

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 33 Número 33, 2019

Article 4

2020

El teatro queer poscolonial indio: entre lo exógeno y lo indígena, entre la asimilación y la trasgresión

Guillermo Badenes

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, guillermo.badenes@unc.edu.ar

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Badenes, Guillermo (2020) "El teatro queer poscolonial indio: entre lo exógeno y lo indígena, entre la asimilación y la trasgresión," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 33 , Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol33/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

El teatro queer poscolonial indio: entre lo exógeno y lo indígena, entre la asimilación y la trasgresión

Cover Page Footnote

Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba.

El teatro queer poscolonial indio: entre lo exógeno y lo indígena, entre la asimilación y la trasgresión

Guillermo Badenes, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba

1. Introducción

La literatura proveniente de grupos culturales nohegemónicos, que a menudo se ubica en la periferia de la cultura, suele enfrentarse a un dilema que la pone en tensión permanente: o bien se amolda a los constructos ideológicos que aseguran su aceptación desde un locus asimilacionista, o bien se recluye en los mismos márgenes que es posible que dificulten su difusión. Ambos extremos conllevan relegar parte de la voz propia, ya sea en cuanto a la atenuación de cuestiones identitarias divergentes, ya sea en cuanto a la plataforma de visibilidad que pueden lograr para que se evidencien aspectos de su propia identidad. Por caso, las textualidades poscoloniales o la *queer* se han enfrentado en muchas ocasiones a esta situación. Muchas veces, el dilema no se resuelve necesariamente en estos extremos sino en los intersticios entre ambos.

Como el género más dialógico por la construcción conjunta que supone el trabajo del dramaturgo, del director, de los actores, técnicos y demás, vale indagar la postura que adopta el teatro desde los márgenes culturales, como por ejemplo el teatro *queer* postcolonial. El presente artículo analiza dos obras, *Hijra* (2000) y *Seven Steps around the Fire* (2000), estrenadas en el Reino Unido y en India respectivamente, para estudiar si estas logran sortear los embates del asimilacionismo al poner en escena las voces de doble alteridad que supone su carácter dual LGBT+ y postcolonial. Asimismo, busca establecer un marco teórico que se adecue a las necesidades de estos dramas. Una de las obras representa el teatro *queer* postcolonial exógeno, aquel producido desde los centros imperiales de poder, mientras que la segunda se constituye como teatro indígena, surgido de las excolonias. El análisis plantea el estudio de ambas obras problematizando la representación de las personas trans del teatro *queer* postcolonial diferenciando estrategias de abordaje de las problemáticas en cada una según su espacio de producción con las herramientas de los Estudios Culturales y la literatura comparada.

2. Las dos caras del lenguaje literario postcolonial

Entendiendo que la lengua tanto encarna como desafía la agencia, esta se transforma en un termómetro para comprender las complejas relaciones de poder en el contexto de la literatura postcolonial. La producción de textualidades y

estudios académicos en el ámbito de la literatura poscolonial podría resumirse en dos posturas principales. La primera está representada, por ejemplo, por el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o (1938-), quien explica que cuando publicó *Petals of Blood* en 1977 se despidió de la lengua inglesa como vehículo de escritura de obras de teatro, cuentos y novelas ya que toda su escritura creativa posterior habría de realizarse en el idioma kikuyo de Kenia (wa Thiong'o, 1981/1994, xiii). El autor continuó escribiendo crítica y teoría literaria en inglés hasta la publicación de *Decolonizing the Mind*, cuando tomó la decisión de que aquel libro fuera su despedida de la lengua inglesa como vehículo de escritura, para continuar en adelante solo en kikuyo o suajili (wa Thiong'o, 1981/1994, xiii). De este modo, se observa cómo el autor desecha en un todo la utilización de los idiomas imperiales al entender que la colonización lingüística es una forma de control cultural, y, por tanto, un primer paso para la descolonización ha de ser un cambio radical en el uso del lenguaje. Por su parte, el martiniquiano-algeriano Frantz Fanon (1925-1961) sostenía algunas de las mismas ideas de wa Thiong'o en cuanto al uso de la lengua, pero consideraba que, a pesar de que el idioma puede perpetuar posturas imperialistas, bien puede utilizarse para contender la historia heredada. En *Black Skins, White Masks*, de 1952, subraya que dominar la lengua del opresor otorga un poder excepcional (Fanon, 1952/2008, 8). Fanon estudia la psicología de aquellos que adquieren (o de aquellos a los que se les impone) la lengua de la cultura opresora y sostiene que al renunciar a su negritud (encarnada en la lengua vernácula), el negro se vuelve más blanco, y por tanto más aceptable a la normatividad opresora blanca, a pesar de seguir atado a su condición de sujeto subalterno (ya en este caso asimilado). Así, el autor concluye que se debe comprender que el negro quiere hablar francés porque es la clave que puede abrirle puertas que se le mantenían a principios del siglo XX (Fanon, 1952/2008, 25). Aquí observamos, por tanto, que la lengua del opresor, según Fanon, se vuelve una herramienta de subyugación tanto como vehículo para la liberación desde un locus de alteridad. Se desprende de esto que Fanon sostiene la idea de la utilización de la lengua del opresor en contra del opresor mismo.

En este sentido, se debe recordar que este uso de la lengua ha sido una estrategia de gran parte de la literatura poscolonial desde hace décadas. Sin embargo, la academia muchas veces se ha detenido solo en los estudios de textualidades producidas en los centros de poder a donde tantos de los autores poscoloniales han emigrado. Los Estudios Culturales tienden a abordar el análisis de obras producidas en los centros hegemónicos con las herramientas que surgen en general desde una academia eurocentrista y europeizante. Sin embargo, estas estrategias de abordaje podrían resultar ineficientes para el estudio de las textualidades producidas en las excolonias, y cuya mirada crítica sobre la realidad local ha pasado así en ocasiones desapercibida por la crítica a favor de indagaciones de las producciones de aquellos centros tradicionales de la cultura.

3. La literatura postcolonial en la intersección de su historia

La literatura postcolonial en general tiene una historia reciente, pero bien asimilada en la academia. La literatura poscolonial es un término perteneciente a los Estudios Culturales que se refiere a una realidad ecléctica y diversa tan vasta como las diferentes culturas que le han dado origen. Si bien en general se lo utiliza para clasificar a las literaturas tanto de autores que emigraron a las potencias hegemónicas como de autores que escriben desde aquellas naciones que alcanzaron la independencia de las potencias imperiales durante el siglo XX, el concepto también es válido para las obras producidas por minorías que protagonizaron movimientos liberacionistas en la década de 1950 y 1960 en Estados Unidos y Canadá, como así también a la literatura que proviene de territorios como Hawái, Irlanda del Norte y Puerto Rico: estados, provincias y regiones que pertenecen a las nuevas potencias imperiales del siglo XXI, pero donde se escribe desde un locus de alteridad y beligerancia hacia la cultura hegemónica (ver *Pink* [Canadá 1986], de Judith Thompson; *The Conversion of Ka'ahumanu* [Hawái 1988], de Victoria Nalani Kneuhl, o *Somewhere over the Balcony* [Irlanda del Norte 1988], de la compañía de teatro Charabanc Theatre Company, por ejemplo). El objetivo común de estas literaturas diversas es la intención de recuperar la historia y las tradiciones vernáculas del terruño, revalorizar su patrimonio cultural y restituir las voces acalladas de sus pueblos. Esta meta se hace alcanzable a través de la nueva forma de comprender, producir y vivir el arte que promovió el contexto sociocultural del siglo XX y que surgió como medio para responder a la opresión que han padecido los distintos grupos durante siglos. Se trata pues de una literatura que les ha otorgado una voz a estos grupos excluidos, si bien muchas veces se produce desde los mismos espacios que otrora (y en ocasiones aún) han avasallado y dominado a estas minorías.

De estos rasgos generales se desprenden conceptos que pueden resultar controvertidos, ya que discutir la asimilación de la literatura poscolonial a la academia entraña también, como en toda asimilación, una cesión de ciertos aspectos identitarios en pos de una aceptación que suponga menor esfuerzo de comprensión para la cultura hegemónica. Asimismo, la perspectiva de que tantas culturas poscoloniales diversas puedan contar con un mismo objetivo (o una misma serie de objetivos) implica también una simplificación de las necesidades de las distintas culturas, por más que hayan resultado conquistadas por una cultura europeizante (en sí, a su vez una simplificación de las diferentes culturas europeas). Por último, vale cuestionarse cuáles son los grupos que han construido una voz para expresarse en contra de los poderes coloniales, y si esta voz acaso no se constituye monosonante y en consonancia con un nuevo discurso hegemónico.

Aun cuando el estudio de estas literaturas detente apertura, las estrategias cognitivas y analíticas de estas textualidades han permanecido en muchos casos estancas. Como explica Sujit Mukherjee, el enfoque británico del siglo XIX hacia la historia de la literatura reviste particular relevancia para India debido a que el estudio de la literatura de este país se ha moldeado sobre la base del estudio de la literatura inglesa (Mukherjee, 1977, 227), y de la misma manera los modelos a seguir para evaluar la calidad de la literatura han perseguido la vara de calidad que se ha aplicado a la literatura inglesa. Por tanto, hace 40 años, los autores poscoloniales utilizaban su cultura como un telón de fondo para situar historias y argumentos desde un discurso que intentaba replicar aquel de los escritores de la cultura dominante de un modo para nada diferente del que se utilizaba en épocas coloniales.

Alrededor de los años 1970 y 1980 (ya sea por el advenimiento de los Estudios Culturales, el movimiento de corrección política, la revalorización de las propias raíces culturales o el asentamiento del pensamiento liberacionista, entre muchas otras razones), se produjo un cambio de actitud en la literatura poscolonial y el deseo de comenzar a luchar contra la lengua del opresor con armas propias y desde las trincheras de los mismos márgenes. Este activismo cultural se vio reflejado no solo en la incorporación de palabras y expresiones vernáculas que ponían de manifiesto el color local sino también con la adopción de mecanismos de escritura que trasgredían la sintaxis de las lenguas imperiales para darle lugar a estructuras de pensamiento no estándar. Este nuevo enfoque de la literatura poscolonial depositó la responsabilidad de la comprensión en los lectores, y de este modo intentó subvertir años de desplazamiento a la vez que creaba una literatura que resultaba un híbrido lingüístico entre idiomas occidentales y nooccidentales. Sin embargo, a menudo persiguió de todas formas temáticas y estrategias narrativas que resultaban comprensibles para el discurso monolingüe inglés, en detrimento, por ejemplo, del plurilingüismo y multiculturalismo indio. El mismo Mukherjee reflexionaba que primero deberemos abandonar el enfoque literario monolingüe que ha dominado nuestra idiosincrasia académica según la influencia prevalente de los estudios literarios ingleses en la India (Mukherjee, 1977, 227). En consecuencia, no sorprende la anglofilia de tantos autores indios que, a pesar de usar la lengua del opresor en contra del opresor, bien guardaban cierto “decoro” en cuanto al modo de discurso utilizado.

La literatura postcolonial hizo eclosión en primer término de la mano de autores emigrados desde sus países de origen hacia las grandes urbes metropolitanas occidentales (cuando no directamente hacia las principales universidades de los países centrales), y desde allí tomaron la avanzada de escribir en contra de las opresiones que se sufrían en sus tierras natales. Para utilizar una

analogía territorial, de igual manera en que durante el momento de mayor dominación imperial la inmigración hacia el corazón del imperio permanecía cerrada a los nativos de las colonias, tras la emancipación de estos territorios las fronteras de estas potencias imperiales poco a poco se abrieron para algunos de estos nociudadanos que habitaban los espacios conquistados. Así, las fronteras culturales solían permanecer cerradas, pero hoy son un espacio de mayor permeabilidad por donde transitan autores y lectores de manera más o menos ininterrumpida. Este espacio de tránsito y comercio discursivo constituye lo que Michel Foucault denomina heterotopia:

Las heterotopias inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. (Foucault, 1966/1968, 8)

La literatura encontró nuevos aires en los márgenes culturales. Sin duda no se trata de un caso de sustracción de textos canónicos tradicionales sino de una adición de todo un nuevo universo al canon, si bien de textualidades “comprensibles” para la metrópoli. Así es como la literatura poscolonial ha cobrado una importancia inusitada. No es casualidad que desde el año 1980, diecisiete premios Nobel de literatura hayan recaído en manos de escritores poscoloniales o que reivindican minorías no tradicionales. Deviene necesario preguntarse, empero, desde qué lugar lo hacen.

4. El teatro postcolonial en contexto

El teatro postcolonial ha escapado tradicionalmente la dinámica editorial hegemónica al convertirse en un instrumento de denuncia desde y para los mismos espacios marginales; basta mencionar, por caso, la obra de los sudafricanos Athol Fugard, Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, y Barney Simon. Por su cercanía con las realidades mismas que representa, muchas veces el teatro ha sido capaz de encausar las voces de protesta de diversos grupos marginales. De la misma manera, el teatro *queer* en el mundo ha podido adelantarse (y en muchos casos impulsar) diversos movimientos liberacionistas de reconocimiento de derechos de las sexualidades disidentes, como es el caso de *The Boys in the Band* (1968) del estadounidense Mart Crowley, que se adelantó a las revueltas del bar Stonewall de Nueva York que dieron lugar al movimiento liberacionista LGBT+ hace 50 años.

Es importante diferenciar el teatro *queer* postcolonial producido *in situ* en idiomas locales (al que se dificulta el acceso excepto a través de la traducción, la que a menudo se niega por las razones que sostiene Wa Thiong'o), del teatro postcolonial producido en las lenguas imperiales. En este último caso, podemos dividir a su vez el teatro *queer* poscolonial en la lengua del opresor, pero de producción y para consumo en los países centrales, es decir en los antiguos centros imperiales de poder (que propone la visibilización desde espacios de producción diferentes de aquellos donde se retratan las problemáticas en discusión), del teatro *queer* postcolonial en lenguas europeas pero surgido en las mismas excolonias (que aspira políticamente a producir cambios a nivel local). Estas dos miradas ponen en cuestión si la visibilización que supone el teatro *queer* postcolonial exógeno (aquel producido en los países centrales) escapa del yugo imperialista en la metrópoli y propone la subversión ejercitando un discurso más independiente y beligerante, o si se mantiene en un locus de añoranza o complacencia ofreciendo una mirada asimilada a los paladares de la metrópoli. Por su parte, es necesario evaluar si en el ámbito conservador de las excolonias hay espacio para la transgresión y la expresión de voces marginales ya que el teatro *queer* poscolonial indígena podría presentar espacios de indagación novedosos al retratar problemáticas específicas de las sexualidades disidentes que surgen en la intersección de los mandatos sociales poscoloniales residuales y los espacios de alteridad locales.

5. El teatro postcolonial exógeno desde la metrópoli: el caso de *Hijra*

La obra de teatro *Hijra*, del londinense de origen indio Ash Kotak, es una comedia romántica ambientada en Mumbai (India) y Wembley (Inglaterra) estrenada el 19 de octubre de 2000 en el teatro *The Theatre Royal Plymouth* de la ciudad del mismo nombre. Retrata las vicisitudes de Nils, un hombre gay indio educado en Gran Bretaña que deberá sortear una serie de dificultades para evitar casarse con Sheila, una muchacha india de buena familia que vive en Nairobi, África, al borde de la soltería si no consigue marido pronto. Los chismes, las indiscreciones, la premura de Sheila por encontrar un buen partido y establecerse, y las intromisiones familiares son los condimentos que complican las posibilidades de Nils de formar pareja con su novio Raj, un joven adoptado por una *hijra* [persona trans] que está dispuesto a hacer todo por quedarse con Nils.

Según una nota promocional que acompaña la edición de la obra de teatro, escrita por la activista Mala Sen en septiembre de 2000, en la sociedad fundamentalista hindú dominada por los hombres, las “minorías” (ya sean mujeres o niñas, musulmanes o cristianos, gais, bisexuales o transexuales) enfrentan formas de opresión y brutalidad bajo un sistema legal que data de la Inglaterra victoriana y que no se ha modificado desde la época de Oscar Wilde (Sen, 2000, sin pág.). Se

observa, por tanto, que las estrategias restrictivas de dominación cultural por parte del Reino Unido hacia India han permeado amplios sectores de la vida de aquel país y, más allá del análisis de su literatura, también se reflejan en un sistema legal indio que se ha replicado del inglés. Y si bien se puede hablar de avances sociales en el sistema británico desde los años 1940, como indica Sen, en India se mantiene la opresión a los grupos minoritarios¹. Podría comprenderse, a primera vista, que la obra se constituye como denuncia de una sociedad postcolonial cerrada y discriminadora.

La comedia comienza con una *hijra* bailando en una boda en la ciudad de Mumbai, donde ha asistido toda la sociedad india local y la expatriada. Sheila está acompañada por Indira, su madre, quien se encuentra atenta a la caza de un marido para Sheila ya que esta última corre el riesgo de quedar soltera, “INDIRA: If you fail now, what will you do? This is your last chance. Most of the good boys are long married or hooked up. We are lucky Nils is still available, it’s a miracle. He is not going to slip out of our hands” (Kotak, 2000, 24). Por su parte, Nils está acompañado por su madre, Madhu, y por Aunty. Al igual que Indira, Madhu aprovecha la oportunidad para hallar una esposa para su hijo, lo que expresa con naturalidad frente al grupo, “We’re looking [for a wife] too. (To NILS.) Aren’t we darling?” (Kotak, 2000, 23). Desde esta primera escena, la obra se debate entre la anglofilia de la clase acomodada, que se refiere a la ciudad de Mumbai aún con el nombre imperial de Bombay, que busca que sus hijos estudien y se establezcan en la Madre Patria (y en especial en Londres), y que critica a los indios que emigraron a Estados Unidos y a sus hijos con la estereotípica mirada británica de la falta de clase estadounidense, “American born confused desis emigrated from Gujarat” (Kotak, 2000, 26). A su vez, el argumento también reposa sobre las tradiciones indias de los matrimonios arreglados por los padres, la objetivación de la mujer y la obsesión por hallarles un buen partido, y la tradición de las *hijras* en las bodas, una tradición milenaria por la que ciertas personas trans van a bailar a bodas y bautismos por dinero para bendecir la unión o el nacimiento.

La escena dos tiene lugar en la casa de la *hijra* guru, una suerte de matriarca del grupo, con la *hijra* que bailó en la boda de la primera escena, y Raj, un muchacho gay adoptado por ellas. Guru les recuerda que deben ceñirse a las tradiciones de una casa con historia que desea preservar su importancia de otrora. La escena plantea cuestiones políticas como el respeto que se sentía en el pasado por las *hijras*, que tenían los mismos derechos que el maharajá y que caminaban con libertad entre hombres y mujeres, y eran consejeras, guardias, diplomáticas y

¹ Se debe reconocer, empero, que en los últimos cinco años en India se han producido grandes avances en cuestiones de derechos de la comunidad LGBTQ+ que se abordarán más adelante.

en ocasiones amantes durante la colonia inglesa, “but then the damn British left” (Kotak, 2000, 28). Resulta llamativa la perspectiva de Kotak, quien rescata el período de ocupación inglesa en India como de apogeo de las *hijras*, cuando en realidad estas tienen una historia documentada en aquel país de más de 4000 años (Singh y Kumar, 2016, 3). Hay por tanto una añoranza del bienestar que sentían las *hijras* en el pasado y de la falta de oportunidades que experimentan en la actualidad, que se condice con el tipo de literatura postcolonial típica de los años 1970 a 1990, que consideraba el período de ocupación como uno de orden y progreso en detrimento de una actualidad caótica y llena de privaciones tras la independencia del país, textualidades de autores de la talla de Jamaica Kincaid, George Lamming o Beryl Gilroy, si bien en esta literatura postcolonial sobresale el dilema de no poder vivir en la excolonia por su caos y pobreza, pero tampoco poder vivir en la metrópoli por la sensación constante de exclusión y extrañamiento. No es este el caso de los indios en *Hijra*, quienes se sienten muy a gusto en Inglaterra, una tierra que desean como símbolo de realización personal.

Se observa en la obra la voluntad pedagógica de Kotak de contar la historia milenaria de las *hijras*. En la escena seis, la *hijra* guru dedica un parlamento a relatar el origen mitológico de su género. Cuando, según cuenta la leyenda, el dios Rama fue exiliado, y miles de hombres y mujeres lo siguieron, Lord Rama les ordenó regresar, pero 14 años después los encontró todavía junto al bosque, por lo que, como explica Guru, les pidió explicaciones sobre su desobediencia:

GURU: [...] But my ancestor the great Gurumaa, may her name be blessed, challenged our Lord, she challenged God himself asking that such an insult should be withdrawn “You demanded that all men and women should return to their homes, but we are the third gender, neither man nor woman”. Lord Rama was so moved by our loyalty that he granted us the power of the third eye to grant wishes and cast spells. (Kotak, 2000, 45-46)

El relato no ahonda en detalles sobre lo que implica convertirse en este tercer género, es decir, cercenar los genitales. Como explica Bronski, todas las subculturas intactas implican una amenaza a la cohesión percibida de la cultura dominante. Esta amenaza en general disminuye a través del proceso de asimilación (Bronski, 2000, 62). La atenuación de las referencias sexuales explícitas, en este caso la mención general del “tercer género” sin más detalles constituye una atenuación de la realidad, una forma de asimilación, para satisfacer los paladares occidentales.

El resto del primer acto construye los elementos cómicos que dan sustento a la obra: los problemas de Nils para mantener su relación con Raj, las intromisiones de las madres de Sheila y Nils que desean verlos casados, la necesidad de Nils de mantenerse en el clóset y fingir interés por Sheila, y el plan de Raj para que Nils lo lleve a vivir a Inglaterra disfrazado de mujer. Aquí vale recordar que, a pesar de que se ha demostrado que los movimientos por los derechos LGBT+ han obtenido visibilidad para el colectivo y han logrado conquistas en el campo de los derechos sociopolíticos, autores como Michael Bronski ven cierta “asimilación” en el modo en que la cultura gay ha penetrado la cultura hegemónica. Bronski advierte a quienes luchan por los derechos LGBT+ que se debe recordar que la lucha por las libertades y los derechos de los gais es inseparable de otras luchas por la justicia social (Bronski, 2000, 2). Mientras los orígenes de los movimientos radicales de izquierda de los gais se vinculaban con otros subgrupos culturales como los negros, los judíos y las mujeres, los artistas gais siempre han tenido la posibilidad de remitirse al clóset para seguir produciendo cultura. Así, Bronski aboga por la visibilidad cultural sin renunciar a la lucha LGBT+. En este sentido, la estrategia argumental de Kotak de hacer pasar a Raj por Rani para que este/a pueda ingresar al Reino Unido como mujer se siente desactualizada en el mejor de los casos, y deviene un subterfugio facilista a la vez que casi homofóbico ya que Raj/Rani no es una mujer trans, ni considera convertirse en *hijra*, si bien luego se hace pasar por una, lo que recuerda la base argumental de la película *Some Like It Hot* (1959), de Billy Wilder.

La cultura hegemónica tiene un modo de transmitir y profesar valores conservadores que pueden ir en contra de los que representan las obras noheterosexuales. En la sociedad posindustrial occidental, mucha de la cultura popular es un bien prefabricado que, mientras es producido para resultar placentero a los sentidos, también tiene como objetivo la reafirmación de normas sociales tradicionales básicas, e incluso reaccionarias (Bronski, 2000, 28). Los estereotipos y los clichés a menudo sirven a este propósito: se apoyan en las expectativas sociales para producir argumentos que no hacen más que confirmar las visiones subjetivas normativas, como en este caso, de que una *hijra* no es más que un hombre disfrazado de mujer.

El segundo acto se traslada a Wembley, Inglaterra, y encuentra a Nils conviviendo con Rani, la identidad femenina que adopta Raj como su esposa en Gran Bretaña. La línea argumental sigue apoyándose en la comedia costumbrista de los chismes de los vecinos en este barrio de inmigrantes indios, los encuentros y desencuentros con Sheila, la misoginia de proponer que Sheila entregue su virginidad a Nils por su futuro, [INDIRA: “Give up your virginity, for your future” (Kotak, 2000, 69)], y el peligro de que se descubra que Rani es un hombre

disfrazado. Cuando, por fin, primero la madre de Nils, luego su vecina, y más tarde la madre de Sheila descubren la verdad, el desenlace apela casi a una resolución del tipo *deus ex machina*, en la que la madre queda encantada de la identidad gay de su hijo y el resto de los personajes acepta a la *hijra* Rani (otra falsedad, ya que Raj nunca desea convertirse en una) por las bendiciones que Rani puede darles: Rani deviene una especie de celebridad local y Nils subraya que “Everyone might accept us if we both are successful, sober and respectable” (Kotak, 2000, 85), una vez más subrayando los valores asimilados deseables de cualquier subgrupo cultural que desee existir en la sociedad hegemónica.

Kotak proviene de una familia ligada al medio y de niño, en el teatro de su familia, vendía programas de las obras inglesas clásicas como *Pygmalion* o *The Rivals* adaptadas “para satisfacer los gustos indios” (Kotak, 2000, sin pág.). El dramaturgo considera que las comedias se utilizaban para subrayar la injusticia y los temas sociales en la comunidad conservadora gujarati, y está convencido de que *Hijra* no podría presentarse en Mumbai a menos que le quitaran las partes gais (Kotak, 2000, sin pág.), partes que en realidad carecen de cualquier referencia explícita a relaciones homoeróticas o de sexualización de sus personajes. Si esta es la realidad del teatro *queer* poscolonial en Inglaterra, se hace necesario observar el estado de la cuestión en el teatro *queer* postcolonial en India.

6. El teatro postcolonial indígena

El teatro *queer* postcolonial en las lenguas del opresor producido de manera local muchas veces pasa inadvertido en los países centrales pero, por su cercanía con las problemáticas en cuestión, resulta de especial interés político por su capacidad de denuncia y su beligerancia. En *The Wretched of the Earth*, Frantz Fanon ha expresado que la existencia de una nación no se prueba por su cultura, sino que sustancia su existencia en la lucha de su pueblo contra las fuerzas de ocupación (Fanon, 1963, 223). Así, el estudio del teatro *queer* postcolonial indígena puede inscribirse como una forma de denuncia de ciertos mandatos poscoloniales residuales, una manera de concientización de problemáticas locales, un espacio de trasgresión y subversión, y una herramienta de militancia contra los poderes hegemónicos, heteronormalizadores y asimilacionistas.

Esta es la premisa de la obra de teatro detectivesca, *Seven Steps around the Fire*, de 1999, del indio Mahesh Dattani, que pone en tensión la discriminación y los abusos a los que son objeto las *hijras* en India. Como puede observarse, al igual que en la obra de Kotak, aquí también se ubica en el centro de la escena a las *hijras*, un grupo tradicionalmente invisibilizado fuera de India y sometido y excluido en el mismo país, si bien lo hace en el contexto del teatro contemporáneo indio.

En este drama, una de las protagonistas, una mujer cis llamada Uma Rao, explica en voz en off la leyenda del origen de las *hijras* casi en los mismos términos en que lo hace la obra de Kotak: el dios Rama iba a cruzar el río para partir al exilio en el bosque. Los habitantes de la ciudad lo querían seguir, pero él les pidió a hombres y mujeres regresar, lo que puso a los hombres ante un dilema: no querían dejar a su señor, pero tampoco desobedecerlo, por lo que sacrificaron su masculinidad para ser ni hombres ni mujeres y poder seguirlo al bosque. Rama se sintió tan complacido con su devoción que las bendijo³ (Dattani, 2000, 10). Debido a su carácter marginal, y a pesar de su historia, las *hijras* no suelen tener presencia literaria, excepto tal vez en algunas novelas LGBT+ contemporáneas como *Hostel Room 131*, de R. Raj Rao (2010). Resulta interesante observar que el único espacio social asignado a las *hijras* es el de acercarse a bautismos y bodas como portadoras de buenos augurios a cambio de dinero. De no ofrecerse esta recompensa, se cree que las *hijras* tienen el poder de echar una maldición sobre el recién nacido o los recién casados. Sin embargo, ambas instituciones, la procreación y el matrimonio, les están vedadas socialmente. El título mismo de la obra de Dattani hace referencia al ritual de matrimonio hindú en el que la pareja debe dar siete vueltas a una hoguera al casarse.

7. *Seven Steps around the Fire: A Radio Play*

La obra *Seven Steps around the Fire: A Radio Play* retrata las entrevistas que tiene Uma Rao, una estudiante de sociología, con la *hijra* Anarkali a fin de recabar información para su tesis doctoral sobre violencia de clase y de género. Anarkali se encuentra detenida como sospechosa del asesinato de otra *hijra* llamada Kamla, muerta en situaciones extrañas. La policía está dispuesta a cerrar el caso al contar ya con una sospechosa cuya defensa no será escuchada. Por esta razón, Uma Rao comienza una labor detectivesca para tratar de esclarecer el caso, y en el proceso desenmascara la violencia, hipocresía y discriminación institucional a las que son sometidas estas mujeres trans. La obra de Dattani retrata la manera en que las *hijras* se constituyen como subalternas marginalizadas y excluidas. El drama se estrenó como radioteatro en BBC Radio 4 el 9 de enero de 1999 (un año y medio antes de que la obra *Hijra* de Kotak lo hiciera en Gran Bretaña) y como obra de teatro en el *Museum Theatre*, de Madrás, en el sur de la India, por la compañía de teatro The Madras Players el 6 de agosto del mismo año (Dattani, 2000, 5). Como explica Jaspal Singh se trata quizás de la primera vez que se escribe una obra de

³ UMA (*voice-over*). Case 7. [...] The legend has it that god Rama was going to cross the river and go into exile in the forest. All the people of the city wanted to follow him. He said, “Men and women, turn back.” Some of his male followers did not know what to do. They could not disobey him. So they sacrificed their masculinity, to become neither men nor women, and followed him to the forest. Rama was pleased with their devotion and blessed them. (Dattani, 2000, 10)

teatro completa sobre las *hijras*, en la que se las retrata como seres humanos con individualidades propias y que aspiran a tener su lugar en la sociedad (Singh, 2012, 106). En tal sentido, la obra deviene una transgresión a los cánones del teatro indio, no solo por echar luz sobre el silenciamiento y las vejaciones que sufren las *hijras*, por expresarse con un lenguaje sórdido considerado tabú en el teatro de este país y por denunciar los excesos y la corrupción de la clase política, sino también por presentar como protagonista a una mujer cisgénero, Uma Rao, estudiante doctoral de sociología, que se presenta como una mujer inteligente, observadora y preocupada por los derechos de aquellos menos afortunados que sufren los embates de la sociedad heteropatriarcal de aquel país: la imagen de la nueva mujer india.

Kanika Batra ha observado que la representación de la alteridad sexual por parte de los dramaturgos indios ha resignificado las identidades sexuales y de género de un modo que anticipa y contribuye al incipiente, si bien aún tentativo, discurso feminista sobre la seguridad legal y económica de las múltiples sexualidades de la India (Batra, 2011, 93). En el prefacio a su *Collected Plays*, Dattani critica a la sociedad urbana que, por hablar inglés, se precia de cierto liberalismo: “we are all liberal-minded people, but do we really have to go to the theatre to see gays on stage?” (Dattani, 2000, xi), y la desafía a reconocerse en sus prejuicios. En la primera escena de la obra, Uma Rao va a la estación de policía, donde su esposo es comisario, con el objeto de entrevistar a la *hijra* Anarkali acusada de matar, quemar y arrojar a un templo a la *hijra* Kamla. El oficial Munswani trata de convencerla de que una dama no necesita mezclarse con una persona así; de que, si le interesa “There are so many other cases. All murder cases” (Dattani, 2000, 3). Pero a pesar de que insiste en que la *hijra* en cuestión le mentirá, accede a traerla para la entrevista³. En inglés, el policía se refiere en todo momento a Anarkali con el pronombre “it”, que carece de género y se usa para referirse a animales u objetos, y en otro momento la llama “cerdo”. El esposo de Uma, Suresh, también habla de Anarkali con el mismo pronombre⁴, y la animaliza explicando que la han ubicado en una celda de hombres porque las *hijras* son “as strong as horses” (Dattani, 2000, 9). Esta deshumanización de las *hijras* recuerda los conceptos de Judith Butler sobre la negación de la humanidad a ciertos individuos: “Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como vida en realidad” (Butler, 2010, 64). Vale recordar que, al menos al momento del estreno de la obra de teatro, las *hijras* no solo eran una minoría silenciada, discriminada y excluida, sino que su propia existencia ni siquiera estaba contemplada por la ley, que desconocía

³ “It will only tell you lies. I will bring it” (Dattani, 2000, 3)

⁴ “Don’t believe a word of anything it says” (Dattani, 2000, 9)

cualquier divergencia de los géneros binarios y que, por tanto, negaba la propia existencia de las *hijras*.

8. ¿Herramientas colonialistas?

Jill Dolan ha teorizado sobre la exploración de las sexualidades disidentes en teatro, analizando las estrategias de producción de diversas obras. La autora considera que el teatro creado desde una perspectiva consciente LGBT+ le otorga peso político al contenido y la estructura de estos dramas (Dolan, 2010, 3), lo que implica que el teatro *queer* posee una agenda que le da forma al argumento de la obra y su representación. Sin embargo, resulta pertinente preguntarnos si los análisis que realizamos en Occidente no constituyen acaso instancias de etnocentrismo occidental. Batra reconoce que las categorías identitarias occidentales tales como gay, lesbiana o *queer* utilizadas para describir las sexualidades surasiáticas limitan el análisis de estas obras (Batra, 2011, 95). Si bien podemos reconocer el voluntarismo en la intención de la crítica europeizada de poner en tensión y problematizar las textualidades postcoloniales indígenas, surge el interrogante de si las categorías identitarias binarias (incluso en el marco de la propia teoría *queer* y su espectro de sexualidades) no deviene quizás una forma de colonialismo similar a la normalización opresora blanca que describe Fanon: cuando describimos a las *hijras* como eunucos o personas transgénero estamos aplicando una cosmovisión sesgada por siglos de colonialismo.

Del mismo modo, cuando consideramos la relación entre Uma y Anarkali como de reconocimiento de la vulnerabilidad de la segunda por parte de la primera, desde la posición acomodada de Uma de poder, privilegio y eminencia, omitimos tal vez considerar un tipo de feminismo o de sororidad (en sí también ambas categorías occidentales) postcolonial que merece mayor análisis, un feminismo que reconoce resiliencia en la vulnerabilidad de las *hijras* y que está dispuesto a agenciarlas pero no desde el paternalismo sino desde la empatía.

La estrategia de reconocimiento de la alteridad en el otro, de su vulnerabilidad y, en el proceso, de la alteridad y vulnerabilidad propias remite a las ideas de Butler, quien sostiene que:

si la vulnerabilidad es una condición para la humanización, y la humanización tiene lugar de diferentes formas a través de normas variables de reconocimiento, entonces la vulnerabilidad, si es que va a ser atribuida a cualquier sujeto

humano, depende fundamentalmente de normas existentes de reconocimiento. (Butler, 2009, 71)

Por lo tanto, nos preguntamos cuáles son las normas existentes que regulan a las *hijras*, si dichas normas son resabios coloniales, y cómo se sujetan a revisión en el propio contexto indígena del que surgen. Es posible así percibir diversos procesos de reconocimiento en marcha entre grupos oprimidos en India como las mujeres y las *hijras*, donde se evidencian los marcos que excluían a las segundas, pero que también funcionan en la desagenciación de las primeras.

Intentar comprender los paradigmas que excluyen a las *hijras* o a las mujeres en India a través de marcos occidentales es quizás otra forma de opresión imperialista. El propio Dattani ha explicado su compromiso con el medio que lo rodea en la producción de textos dramáticos: Escribo para mi medio, para mi época y lugar, la India urbana de clase media. Las tensiones dramáticas que nuestro surgen de las personas que aspiran a la libertad en la sociedad (citado en De, 2003, sin pág.). En este sentido, los diálogos entre Uma y Champa, la matriarca *hijra* del clan de Anarkali y de la asesinada Kamla, constituyen tanto una denuncia de los abusos a los que son sometidas las *hijras* como un retrato de su espíritu de comunidad. Dattani recupera la humanidad que les es negada a las *hijras* desde los poderes hegemónicos. Como el propio dramaturgo indica en una entrevista, algunas temáticas que son poco exploradas merecen su propio lugar. Debemos comprender a los grupos marginalizados, incluyendo a los gais. Cada uno de nosotros se siente aislado en algunos contextos. Eso nos hace individuos (citado en De, 2003, sin pág.). Al hacerlo, comienza a transitar un nuevo espacio de militancia desde las bases mismas del teatro *queer* postcolonial indígena. En tal sentido, Butler sostiene que “mientras pasamos por [la pérdida de un lugar o una comunidad], algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan al otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (Butler, 2009, 48). Si los marcos heteronormativos hegemónicos desagenciaban a las *hijras*, la respuesta artística de Dattani ha sido la visibilización de esta comunidad de pertenencia.

El misterio de la muerte de Kamla se resuelve durante la boda de Subbu, el hijo del ministro Sharma. Al evento asisten, como es costumbre, un grupo de *hijras* entre las que se encuentran Champa y Anarkali. El ministro trata de detenerlas e intenta deshacerse de ellas llamando a los guardias, pero Uma interviene en su defensa:

UMA: No. Wait. You can't do that.

[...]

No. It is bad luck to turn away a hijra on a wedding or a birth. (Dattani, 2000, 38)

La mediación de Uma desencadena los eventos subsiguientes. Subbu, el hijo del ministro, había estado enamorado de Kamla y se había casado con ella en un templo aislado. Al enterarse, fue el ministro quien la mandó a matar y quien arregló esta boda con una joven de una familia adecuada para él. La presencia de las *hijras* despierta el remordimiento de Subbu cuando Anarkali le entrega una foto de su boda con Kamla, entonces Subbu toma un arma y diciendo, “I am leaving you all. You can’t keep me away from Kamla” (Dattani, 2000, 39) se suicida frente a todos.

La última escena de la obra encuentra a Uma y a Suresh en su habitación. El ministro Sharma podría haber enfrentado cargos por el asesinato de Kamla, pero ha pagado por el silencio de todos los implicados. Sin embargo, al menos Anarkali ha salido en libertad libre de toda culpa. Uma reflexiona sobre la situación de las *hijras*:

UMA (voice-over). They knew. Anarkali, Champa and all the hijra people knew who was behind the killing of Kamla. They have no voice. The case was hushed up and was not even reported in the newspapers. Champa was right. The police made no arrests. Subbu's suicide was written off as an accident. The photograph was destroyed. So were the lives of two young people... (Dattani, 2000, 42)

La obra de teatro concluye, entonces, sin penas para los culpables del asesinato de Kamla, pero con el esclarecimiento del crimen, y, en el proceso, con la visibilización de la situación de las *hijras* tanto dentro como fuera de escena. Recordamos aquí que:

El afecto depende de apoyos sociales para sentir: llegamos a sentir sólo con relación a una pérdida percibible, la cual depende de estructuras de percepción sociales: y sólo podemos sentir afecto, y reivindicarlo como propio, a condición de estar inscritos en un circuito de afecto social. (Butler, 2010, 80)

El hecho de poder llorar la muerte de Kamla le otorga a esta *hijra* la humanización que hasta el momento se le había negado.

9. Conclusiones

Si bien el teatro LGBT+ postcolonial desde la metrópoli, en tanto producto cultural occidental, se presta al análisis con las herramientas metodológicas y académicas occidentales, puede, como en el caso de *Hijra*, adolecer de elementos transgresores en pos de ofrecer visiones edulcoradas que satisfagan al público occidental y se asimilen a constructos hegemónicos. Tanto su estructura narrativa como sus resoluciones pueden resultar simplistas y subrayar solo el color local evitando abordar la denuncia social desde un locus de alteridad. Por su parte, el teatro *queer* postcolonial indígena ofrece quizás respuestas que, con las herramientas occidentales, resulta complejo dilucidar por los sesgos hegemónicos que reducen las situaciones locales a un simplismo muchas veces binario, fruto de siglos de colonialismo. Se trata entonces de revisar el modo en que las presentaciones artísticas ofrecen soluciones locales a las problemáticas locales. En abril de 2014, la Corte Suprema de la India instruyó a los gobiernos estatales y federales de aquel país a crear en todos los documentos de identidad una tercera categoría de género para que se identifique a las *hijras* (*The Guardian*, 15 de abril 2014). Asimismo, en 2018 se despenalizó la homosexualidad en el mismo país (Martínez, *El País*, 7 de septiembre de 2018). La labor de visibilización activista de dramaturgos como Dattani, entre la de tantas otras organizaciones sociales, sin duda ha contribuido a estos logros que ha traído alivio a las más de tres millones de *hijras* de la India y a los millones de gais, lesbianas, bisexuales y demás individuos que conforman el colectivo LGBT+. En el análisis de textualidades poscoloniales indígenas es por demás importante reconocer los ecos de los recuerdos coloniales que permean nuestras subjetividades, ya que de este modo se puede promover una conciencia crítica que escuche también las voces vernáculas, sus manifestaciones artísticas, y las acciones sociopolíticas que se proponen como respuesta a sus problemas. Pasar por alto las complejidades de la propia sociedad que se manifiesta desde el arte es imponer otro tipo de colonialismo, esta vez un colonialismo cultural que puede silenciar desde el pensamiento académico hegemónico las propias voces que desea visibilizar.

Trabajos citados

Batra, Kanika. "Queering the Subaltern. Postcolonial Performativity in Mahesh Dattani's *Seven Steps around the Fire* and Mahasweta Devi y Usha Ganguli *Rudali*". *Feminist Visions and Queer Futures in Postcolonial Drama*. Nueva York y Londres: Routledge, 2011.

- Bronski, Michael. *The Pleasure Principle, Sex, Backlash, and The Struggle for Gay Freedom*. Nueva York: Stonewall Inn Editions, 2000.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Bernardo Moreno Carrillo (trad). Madrid: Espasa, 2010.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. F. Rodríguez (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Dattani, Mahesh. *Seven Steps around the Fire: A Radio Play*. En *Collected Plays*. Nueva Delhi: Penguin, 2000.
- De, Aditi. "Out of the closet, on the screen". *The Hindu*. 9 de marzo de 2003. Web: acceso el 11 de diciembre de 2018.
- Dolan, Jill. *Theatre & Sexuality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.
- Fanon, Frantz (1952). *Black Skins, White Masks*. Charles Lam Markmann (trad.). Londres: Pluto Books, 2008.
- . *The Wretched of the Earth*. Constance Farrington (trad.). Nueva York: Grove Press, 1963.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 1966/1968.
- Kotak, Ash. *Hijra*. Londres: Oberon Books, 2000.
- Martínez, Ángel. "India despenaliza la homosexualidad". *El País*. 7 de septiembre de 2018. Web: acceso el 11 de diciembre de 2018.
- Mukherjee, Sujit. "Towards a Literary History of India". *New Literary History*, Vol. 8, No. 2, *Explorations in Literary History* (Invierno, 1977). The Johns Hopkins University Press. pp. 225-234.
- Rao, Raj R. *Hostel Room 131*. Londres: Penguin, 2010.
- Sen, Mala. "Hijra". *Hijra*. Ash Kotak (autor). Londres: Oberon Books, 2000.

Singh, Jaspal. "Mahesh Dattani's *Seven Steps Around the Fire*: Portraying The Invisible Hijra Minority". *Researchers World - Journal of Arts, Science & Commerce*. Vol. III, N°4 (2), octubre de 2012. pp.105-109.

Singh, Sarita y Kumar, Ravindra. "Eunuch's Identity: An Invisible Issue (An Exploration into Mahesh Dattani's *Seven Steps Around the Fire*)". *Kaav International Journal of English Literature & Linguistics*. Julio-diciembre de 2016. Vol. 3. Web: acceso el 11 de diciembre de 2018.

The Guardian. "India recognises transgender people as third gender". 15 de abril 2014. Web: acceso el 11 de diciembre de 2018.

Wa Thiong'o, Ngũgĩ. *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Harare, Zimbabwe: Zimbabwe Publishing House, 1981/1994.