la independencia afectó la construcción de las identidades.

■ DESARROLLO

La obra *Doongaji House*, de Cyrus Mistry, fue escrita en 1978 y galardonada con el premio Sultan Padamsee Award for Playwriting. Dicha competencia fue promocionada por el Mumbai's Theatre Group para obras escritas en idioma inglés. En esta primera parte del análisis se dará cuenta de ciertos aspectos formales de la obra.

En referencia a la estructura, está dividida en cinco actos. El Acto 1 contiene dos escenas; el Acto 2 tiene tres escenas; el Acto 3 tiene dos escenas aunque la segunda es muy breve: solo tiene un breve diálogo de Hormusji. Los dos últimos actos son de una única escena.

En cuanto al lugar, toda la obra se desarrolla en la sala de estar de la familia Pochkhanawalla. Este está pobremente iluminado, con muebles viejos y todo con polvillo o roto. Por otro lado, el tiempo de la obra se diferencia entre el patente y el latente. Con respecto al primero, puede decirse que la obra se desarrolla a lo largo de un par de días. Esto se marca con una lámpara de kerosene que se prende o apaga a lo largo de la obra para marcar el inicio de la noche. En cuanto al tiempo latente, este se aprecia cuando Hormusji recuerda “tiempos mejores” cuando se refiere a la época de la colonia inglesa. También cuando recuerda su disputa con su hermanastro Sohrab, a quien acusa de su caída en desgracia.

La historia está ambientada en Mumbai a finales de la década de 1960 y muestra la vida de la familia Pochkhanawalla. Esta familia está compuesta por Hormusji, el padre (de unos setenta años); Piroja,



la madre; Avan, la hija, y Fali, el hijo. Hormusji y Piroja tienen un tercer hijo al que se menciona pero no aparece en escena. Su nombre es Rusi y ha emigrado a Canadá. Otros personajes relacionados con la familia y que aparecen en escena son:

- Cawas: hijo de Sohrab, hermanastro de Hormusji.
- Darabshaa: un maestro de escuela jubilado.
- Perin: una vecina de la familia, joven. Está enamorada de Fali.
- Dhanjishaa Bapasola: un fantasma. Era vecino del edificio cuando Hormusji era pequeño. Se dice que todo el edificio lo evitaba. Esto podría tener una explicación un poco compleja: era un pedófilo. De hecho se da a entender con la narración de Hormusji que ese hombre intentó abusarlo pero fue rescatado a tiempo por su familia.
- Young Hormuz: Hormusji de niño.
- Purveyor
- Coolies and Workmen

La familia Pochkhanawalla reside en un viejo edificio llamado *Doongaji House*¹ en el que viven hacinadas y empobrecidas numerosas familias, en su mayoría, Parsis. La investigadora Nayna Rangwala (2016) afirma que el edificio en la obra es una metáfora de la historia de la comunidad Parsi en India. En el pasado, el edificio fue majestuoso. De todos modos, en el momento de la ambientación de la obra el edificio está en ruinas, al igual que sus habitantes: “The three-storeyed building, of which this is the second floor, itself shows alarming signs of age and degeneration. The walls, hung with portraits of family ancestors, are cracked and peeling” [El edificio de tres pisos, del cual éste es el segundo piso, muestra signos alarmantes de edad y degeneración. Las paredes, que tienen retratos de antepasados familiares colgados, están agrietadas y se están pelando]. (Mistry, 2006 [1978], p. 117).

Esto en cuanto a la primera parte del análisis. Con respecto a la segunda parte, el argumento y el contexto histórico de referencia, se presenta en el Acto I a Piroja y su esposo Hormusji, una pareja Parsi que ha perdido todo luego de la independencia de India. Los Parsis son uno de los grupos étnicos y religiosos minoritarios de India que lograron poder y estatus durante el gobierno colonial inglés, pero

luego volvieron a una posición subalterna dentro de India. *Doongaji House* plantea la subalternidad desde la minoría étnica y religiosa de los Parsis. En este momento, cabe una salvedad histórica: “Doongaji House” como edificio es producto de la ficción aunque podría ser uno de los numerosos complejos de edificios de departamentos que, desde 1935, se construyeron para la comunidad Parsi. En la actualidad, existen en Mumbai numerosos barrios (llamados localmente baugs) Parsis cerrados, de clase media y uno extenso, abierto, en la zona más rica de la ciudad (arZan, 2013), llamado Mancherji Joshi Parsi Colony. Quizás la comunidad Parsi perdió algunos “privilegios” que habían sido brindados durante la colonia inglesa, pero actualmente en Mumbai (donde se sitúa la obra) se han consolidado como una de las comunidades más ricas de la ciudad.

De conformidad con Dharwadker (2005), la cuestión primordial del drama de Mistry no es el lugar específico de residencia, sino que hay que entender a la obra como una metáfora de la alienación de la comunidad Parsi en Bombay (Mumbai). Según esta autora: “the narrative of Parsi ascent and decline can be understood only with reference to the community’s unique, millennium-long history in India” [El edificio de tres pisos, del cual éste es el segundo piso, muestra signos alarmantes de edad y degeneración. Las paredes, que tienen retratos de antepasados familiares colgados, están agrietadas y se están pelando.] (Dharwadker, 2005, p. 302).

Como explica Dharwadker, los Parsis son una comunidad que llegó a India perseguida y expulsada luego de la conquista árabe de Persia en el siglo VII d. C. Consolidaron su posición con la llegada de los ingleses a India en el siglo XVII, ya que trabajaron para ellos como los principales constructores de navíos para la British East India Company:

Over the next two centuries, Parsis contributed more than any other Indian community to Bombay’s development as India’s leading colonial port and financial center, gradually acquiring control of a large portion of the city’s industry, banking, business, and trade, while also gaining prominence in the professions

¹ Según la obra, el primer edificio en todo Bombay en tener electricidad gracias al gobierno inglés (Mistry, 2006 [1978], p. 152)



of law, medicine, and education. [Durante los siguientes dos siglos, los Parsis contribuyeron más que cualquier otra comunidad india al desarrollo de Bombay como puerto y centro financiero colonial líder de la India, y gradualmente adquirió el control de una gran parte de la industria, banca, negocios y comercio de la ciudad, mientras que también adquirieron prominencia en las profesiones de derecho, medicina y educación.] (Dharwadker, 2005, p. 302).

Al ser una comunidad tan cerrada, existen ciertas reglas que se deben respetar. Esto explica lo que sucede en la primera escena en la que se presenta a Piroja. Ella se encuentra preparando la comida con su vecina, la joven Perin, ex novia de su hijo. Perin no resiente el hecho de no haber contraído matrimonio con Fali, dado que este, luego de mudarse a la nueva ciudad, incurrió en acciones deshonrosas que se resumen en su casamiento con una chica cristiana (lo cual constituye una deshonra o es mal visto por los Parsis), la violencia que ejerce Fali sobre su esposa, su trabajo como corredor ilegal de apuestas y su alcoholismo.

Según Dharwadker (2005), los británicos enfatizaron los atributos de la comunidad Parsi como colaboradores del gobierno. Es por ello que la comunidad marcó su diferencia frente a la mayoría vedántica o musulmana de India. Esto explicaría la actitud del personaje de Hormusji frente a los hindúes o el racismo respecto a la esposa de Fali: "Parsis do not allow mixed marriages to preserve its pure Persian lineage though their population has reduced very minimal" [Los Parsis no permiten los matrimonios mixtos para conservar su linaje persa puro, aunque su población se haya reducido al mínimo] (Rangwalla, 2016, p. 149).

Hormusji entra en escena. Él intenta pasar inadvertido por razones que se revelan luego. Al igual que su hijo Fali, Hormusji es alcohólico. Al llegar ebrio a su casa y ante el enojo de su esposa, se remite a hechos anteriores para justificar su alcoholismo y culpa de toda su desgracia a su hermanastro Sohrab. Según cuenta Hormusji, él poseía ciertos locales comerciales pero, debido a una larga internación, los

perdió porque Sohrab los vendió.

También culpa al proceso de independencia y a los hindúes por la caída en desgracia del pueblo Parsi. Hormusji es un hombre criado a la manera inglesa. Resalta las virtudes de la educación recibida y recuerda textos de Shakespeare, que resultan significativos para comprender la naturaleza del personaje de Hormusji y cómo se siente con respecto a los demás. Particularmente usa citas de las obras King Lear (específicamente del Acto I, Escena IV), As you like it (Acto II, Escena VII) y más adelante, cuando todo se devela, una cita de Hamlet (Acto V, Escena V):

HORMUSJI: I will spit in his face, if he dares to show it.

(But Hormusji is suddenly transported by the memory of a verse from Shakespeare, and he declaims, gravely, introspectively)

"Ingratitude...thou marble-hearted fiend...

More hideous than the sea-monster, when thou show'st thee in a child..."

(A subtle change of mood takes place in Hormusji. He chuckles.)

...Major Bamji...heh, heh...Major Minocher Bamji. How he taught us Shakespeare. How he instilled in us a love for the great Bard of Stratford... (to Piroja) Well? I may have put my wits out to dry, but at seventy the memory is still giving good service, eh?

(Sings) "The sing heigh-ho to holly, this life is most jolly, most friendship is feigning, most loving mere folly..."

(Playfully) Say something? Some words of praise for an old wretch?

["HORMUSJI: Le escupiré en la cara, si se atreve a mostrarlo.

(Pero Hormusji es repentinamente transportado por el recuerdo de un verso de Shakespeare, y lo declara, grave e introspectivamente)

"Ingratitud ... tú, demonio con corazón de mármol ...

Más horrible que el monstruo marino, cuando te presentas en un niño ...

(Un cambio de humor sutil tiene lugar en Hormusji. Él se ríe.)

... Mayor Bamji ... je, je ... Mayor Minocher



Bamji. Cómo nos enseñó a Shakespeare. Cómo nos inculcó un amor por el gran Bardo de Stratford ... (por Piroja) ¿Y bien? Es posible que haya dejado en seco mi ingenio, pero a los setenta el recuerdo sigue dando un buen servicio, ¿eh?

(Canta) "Cantemos, ¡oh, sí, cantemos, la vida en mayormente alegría, Hay mucha amistad fingida

y muchos amores frívolos", (En broma) ¿Dices algo? ¿Algunas palabras de elogio para un viejo infeliz?" (Mistry, 2006 [1978], p. 125. La negrita añadidas).

La primera frase marcada en negrita en la cita anterior pertenece a la obra King Lear y hace una referencia a su hijo Fali y al desprecio que Hormusji siente por él. Usa las palabras de Shakespeare para tildar a su hijo de ingrato y desagradable. La segunda frase marcada en negrita pertenece a As you like it. Remite a una canción dedicada al viento invernal y que hace referencia a la naturaleza humana. La cita define lo que siente Hormusji por su hijo: nada es más terrible que la propia naturaleza humana. Ni el propio viento invernal puede helar más el corazón que la propia maldad o corrupción del ser humano.

Las referencias a la cultura inglesa resultan una constante en el texto. Tanto Hormusji como Piroja resaltan las bondades del gobierno inglés y cómo ellos (y por extensión, los Parsis en general) vivían mejor: **HORMUSJI (bitterly): I don't care. Whatever followed has only been an endless desert for me...Do you remember those days, Piroja...when Rusi was only five or six, and Fali was still learning to walk...?**

(Piroja turns a page of the newspaper and continues reading)

Things were so cheap then, we had plenty of money. Every evening, coming home from work, I'd pick up something...those eclairs from Monginis? Pineapple cake! Liqueur chocolates!

(Piroja puts down her newspaper, drawn into the web of nostalgia herself. Now she and Hormusji speak associatively, without really talking to each other)

PIROJA: Everything was cheap. Eggs five annas a dozen. Only later, after Avan was born, they went up to fourteen annas. Everything started going up then. And never stopped. (Mistry, 2006 [1978], p. 126)

[HORMUSJI (amargamente): No me importa. Lo que haya seguido ha sido solo un desierto infinito para mí... ¿Te acuerdas de esos días, Piroja ... cuando Rusi tenía solo cinco o seis años, y Fali todavía estaba aprendiendo a caminar ...?

(Piroja pasa una página del periódico y continúa leyendo)

Las cosas eran tan baratas entonces, teníamos un montón de dinero. Cada noche, volviendo a casa del trabajo, recogía algo... ¿esos eclairs de Monginis? ¡Pastel de piña! ¡Bombones de licor!

(Piroja deja su periódico, metida en la red de la nostalgia de ella misma. Ahora ella y Hormusji hablan de manera asociativa, sin realmente hablar entre sí)

PIROJA: Todo era barato. Huevos cinco annas la docena. Sólo más tarde, después de que nació Avan, subieron hasta los catorce annas. Todo comenzó a subir entonces. Y nunca se detuvo.] (Mistry, 2006 [1978], p. 126)

Según Dharwadker (2005), los Parsis se habían constituido en aliados del gobierno inglés. De esta manera, desde el siglo XIX empezó a constituirse una nueva identidad comunitaria, ligada al estereotipo del ciudadano inglés. Esto conformó la identidad de lo que Luhrmann (1994) denomina "el buen Parsi":

It is around this time, in the late nineteenth century, at the zenith of Parsi success, that a cluster of attributes of the good Parsi becomes established in the Parsi literature. These attributes, as symbolic markers of identity, transform and extend the fundamental ethical attributes which the Zoroastrian religion ascribes to the good person: truthfulness, purity, charity, and progressive improvement. The Parsi's business reliability is established by his truthfulness, by his charitable activity (which displays as well his Victorian ethical integrity), by his racial purity and the superiority of that race, by his progressive reformism, and above all by his similarity to an English gentleman. In fact, these ethical



attributes, whatever role they are said to have had prior to colonialism, are transformed in Parsi writing into arguments for the Parsi man's resemblance to an English gentleman. [Es alrededor de esta época, a fines del siglo XIX, en el cenit del éxito Parsi, que un conjunto de atributos del buen Parsi se establece en la literatura Parsi. Estos atributos, como marcadores simbólicos de identidad, transforman y extienden los atributos éticos fundamentales que la religión zoroástrica atribuye a la buena persona: veracidad, pureza, caridad y mejora progresiva. La confiabilidad del negocio de Parsi se establece por su veracidad, su actividad caritativa. (que muestra también su integridad ética victoriana), por su pureza racial y la superioridad de esa raza, por su progresista reformismo y, sobre todo, por su similitud con un caballero inglés. De hecho, estos atributos éticos, sea cual sea el papel que se dice que tenían antes del colonialismo, se transforman en la escritura Parsi en argumentos a favor del parecido del hombre Parsi con un caballero inglés.]. (Luhmann, 1994, p. 338)

Podría decirse que Mistry utiliza este imaginario de la literatura Parsi de fines del siglo XIX para definir a sus personajes. Hormusji es el estereotipo del Parsi educado por ingleses, que desprecia a los hindúes por considerarlos inferiores. Por ende, la obra evidencia la problemática étnica en India y las consecuencias que sufrió la comunidad Parsi luego de la independencia.

La conformación de la identidad de los Parsis respecto a los hindúes se relaciona con el concepto de alteridad mencionado por Todorov en *La conquista de América*:

Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esta época,

es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro en mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (este sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados. (Todorov, 1998, p. 195)

La conformación de la identidad de los Parsis (analizando el discurso de Hormusji y su familia) tiene que ver con una alteridad dada desde los siguientes puntos:

- a) el juicio de valor que tienen de los hindúes es negativo: los califican desde una posición de superioridad dada por la educación inglesa que tuvieron durante la colonia y por sus propias creencias religiosas;
- b) según Dharwadker (2005), Luhmann (1994) y Rangwalla (2016), los Parsis asimilaron costumbres hindúes para poder sobrevivir y adaptarse a vivir en el país, pero no existe una identificación con ellos, por ende los Parsis asimilan a los hindúes imponiéndoles su propia imagen para poder relacionarse;
- c) los Parsis conocen la identidad del otro (hindúes y musulmanes) pero no la asimilan/aceptan del todo.

En parte, la postura de los Parsis viene dada por su herencia cultural y religiosa (Zoroastrismo) que los llevó a desplazarse desde Persia, a diferenciarse de la comunidad musulmana e instalarse en India. Nunca se integraron con la comunidad hindú o musulmana de India, solo asimilaron las costumbres que consideraron convenientes para sobrevivir. Esta diferencia se acentuó durante la colonia inglesa, ya que los Parsis asimilaron la cultura del pueblo inglés (al que consideraban superior a ellos) para reforzar y aumentar su propia identidad en oposición a la de la



mayoría hindú.

Dicho esto, la obra continúa luego de la incursión en la nostalgia por “tiempos mejores” y el diálogo entre Piroja y Hormusji (aun cuando el acto comunicativo es fallido puesto que cada uno sigue su propia línea de pensamientos sin contestar efectivamente al otro). De esta introspección de los personajes se revelan aspectos importantes de su relación. Piroja se queja de que Hormusji siempre la dejó sola, que siempre tuvo un problema con el alcohol y que, según sus palabras, “I had to look to others for companionship” [Tuve que buscar la compañía de otros] (Mistry, 2006 [1978], p. 127). Esta frase anticipa una revelación que se da en el acto II, escena II (Mistry, 2006 [1978], pp. 149-150) y en el acto IV de la obra (Mistry, 2006 [1978], pp. 171-172): Piroja y Sohrab, el hermanastro de Hormusji, fueron amantes. En ese mismo fragmento de diálogo, se articulan anticipaciones: Avan, la hija, parece tener algún secreto relacionado con este tema.

El diálogo se establece finalmente cuando Hormusji interrumpe su línea de pensamiento para preguntarle a Piroja si había llegado alguna carta de Rusi. Ante la negativa de Piroja, Hormusji continúa su diatriba en contra de los hindúes (el cartero lo es) dada su evidente anglofilia:

HORMUSJI: You don't understand these people, Piroja. They've got completely out of hand. They think it is their Raj² now. There was a time when they would bow and scrape to us. If a Parsi got on to a bus, they would rush to offer him a seat. Today, walking down the street, they make fun of you. “Bawaji aya. Parsi bawaji ko dekho”³. Sometimes I just feel like taking a horsewhip and flaying them! But those days are gone. The Parsis of old are all gone. This is a generation of schoolgirls. See in our own family. We have a good example. [“HORMUSJI: No entiendes a esta gente, Piroja. Se han ido completamente de las manos. Ellos piensan que es su Raj ahora. Hubo un tiempo en que nos hacían una reverencia y se arrastraban ante nosotros. Si un Parsi se subía a un autobús, se apresuraban

a ofrecerle un asiento. Hoy, caminando por la calle, se burlan de ti. “Bawaji aya. Parsi bawaji ko dekho”. ¡A veces simplemente me dan ganas de tomar un látigo y desollarlos! Pero esos días se han ido. Los parsis de antaño se han ido. Esta es una generación de colegialas. Mira en nuestra propia familia. Tenemos un buen ejemplo.” (Mistry, [1978] 2006, p. 127. La traducción es mía)] (Mistry, 2006 [1978], p. 127. Negritas añadidas).

El comentario de Hormusji sobre las nuevas generaciones de Parsis como “niñas de escuela” está relacionado con lo que Luhrmann considera como una “feminización” de los Parsis:

The feminization of the Orient is one of the enduring themes in the scholarly study of colonialism. The colonial authorities represented the natives as passive, ignorant, irrational, outwardly submissive but inwardly guileful, sexually unrestrained and emotionally demanding-not inherently female characteristics, perhaps, but defined as a trope in opposition to the self-mastery and openness that the hypermasculinized colonizing Westerners ascribed to themselves. [La feminización de Oriente es uno de los temas perdurables en el estudio académico del colonialismo. Las autoridades coloniales representaron a los nativos como pasivos, ignorantes, irracionales, sumisos desde el exterior pero astutamente internos, sexualmente desenfrenados y emocionalmente exigentes, características no inherentemente femeninas, tal vez, pero definidas como un tropel en oposición al autodomínio y la apertura que la colonización hipermasculinizada que los occidentales se atribuyen a sí mismos.] (Luhrmann, 1994, p. 333)

Además de la feminización, Luhrmann describe que los Parsis han sufrido una “crisis de identidad” que pone en cuestionamiento a la comunidad:

² Raj significa gobierno.

³ La frase podría traducirse como: “Otro Viejo. Otro Viejo Parsi”. El término Bavaji usualmente tiene una connotación respetuosa pero en este caso es usado de manera despectiva. Bavaji también tiene el significado de “padre”.



Now, as the larger political winds have shifted and the singularity of Parsi eminence has passed, the community seems to be experiencing a crisis of identity, sharpened by the fear that it may die out altogether. In this climate, a new self-criticism has arisen in community discourse which not infrequently takes the young men of the community as its target, and not infrequently labels them as “effeminate”, “impotent”, “inadequate”, “gay”, “Mama's boys”. [Ahora, a medida que los vientos políticos más grandes han cambiado y la singularidad de la eminencia Parsi ha pasado, la comunidad parece estar experimentando una crisis de identidad, agudizada por el temor de que pueda desaparecer por completo. En este clima, ha surgido una nueva autocritica en el discurso de la comunidad que no pocas veces toma como objetivo a los jóvenes de la comunidad, y no pocas veces los califica de “afeminados”, “impotentes”, “inadecuados”, “homosexuales”, “niños de mamá.”] (Luhmann, 1994, p. 334)

Por consiguiente, lo que la obra está intentando mostrar es la crisis de identidad del pueblo Parsi y las consecuencias de la pérdida de poder y estatus bajo el nuevo gobierno indio: la comunidad no puede afrontar su nuevo estatus social en el nuevo contexto político y social post-independencia.

La meditación y remembranza de Hormusji se detiene cuando irrumpe Fali en el hogar paterno. Se hace evidente la profunda perturbación de Hormusji cuando llega su hijo, quien conoce las flaquezas de su padre y lo incita a probar su suerte en el juego de azar. En el Acto II se revela que Hormusji le ha robado gran parte de su sueldo a Avan para apostar en el juego de azar matka⁴ (Mistry, [1978] 2006, p. 147).

Para Rangwalla, la cuestión primordial de la obra gira en torno a la etnia, específicamente al ascenso y caída de la comunidad Parsi en India. La obra surge en un momento histórico en el que el gobierno de India había comenzado con la división en subregiones por cuestiones idiomáticas. En la

zona de Maharashtra las luchas étnicas estuvieron asociadas al movimiento nacionalista conocido como Samyukta Maharashtra Movement (Rangwalla, 2016, p. 149). Estos conflictos están presentes en la obra y son relatados por Fali, Hormusji y Darabshaa (Mistry, [1978] 2006, p. 138). Darabshaa, un vecino del edificio donde vive Hormusji, se acerca a comentar preocupado que ha habido disturbios entre hindúes y Parsis. De hecho, el grupo hindú parece estar ligado al ya famoso y violento grupo ultranacionalista RSS (Rastriya Swayamsevak Sangh) el cual surge en la época del movimiento independentista de Gandhi. Este movimiento cobraría notoriedad porque uno de sus ex miembros asesinaría a Mahatma Gandhi luego de la independencia de Inglaterra.

FALI: I'll tell you. It's nothing serious. Last night two Maharashtrian boys were stabbed in a fight. Some political thing. They were members of that group-Yuvak Sangh or something. So their gang retaliated. Some shops in Null Bazaar were looted. A few windshields smashed. Some Muslim fellows were beaten up at random. That's all. No one's going to bother you. [...]

HORMUSJI: This is serious. No laughing matter. In 1921, when the Prince of Wales came to Bombay, the same thing happened. Parsis vs. Hindus. A few shops looted, a few of our women molested...before we knew it, it had spread through the whole city and we were fighting to save our lives. What a licking we gave them! Remember, Darabshaa? [FALI: Te lo diré. No es nada serio. Anoche, dos muchachos maharashtrianos fueron apuñalados en una pelea. Alguna cosa política. Eran miembros de ese grupo, Yuvak Sangh o algo así. Así que su pandilla tomó represalias. Algunas tiendas en Null Bazaar fueron saqueadas. Algunos parabrisas se rompieron. Algunos musulmanes fueron golpeados al azar. Eso es todo. Nadie te va a molestar. [...]

HORMUSJI: Esto es serio. No es para reirse. En 1921, cuando el Príncipe de Gales llegó a Bombay, sucedió lo mismo. Parsis contra los hindúes. Unas pocas tiendas saqueadas, algunas de nuestras mujeres abusadas ... antes

⁴ Matka es un juego de azar en el que se apuesta a una serie de números.



de que lo supiéramos, se había extendido por toda la ciudad y estábamos luchando para salvar nuestras vidas. ¡Qué paliza les dimos! ¡Recuerdas, Darabshaa] (Mistry, 2006 [1978], p. 138).

Este hecho histórico estaba ligado a las protestas encabezadas por Gandhi y su movimiento de “No Cooperación”. Durante la protesta por la visita del príncipe, se dio una serie de manifestaciones que concluyeron con la destrucción de propiedades inglesas y actos de violencia hacia los simpatizantes indios que apoyaban a Inglaterra, entre ellos, los Parsis⁵.

Entonces, el temor de Hormusji de perder lo poco que le queda se hace más real, pero no abandona sus costumbres y se retira con Darabshaa para seguir alcoholizándose.

Al final del acto I, en la escena II, Avan y Piroja revelan parte del secreto que tiene preocupada a la joven muchacha: ella ha entablado una relación con el hijo de Sohrab, Cawas. No se especifica si es amorosa o de amistad pero sí que ambos tienen planes juntos. En el acto II se relata cómo el conflicto social ha ido incrementándose. Parsis e hindúes se enfrentan violentamente:

DARABSHAA: Last night, three more people were killed. One had acid thrown in his face. [...]

HORMUSJI (disagrees): The old acquisitive instinct, Darabshaa...Snatch, snatch! Maharashtra for Maharashtrians! Indeed! After we Parsis have built the whole city! ... Now if the British were here, they would have just flogged one or two of them in a public place [“DARABSHAA: Anoche, tres personas más fueron asesinadas. A uno le habían

arrojado ácido en la cara. [...] HORMUSJI (no está de acuerdo): El antiguo instinto adquisitivo, Darabshaa ... ¡Arrebata, arrebata! Maharashtra para los maharashtrianos! ¡En efecto! ¡Después de que los Parsis hayamos construido toda la ciudad! ... Ahora, si los británicos estuvieran aquí, habrían azotado a uno o dos de ellos en un lugar público...”] (Mistry, [1978] 2006, p. 144)

Lo mismo ocurre cuando Perin relata las peleas por cuestiones mínimas, para simbolizar que el conflicto es profundo y todo puede suscitar una gresca:

PERIN: There have been more stabbings, soda water bottle fights. A chawl was set on fire in Parel. The police have ordered a curfew in many areas: Girgaum, Pydhonie, Khet-wadi, Dhobhi Talao: that includes us. [PERIN: Ha habido más apuñalamientos, peleas de botellas de gaseosa. Un chawl se prendió fuego en Parel. La policía ha ordenado un toque de queda en muchas áreas: Girgaum, Pydhonie, Khet-wadi, Dhobhi Talao: eso nos incluye a nosotros.] (Mistry, 2006 [1978], p. 155).

En este acto también hace su primera aparición Cawas, el hijo de Sohrab. Piroja lo conoce y se confiesa con él acerca de su amor prohibido. Cawas, además, le ha ofrecido trabajo a Avan en Bangalore en su propia agencia de publicidad para mejorar los ingresos económicos de la familia.

En el Acto III llega el clímax de la obra. Hormusji debe enfrentar a Cawas y a la verdad que se revela. En primer lugar se sabe por Cawas que Hormusji estaba prácticamente quebrado al momento de internarse por su enfermedad y que había despedido a su hermanastro tres semanas antes

⁵ By 1921–22 the combined force of noncooperation protests, worker and peasant strikes, and communal riots had moved India close to a state of absolute upheaval. Muslim Khilafat leaders began to talk of abandoning nonviolence. On the Malabar Coast, Muslim Moplahs declared a jihad to establish a new caliph, attacked Europeans and wealthy Hindus, and forced poorer Hindu peasants to convert to Islam. Edward, the Prince of Wales’s visit to India was boycotted by Congress, and everywhere he went he was met by strikes and black flags. In Bombay city riots broke out on the occasion of the prince’s visit and lasted five days. [Para 1921–22, la fuerza combinada de protestas de no cooperación, huelgas de trabajadores y campesinos y disturbios comunales habían llevado a la India a un estado de agitación absoluta. Los líderes musulmanes de Khilafat comenzaron a hablar de abandonar la no violencia. En la costa de Malabar, los moplah musulmanes declararon un jihad para establecer un nuevo califa, atacaron a europeos e hindúes ricos, y obligaron a los campesinos hindúes más pobres a convertirse al Islam. La visita de Edward, el príncipe de Gales, a la India fue boicoteada por el Congreso, y en todos los lugares a los que acudió se encontró con huelgas y banderas negras. En Bombay, se produjeron disturbios en la ciudad con motivo de la visita del príncipe y duraron cinco días]. (Walsh, 2006, p. 183).



de irse de la ciudad para curarse. Por ende, Sohrab no fue culpable de la miseria y de la pérdida de los bienes y negocios de Hormusji. Al parecer la rivalidad de Hormusji con su hermanastro surge de haber estado en conocimiento de la infidelidad de Piroja. Además, Fali regresa a la casa para informarle a su padre que ha perdido la apuesta. Aván se da cuenta de que su padre le ha robado su sueldo para poder apostar y por ello decide irse finalmente a Bangalore con Cawas, al no poder soportar la situación familiar⁶.

En este momento de clímax de la historia, Hormusji cita por tercera vez a Shakespeare para denotar su estado de ánimo al revelarse todas las verdades de la familia, la pérdida de dinero y la partida de Aván: “HORMUSJI: [...] ‘O Gertrude, Gertrude/ When sorrows come, they come not as single spies, / But in batallions...’” [HORMUSJI: [...] “Oh Gertrude, Gertrude ... Cuando llegan las tristezas, no vienen como espías solos, sino en batallones”] (Mistry, [1978] 2006, p. 166).

Esta frase hace eco del Rey Claudio en Hamlet (Acto V, escena V) y refleja una similitud de situaciones: es el fin de las mentiras de la familia, la verdad ha salido a la luz y el fin es inevitable.

En el Acto IV, la naturaleza aparece para manifestar el inevitable final trágico. La lluvia torrencial anticipa, al igual que en el Romanticismo europeo, que el fin está próximo, que no hay salida

ni esperanza: “PERIN: Can't you smell it? It's unmistakable. There is a smell of a rain in the air” [“PERIN: ¿No puedes olerlo? Es inconfundible. Hay un olor a lluvia en el aire”] (Mistry, [1978] 2006, p. 170). Asimismo, el sueño profético de Piroja anticipa la caída final de la familia, del edificio y, por extensión, de los Parsis

PIROJA: I was going back to my father's estate outside Lahore. I was happy to be going back home. But when I reached, I saw that everything was ruined. The garden was overrun with brambles and wild grass. The bungalow had decayed and crumbled... [PIROJA: Regresaba a la finca de mi padre en las afueras de Lahore. Estaba feliz de volver a casa. Pero cuando llegué, vi que todo estaba en ruinas. El jardín estaba lleno de zarzas y hierbas silvestres. El bungalow se había deteriorado y se había derrumbado...”] (Mistry, 2006 [1978], p. 168).

El sueño profético de Piroja y el anuncio de la lluvia trae la desgracia. Hay que recordar que en India no es una lluvia casual, sino una tormenta de proporciones considerables, denominada “monzón”. Así, se da la horrorosa secuencia: Hormusji es brutalmente golpeado al enfrentarse a unos hindúes.

DARABSHAA: We were coming back home...A bunch of five or six boys were passing. They would never have done

⁶ AVAN: But the truth has to be stated, Cawas. The sooner, the better. (To Hormusji): Sohrab never cheated you. Your precious bookshop was already in financial trouble even before you fell ill.

HORMUSJI: Says who?

AVAN: His father's diaries. Cawas found them. He read all about it.

HORMUSJI: Ha! Diaries! Who cannot fabricate a diary, to explain away his villany...

AVAN: And besides, he found a letter.

PIROJA: Letter?

HORMUSJI: What letter?

AVAN: A letter signed by you...dismissing Sohrab from his job. It is dated three weeks before your illness began. At the time your bussiness collapsed, Sohrab was no longer even working for you. [“AVAN: Pero la verdad debe ser declarada, Cawas. Cuanto antes mejor. (A Hormusji): Sohrab nunca te engañó. Tu preciosa librería ya estaba en problemas financieros incluso antes de que te enfermaras.

HORMUSJI: ¿Quién dice?

AVAN: Los diarios de su padre. Cawas los encontró. Lo leyó todo sobre eso.

HORMUSJI: ¡Ja! Diarios ¿Quién no puede fabricar un diario, para explicar su villanía ...

AVAN: Y además, encontró una carta.

PIROJA: ¿Carta?

HORMUSJI: ¿Qué carta?

AVAN: Una carta firmada por ti ... despidiendo a Sohrab de su trabajo. Tiene fecha de tres semanas antes de que comience tu enfermedad. En el momento en que tu empresa colapsó, Sohrab ya no estaba trabajando para ti”. Mistry, [1978] 2006, pp. 161-162. La traducción es mía]



anything to us. But Hormusji started shouting all kinds of dirty names. Ai-chi tai-chi, he started abusing their mothers and sisters. He said their kind were illiterate pigs, who should be shot. I begged him to stop, but he was very drunk, very angry...Piroja, when they crossed the road and collared us, I froze completely...I am a coward...I should have fought them. One ugly dark fellow slapped me so hard. I fell in the gutter. [DARABSHAA: Regresábamos a casa... Pasaban un grupo de cinco o seis niños. Nunca nos habrían hecho nada. Pero Hormusji comenzó a gritar todo tipo de nombres sucios. Ai-chi tai-chi, él comenzó a abusar de sus madres y hermanas. Dijo que los de su clase eran cerdos analfabetos, que deberían ser fusilados. Le supliqué que parara, pero estaba muy borracho, muy enojado... Piroja, cuando cruzaron la carretera y nos rodearon, me congelé por completo ... soy un cobarde ... debería haber luchado contra ellos. Un tipo feo me abofeteó tan fuerte. Me caí en la cuneta.] (Mistry, 2006 [1978], p. 173).

Finalmente, en el Acto V todo está perdido: la violenta tormenta ha hecho caer al edificio donde vivía la familia, Aván se ha ido, el dinero se ha perdido por completo, la casa está en ruinas y Hormusji ha terminado de perder la razón:

Rain and thunder. A storm rages. The first few bars of the Marseillaise blend with this symphony of the natural elements, as the lights come on for the final scene. The set has been altered in a violent and disturbing manner. [Lluvia y trueno. Una tormenta ruge. Los primeros compases de la Marsellesa se mezclan con esta sinfonía de elementos naturales, ya que las luces se encienden para la escena final. La escena ha sido alterada de manera violenta y perturbadora.] (Mistry, 2006 [1978], p. 174)

PIROJA: It's not safe anymore. That's why they are evacuating us in such a hurry, don't you see? The next heavy shower and the whole structure may collapse. We're lucky

to be getting another place, however small or filthy... [PIROJA: Ya no es seguro. Es por eso que nos están evacuando con tanta prisa, ¿no lo ves? La siguiente lluvia fuerte y toda la estructura puede colapsar. Tenemos la suerte de conseguir otro lugar, aunque sea pequeño o sucio ..."] (Mistry, 2006 [1978], p. 177).

Hormusji también tiene un sueño profético con un caballo blanco que muere mientras él lo monta. Quizás esta imagen haga referencia a un símbolo de la muerte. Probablemente, este caballo será quien traslade el alma de Hormusji en su final, cada vez más cercano. Hay que tener en cuenta que el color blanco en India se asocia a los ropajes funerarios (tanto del difunto como de los deudos). El hecho de que él lo mate al montarse podría indicar que Hormusji está condenado. Acaso no se refiera a la muerte biológica (cercana dada la edad y el estado de salud del personaje) sino también a que el personaje ha perdido todo: su dignidad, su hogar, su mente. Finalmente, Hormusji y Piroja son rescatados de su edificio y abandonan su vida anterior.

CONCLUSIONES

En esta obra no hay una salida al conflicto y los personajes abandonan su ambiente ya que todo está perdido. Es de notar que esta obra cuenta con la presencia de personajes de clases subalternas: la etnia minoritaria Parsi.

La problemática en torno al debate sobre el género también es notable. Según la tradición literaria india, solo hay dos figuras femeninas posibles: la mujer devota, sumisa, buena madre (hija o esposa, también) que prefiere el suicidio antes que la deshonra; la mujer sin honor, habitualmente asociada con la prostitución o la brujería. Se podría añadir una tercera figura que surge de la colonia inglesa: la mujer india educada a la manera inglesa que, aunque tampoco tiene honor, lo adquiere cuando retorna a sus costumbres indias.

Las mujeres retratadas en la obra parecen romper con el patrón tradicional. Tal como afirman Dharwadker (2005) y Bhatia (2004), las mujeres de esta obra asumen diferentes roles que evidencian — entre otras cosas— la violencia de la que ha sido objeto la mujer en la historia y, particularmente, en India:



The plays discussed in chapter 8 suggest that the experience of women characters in this environment is overwhelmingly that of oppression, marginalization, exploitation, violence, and even death. In their various domestic and social roles women may be strong or weak, vocal or silent, liberated or repressed, complicit or resistant, conformist or subversive, generous or self-seeking—but in their totality the urban and quasi-urban worlds are frustrating, disappointing, or seriously destructive. [Las obras discutidas en el capítulo 8 sugieren que la experiencia de los personajes femeninos en este entorno es abrumadora dada la opresión, la marginación, la explotación, la violencia e incluso la muerte. En sus diversos roles domésticos y sociales, las mujeres pueden ser fuertes o débiles, ruidosas o silenciosas, liberadas o reprimidas, cómplices o resistentes, conformistas o subversivas, generosas o egoístas, pero en su totalidad los mundos urbano y cuasi urbano son frustrantes, decepcionantes, o seriamente destructivos.] (Dharwadker, 2005, pp. 328-329)

And even as mythological drama opened up theatrical activity for middle-class women and promoted their participation in the nationalist cause, the core of its nationalist ideology fashioned a conservative identity for women defined according to the patriarchal tenets of Hinduism. Theatrical demands for freedom from colonial rule did not necessarily translate into freedom from patriarchal expectations. Rather, the demands for freedom dramatized social positions that reinforced and reified the roles of women as good mothers and wives. [E incluso cuando el drama mitológico abrió la actividad teatral para las mujeres de clase media y promovió su participación en la causa nacionalista, el núcleo de su ideología nacionalista formó una identidad conservadora para las mujeres definida de acuerdo con los principios patriarcales del hinduismo. Las demandas teatrales de libertad del gobierno colonial

no se traducían necesariamente en libertad de las expectativas patriarcales. Más bien, las demandas de libertad dramatizaron las posiciones sociales que reforzaron y volvieron a definir los roles de las mujeres como buenas madres y esposas.] (Bathia, 2004, p. 50)

En *Doongaji House* no hay personajes femeninos tradicionales. Avan decide su futuro, trabaja y se empodera. Perin no se siente amedrentada por no estar casada y celebra el hecho de no haberse casado con Fali, dada su naturaleza maligna. Ha preferido la soltería a la imagen clásica de la mujer india sumisa y sometida a un marido violento y bebedor.

El teatro postcolonial puso el foco de atención en los grupos subalternos para revelar aspectos identitarios de India. Puede decirse además que esta obra presenta similitudes con la escritura del Naturalismo dado que no hay magia que logre salvar a los personajes:

Zola, the protagonist of naturalism, was to refine its psychology. His chief interest, and that of the great writers in this group, was not centered chiefly on the effect of physiological degeneracy on the mind, but upon a close study of the relations between environment and character. These relations can be twofold. Character may be portrayed as gradually crumbling, piece by piece, under the insistent, rarely violent, usually slow, never heroic, but ceaseless, irresistible impact of material circumstances. [Zola, el protagonista del naturalismo, debía refinar su psicología. Su interés principal, y el de los grandes escritores de este grupo, no se centró principalmente en el efecto de la degeneración fisiológica en la mente, sino en un estudio detallado de las relaciones entre el entorno y el carácter. Estas relaciones pueden ser dobles. El personaje puede ser descrito como desmoronando gradualmente, pieza por pieza, bajo el impacto insistente, raramente violento, usualmente lento, nunca heroico, pero incesante e irresistible de las circunstancias materiales.”] Schütze, 1903, p. 428. Negritas agregadas).

El destino de los personajes es trágico desde un principio por pertenecer a un determinado grupo o clase subalterna; en este sentido se observa una especie de determinismo social en los personajes. No se evidencia la posibilidad de salida a los problemas, salvo en la partida definitiva del ambiente original, tal como hace Avan.

Además puede mencionarse el uso de la naturaleza como fuerza que anuncia el desastre. La lluvia en forma de monzón hace su aparición para anunciar el final trágico. Esto hace recordar a los textos del Romanticismo europeo, en los cuales la naturaleza se relaciona directamente con la trama o con las emociones de los personajes.

En síntesis, *Doongaji House* constituye una obra que retrata una de las tantas problemáticas sociales de la India postcolonial, como es el conflicto étnico. Pero la obra no se detiene allí y explora otras temáticas, como la cuestión de género. Asimismo, pueden notarse elementos del Naturalismo y del Romanticismo europeo que resultan de particular interés para explorar en futuros estudios de otras obras de teatro indias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anand, N. R. (1950) *The Indian Theatre*. Denis Lobson LTD.
- arZan. (25 de julio de 2023). The Parsi baugs of Mumbai. *Parsik Habar*. <https://parsikhabar.net/bombay/the-parsi-baug-s-of-mumbai/6623/>
- 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*. The University of Michigan Press.
- Chakraborty, D. (1997) Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts? En R. Guha (Ed.), *A Subaltern Studies Reader 1986-1995* (pp. 263-293). University of Minnesota Press.
- Dharwadker, A. B. (2005) *Theatres of Independence. Drama, Theory, and Urban Performance in India since 1947*. University of Iowa Press.
- 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. (1998). *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India*. Oxford University Press.
- Guha, R. (Ed.) (1999) *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. University of Minnesota Press.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Crítica.
- Guha, R. y Spivak, G. Ch. (Eds.) (1988) *Selected Subaltern Studies*. Oxford University Press.
- Gupta, C. B. (1954). *The Indian Theatre*. University of Delhi.
- Hall, S. (2003) Introducción: ¿quién necesita “identidad”? en S. Hall y P. du Gay (Comps.). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Ediciones.
- Luhrmann, T. M. (1996). The Good Parsi: The Postcolonial ‘Feminization’ of a Colonial Elite. *Man. New Series*, 29(2), 333-357.
- Mistry, C. (2006) *Doongaji House*. En P. Sharma y C. Mistry, *A Touch of Brightness/Doongaji House* (pp. 111-182). Sahitya Akademi. Obra original publicada en 1978.
- 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.
- Pandey, G. (1997) In Defense of the Fragment: Writing about Hindu-Muslim Riots in India Today. En R. Guha (Ed.), *A Subaltern Studies Reader 1986-1995* (pp. 1-33). University of Minnesota Press.
- Prakash, G. (1997). Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial. En S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán (Comp.), *Debates Post Coloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad* (pp. 293-313). SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry.

- Rangwalla, N. (2016) The Voices of Ethnicity in Cyrus Mistry's 'Doongaji House'. *IJRAR-International Journal of Research and Analytical Reviews*, 3(2), 146-150. https://ijrar.com/upload_issue/ijrar_issue_289.pdf
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Cultura Libre.
- Schütze, M. (1903). The Services of Naturalism to Life and Literature. *The Sewanee Review*, 11(4), 425-443.
- Shakespeare, W. (1925). *The Complete Works of William Shakespeare*. P. F. Collier & Son Company.
- Singh, J. (1989). Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India. *Theatre Journal*, 41(4), 445-458. <https://doi.org/10.2307/3208007>
- Spivak, G. Ch. (2003). Can the Subaltern speak? En B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (Eds.), *The post-colonial studies reader* (pp. 24-28). Routledge.
- Todorov, T. (1998). *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores.
- Walsh, J. E. (2006). *A Brief History of India*. Facts on File.