

Los roles de género y la mujer en India: cómo Mangalam de Polie Sengupta retrata la violencia machista.

MOLINA CONCHA, Tania Valeria /UNCUYO -IFD N°4 – IFD N°12 –
tania.molinai@gmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Teatro Feminista Indio – Feminismos Poscoloniales – roles de género

Resumen

El teatro postcolonial y, en particular, el Teatro Feminista Indio han sido empleados como una forma de resistencia y crítica. El primero está dirigido hacia la colonia británica y las ideologías coloniales persistentes en la India independizada. El segundo, para denunciar la situación de la mujer. Existen numerosas obras de teatro de diferentes dramaturgas que exploran esta temática e intentan crear conciencia acerca de la violencia de género. Es por ello que, desde los Feminismos Poscoloniales se analizan dichos textos sobre las problemáticas de las mujeres en los países considerados del “Tercer Mundo”. En este sentido, Mangalam ([1993] 2018) constituye una muestra de la reproducción de roles y de la violencia machista.

Presentación

Esta ponencia se desprende de mi tesis doctoral en transcurso, titulada “La mujer y la problemática de género en el teatro postcolonial de India”, la cual realizo en la Universidad Nacional de Cuyo. Es dirigida por la Dra. Marcela Raggio y codirigida por la Dra. Susana Tarantuviez. Dicha tesis constituye una continuación y ampliación de mi tesis de Magister previa, titulada: “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma” (2018). En ese trabajo se exploran diversas cuestiones del teatro indio, pero focalizado en los personajes subalternos.

Es, entonces, que se pudo determinar que el teatro indio fue configurándose desde la época colonial como una forma de resistencia y crítica. Desde Nil Darpan (1858-1859)¹ hasta la actualidad, el drama fue empleado para mostrar aquellos aspectos de la sociedad india que los dramaturgos consideraban necesarios de revisar o criticar. En un principio fue la colonia inglesa y la violencia ejercida hacia el pueblo indio la temática principal, pero luego de la independencia se comenzaron a tratar otros temas. El teatro postcolonial aborda numerosas problemáticas, no necesariamente vinculadas a las mujeres. Exploró cuestiones étnicas, religiosas, culturales. Se le dio voz al subalterno. Pero faltaba una mayor representación de las mujeres, no sólo como tema de las obras, sino también de dramaturgas, directoras, actrices, etc. Es por ello que surge este nuevo teatro, vinculado al resurgimiento de los movimientos feministas en India.

El denominado Feminismo Postcolonial surge en la década de 1980 como respuesta a la falta de categorías de análisis del feminismo occidental para abordar cuestiones referidas a países no occidentales. Una de las primeras teóricas en este campo fue la Dra. Chandra Talpade Mohanty. En su ensayo de 1984, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”², comienza a definir los lineamientos principales del feminismo postcolonial. Dicho texto critica el carácter homogeneizador de los feminismos norteamericanos y europeos (sobre todo de Europa occidental) en materia de género.

En otros de sus escritos, Mohanty plantea, define y determina el campo de estudio y las problemáticas de las mujeres del Tercer Mundo. En *Third World Women and the Politics of Feminism* (1991)³, Mohanty intenta explorar el campo de los estudios de las mujeres del Tercer Mundo, el cual, según explica, ha sido poco estudiado. Además, enfatiza en el hecho de que, por más que se analice a las mujeres del Tercer Mundo, no es su pretensión realizar un estudio homogeneizador, sino que procurará atender a la diversidad. En esto se separa firmemente de la postura “tradicional” u “occidental” del análisis feminista, al intentar diversificar o atender a las diferencias en el estudio de casos. Justamente, propone analizar desde las particularidades, dado que lo único en común que poseen dichas mujeres es su pertenencia a un país del Tercer Mundo. Mohanty explica que ellas no comparten ni una historia, ni etnia, ni clase o casta. Por ello, este nuevo tipo de análisis atiende a las especificidades de cada situación.

¹ Nil Darpan (traducido como *La plantación de índigo*) es una obra escrita por Dinabhandu Mitra (pseudónimo de Gandharva Narayan). En ella se retrata la famosa huelga del índigo en India. Muestra la violencia y barbarie de los colonos británicos. Fue censurada en su tiempo y provocó la sanción de la Dramatic Performances Act (1876). Esta Ley de censura de obras teatrales se mantuvo hasta bien entrado el siglo XXI. Todavía hay estados que mantienen la Ley, con algunas modificaciones

² “Bajo los ojos occidentales: erudición feminista y discursos coloniales” (La traducción me pertenece)

³ *Las mujeres del Tercer Mundo y la política del feminismo* (La traducción me pertenece)

Entonces, ¿qué es el Feminismo Postcolonial? Según Rajan Das y Park (2005): “Postcolonial feminism cannot be regarded simply as a subset of postcolonial studies, or, alternatively, as another variety of feminism”⁴ (p. 53). Es decir que, si bien se relaciona con los Estudios Postcoloniales no constituye un marco teórico subordinado a aquellas. Tal como definen las mismas autoras: “Postcolonial feminism is an exploration of and at the intersections of colonialism and neocolonialism with gender, nation, class, race, and sexualities in the different context of women’s lives, their subjectivities, work, sexuality, and rights”⁵ (ibid).

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

De esta manera, el feminismo postcolonial aborda cuestiones que el feminismo occidental no puede (ni debe) abordar. Tal como afirma Mishra: “Postcolonial feminism is a critique of the homogenizing tendencies of Western feminism. Contrary to Western feminism, ‘postcolonial feminism’ as a new feather wishes to bring into light the typicality of problems of women of the Third world nations”⁶ (p. 129). Este mismo autor explica, además, que el feminismo postcolonial no se separa de la teoría y crítica postcolonial (aunque no es una extensión de ella), sino que opera bajo los mismos conceptos para analizar las problemáticas de las mujeres en países del Tercer Mundo. Enfatiza que esta división entre el feminismo occidental y el postcolonial viene dado porque existen situaciones que el primero no conoce, no ha vivido y no puede comprender y que atañen, directamente, a las mujeres de los países periféricos o del Tercer Mundo.

⁴ “El feminismo poscolonial no puede considerarse simplemente como un subconjunto de estudios poscoloniales o, alternativamente, como otra variedad de feminismo.” (Rajan Das y Park, p. 53. La traducción me pertenece)

⁵ “El feminismo poscolonial es una exploración de y en las intersecciones del colonialismo y el neocolonialismo con el género, la nación, la clase, la raza y las sexualidades en los diferentes contextos de la vida de las mujeres, sus subjetividades, su trabajo, su sexualidad y sus derechos” (Rajan Das y Park, p. 53. La traducción me pertenece)

⁶ El feminismo poscolonial es una crítica de las tendencias homogeneizadoras del feminismo occidental. Contrariamente al feminismo occidental, el “feminismo poscolonial” es como una nueva pluma que desea sacar a la luz la tipicidad de los problemas de las mujeres de las naciones del Tercer Mundo.” (Mishra, p. 129. La traducción me pertenece)

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

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

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

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

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

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

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

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

Heterogeneity is the key theme of postcolonial feminism. Postcolonial feminine writers are not interested in dismantling family order, custom, and tradition. They seek for balance, mutual respect and harmony. (p. 133)⁷

De esta manera, el feminismo postcolonial no sólo se diferencia del feminismo occidental, sino que establece nuevos parámetros de análisis. Desde esta perspectiva se configura también el Teatro Feminista Indio.

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

El objetivo de este nuevo teatro es, en primera instancia, confrontar las representaciones de la cultura dominante (Singh, 2009, p. 163). Este nuevo drama intenta romper la mirada masculina en el teatro e intentar brindar alternativas a la imagen estereotipada de la mujer (Srivastava, 2022). Además, este movimiento intentó alentar a que más mujeres se sumaran al teatro, ya sea como autoras, actrices, directoras, etc. (Srivastava, 2022).

En este sentido, según Singh (2009): “Feminist theatre is a cultural representation made by women and is informed by the perspective of its makers, its performers, its spectators and its critics whose aim is positive re-evaluation of women’s role and/or to effect social change⁸” (p. 163). En este panorama surgen numerosas dramaturgas que intentan llevar adelante este nuevo teatro. Una de ellas fue Poile Sengupta⁹, la autora de la obra que se analiza en esta ponencia, Mangalam ([1993] 2018).

⁷ El feminismo poscolonial se preocupa principalmente por la deplorable situación de las mujeres en el entorno poscolonial” (...)

El principal objetivo de las feministas poscoloniales es hacer que las diferencias (raza, clase y entorno) en relación con la vida de las mujeres sean visibles y reconocibles a los ojos de las feministas occidentales de manera no opresiva. (...)

Las feministas poscoloniales abogan por una emancipación de las mujeres subalternizadas por estructuras sociales, culturales o económicas en todo el mundo. (...)

La heterogeneidad es el tema clave del feminismo poscolonial. Las escritoras poscoloniales no están interesadas en dismantlar el orden, las costumbres y las tradiciones familiares. Buscan el equilibrio, el respeto mutuo y la armonía. (Mishra, p. 133. La traducción me pertenece)

⁸ “El teatro feminista es una representación cultural realizada por mujeres y se basa en la perspectiva de sus creadores, intérpretes, espectadores y críticos, cuyo objetivo es la reevaluación positiva del papel de la mujer y/o lograr un cambio social” (Singh, 2009, p. 163. La traducción me pertenece)

⁹ “Poile Sengupta” es su seudónimo. Su nombre real es Ambika Gopalkrishnan.

Mangalam ([1993] 2008) es la primera obra de teatro escrita por Poile Sengupta. Obtuvo el premio “Hindu-Madras Players play scripts competition” en 1993 por el guión con el tema social más relevante (Sengupta y Singh, 2012). Se desarrolla en dos actos: cada uno de ellos aborda las historias de dos familias distintas pero relacionadas entre sí. Se da una relación de “teatro en el teatro”, dado que la primera historia es citada en el segundo Acto como una obra de teatro que la segunda familia fue a ver. Un detalle importante a resaltar es que la obra está pensada para que los mismos actores asuman roles distintos en cada acto.

El conflicto principal de la obra gira en torno al género: sobre todo qué se espera que hagan las mujeres de la casta Brahmin¹⁰. Hay roles de género determinados (en este caso, por la casta) y violencia de género (de alguna manera justificada por los roles que deben asumir las mujeres). Esto aparece en ambos actos, pero el primero resulta en una toma de conciencia para los personajes del segundo.

El conflicto principal del primer acto gira en torno a las verdades ocultas de la familia y que se revelan con la muerte de uno de sus integrantes. En esta primera parte se presenta a una familia de la casta más alta, es decir Brahmin, que se ve sacudida por la tragedia al morir la madre, Mangalam. Esta familia está compuesta por Dorai (hombre, alrededor de los 60 años), esposo de Mangalam; y sus hijos: Sriram (hombre, es el mayor de los hermanos), Mani (hombre, alrededor de los 30 años), Kannam (varón, adolescente), Usha (mujer, adolescente) y Chitra (mujer, joven adulta). A esta composición se le suman Revathy (mujer, alrededor de los 30 años), esposa de Mani y Thangam quien es la hermana mayor de Mangalam.

Al fallecer Mangalam en circunstancias dudosas (que se aclararán al final del primer acto, al conocerse que su muerte fue un suicidio), se desatan numerosos conflictos en la familia. En primer lugar, se da a entender que Mangalam era maltratada por su marido.

Dorai se defiende de esto y dice que su familia fue coaccionada por el padre de Mangalam, puesto que, si bien ambas familias eran brahmines, la de Dorai era singularmente más pobre. Dicha coacción derivaba del hecho de que Mangalam estaba embarazada de otro hombre y necesitaban un marido con urgencia para casarla. Lo que se sabe al final del acto es que el padre de Sriram, el hijo mayor de Mangalam, era su cuñado: Mangalam había sido violada por el marido de Thangam.

¹⁰ La sociedad india se jerarquiza mediante castas que reflejan profesiones y posiciones económicas. Se distinguen cuatro castas: en la cúspide están los *Brahmines*, es decir, los clérigos y sacerdotes por derecho de nacimiento; en segundo lugar se ubican los *Kshatriva*, que comprenden a los reyes y guerreros; en tercer lugar los *Vaisya* son los comerciantes. Estas tres primeras castas son de origen indio y poseen el poder. Las dos castas subsiguientes son la de los *Sudra*, sirvientes o esclavos de las otras tres clases, y los *Avarna* (literalmente, “sin casta”), llamados también “Intocables” o “Parias” (Molina Concha, p. 30)

La cuestión del matrimonio arreglado entre castas idénticas y el rol sumiso que debe asumir la mujer es crucial en esta obra. Por ejemplo: Usha fue casada con un hombre rico de la misma casta. Pese a que es de común conocimiento que es maltratada por la familia de su marido (y su esposo también), nadie hace nada por ayudarla. Por este mismo motivo, Chitra, la hija menor escapa y se casa en contra de la voluntad de su familia con su novio, quien pertenecía a una casta menor, pero al menos, había amor.

Por otro lado, en el segundo acto se presenta a una familia india, al parecer, más “moderna”, también de una casta alta, dado que todos están bien instruidos. Según las descripciones de las acotaciones, esta familia es “menos tradicional” y se la describe como “occidentalizada” en su vestimenta, actitudes e, incluso, la lengua (hablan en inglés, a pesar de residir en el estado de Tamil Nadu, en el cual se habla tamil).

Dicha familia se conforma por: Sreeni (Dorai en el Acto I), hombre de unos 45 años, padre de Suresh y Sumati; Thangam (mismo nombre del Acto I), mujer de 45 años, esposa de Sreeni y madre de Suresh y Sumati; Sumati (Usha en Acto I), mujer de unos 26 años, estudiante universitaria; y Suresh (Mani en el Acto I), varón de unos 20 años aproximadamente, también estudiante. Esta familia es la que fue a presenciar la obra del Acto I. A través de las interpretaciones que la madre y sus hijos hacen de aquella es que comienzan a revelarse los conflictos.

Según expresa Sumati: “(...) the play was about relationships. The relationship between husbands and wives, brothers and sisters, friends, close, deep emotional links. And yet, not once, was there a mention of love¹¹” (Sengupta, [1993] 2000, p. 137). Si se toma en cuenta lo que Sumati dice, esto también es aplicable para el Acto II. Lo que le falta decir es que en esas relaciones se da una diferencia en el poder, fundada en el género.

De hecho, más adelante Sumati, al amonestar la actitud de su hermano con las mujeres (Suresh es un mujeriego y le gusta jugar con los sentimientos de las jóvenes con las que suele salir), también critica la crianza diferenciada entre hombres y mujeres:

SUMATI: Amma. Tell me. Why is that when I was almost six, I was a very independent little girl?

THANGAM: That was you, I suppose. The way you were born. Your Zodiac sign.

SUMATI: No. Because you let go of me. You, especially. I had to do my growing up by myself, on my own. Oh yes, you gave me gorgeous clothes, and nourishing meals. It wasn't like stuff on Doordarshan -a careworn girl pecking at a dry roti while her brother gets all the milk. It wasn't that way at all. But did you ever ask me how it was for me at school -apart from my marks, that is? What I thought of my friends, my teacher, whom I loved most? I don't even remember you

¹¹ “ (...) la obra trataba sobre las relaciones. La relación entre maridos y mujeres, hermanos y hermanas, amigos, vínculos emocionales estrechos y profundos. Y sin embargo, ni una sola vez se mencionó el amor” (Sengupta, [1993] 2000, p. 137. La traducción me pertenece)

singing me to sleep. You brought me up efficiently, correctly, but without soul¹². (Sengupta, [1993] 2000, p. 131)

Lo que Sumati intenta explicar es que existe una crianza machista que privilegia a los hijos varones por sobre las hijas mujeres. En esta situación, es la madre la que reproduce el discurso machista. La mujer debe aprender a ser autosuficiente, pero también a servir al hombre.

Por otro lado, cabe hacer notar un hecho que se enuncia en este acto: si una mujer es exitosa quiere decir que no está casada. Este comentario fue hecho en referencia a la dramaturga que escribió la obra del Acto I. Cuando uno de los hombres (Vikram, otro joven estudiante veinteañero, amigo de Sumati y Suresh) confronta esta afirmación porque no comprende la relación entre matrimonio y ser una mujer exitosa, Thangam afirma: “(...) You don’t really know what a woman’s life is, Vicky. Feeding all you brutes and having to laugh at your jokes. (...)”¹³ (Sengupta, [1993] 2000, p. 133). Es decir que si una mujer se casa no puede desarrollarse como individuo: se somete a su marido y familia.

Por último, al final de este acto sucede un intento de abuso sexual. El padre de Vikram, Nari, intenta abusar de Sumati. De esta manera, puede decirse que la obra abre y cierra con el mismo hecho: un abuso sexual conduce a Mangalam a un matrimonio arreglado y el suicidio; un intento de abuso a Sumati quizá abra a otras experiencias (o a la misma).

Entonces, puede realmente entenderse la obra completa tal y como lo define Sumati: habla de las relaciones que se dan entre los sexos. Relaciones signadas por el poder del hombre, por un lado; el sometimiento, la violencia y la despersonalización de la mujer por el otro.

En síntesis, la obra Mangalam puede entenderse como una crítica a la sociedad machista india. Si bien cabe aclarar que se centra en una sola casta: la brahmin. Esto es muy importante de entender, dado que, como ha definido el Feminismo Postcolonial no se pueden homogeneizar las experiencias de las mujeres. De esta manera, se puede definir que en esta casta las mujeres sufren determinadas experiencias en su trato con los hombres.

¹² SUMATI: Madre. Dime. ¿Por qué cuando tenía casi seis años era una niña muy independiente?

THANGAM: Supongo que así eras tú. La forma en que naciste. Tu signo del Zodíaco.

SUMATI: No. Porque me soltaste. Tú, especialmente. Tuve que crecer sola, sola. Oh, sí, me diste ropa preciosa y comidas nutritivas. No era como lo de Doordarshan: una niña preocupada picoteando un roti seco mientras su hermano toma toda la leche. No fue así en absoluto. ¿Pero alguna vez me preguntaste cómo me iba en la escuela, aparte de mis notas, claro está? ¿Qué pensaba de mis amigos, de mi maestro, a quien más quería? Ni siquiera recuerdo que me cantarás para dormir. Me educaste de manera eficiente, correcta, pero sin alma. (Sengupta, [1993] 2000, p. 131. La traducción me pertenece)

¹³ “(...) Tú no sabes muy bien lo que es la vida de una mujer, Vicky. Alimentarlos a todos ustedes, brutos, y tener que reírse de sus chistes. (...)” (Sengupta, [1993] 2000, p. 133. La traducción me pertenece)

Dichas experiencias son: el matrimonio arreglado, el abuso sexual, la falta de amor (tal como enuncia Sumati, no hay amor alguno en ninguna de las relaciones entre los personajes), el sometimiento de la mujer. De hecho, solo dos personajes femeninos intentan romper con estos roles impuestos: Sumati y la dramaturga de la que se habla en el Acto II. Sumati estudia una carrera y, pese a que se siente atraída por Vikram, busca explorar su crecimiento personal. La dramaturga que se menciona es exitosa porque no se ha casado: tiene un trabajo formal y como “hobbie” escribe obras de teatro.

Pero esos intentos de ruptura no son suficientes: Sumati se ve afectada por una relación que no puede darse (con Vikram) y acosada por el padre de su interés romántico. Incluso la “ruptura” de Mangalam al decidir cuándo y cómo morir (lo único que cayó en su control en toda su vida) resulta trágico, pero no alcanza a cambiar el status quo. Podría decirse que la única que sí rompe con el mandato del matrimonio arreglado con un miembro de la misma casta es Usha en el Acto I: se escapa, se casa con un hombre de una casta inferior y por amor. Pero, su escape no es el de la autosuperación como intenta hacerlo Sumati, sino el del matrimonio: reemplaza el dominio paternal por el dominio del esposo. Es decir que, al parecer, no hay una salida real de la opresión machista para los personajes femeninos de la obra. Quizás la dramaturga quiso mostrar que en las relaciones entre hombres y mujeres no hay salida al sometimiento, ni siquiera en las castas más altas.

Bibliografía

- Bidaseca, Karina. ““Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café”: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial”. *Andamios*, Vol. 6, N° 17, septiembre-diciembre 2011, pp. 61-89.
- Hooks, Bell. “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. Hooks, Bell; Brah. A.; Sandoval, Ch.; Anzaldúa, Gloria. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras. Traficantes de sueños*. 2004.
- Javalekar, Aishwarya. “How Feminist Theatre Emerged in India”. *Feminism in India* [blog], 30 de agosto de 2017. Disponible online en: <https://feminisminindia.com/2017/08/30/feminist-theatre-india/>
- Mishra, Raj K. “Postcolonial feminism: Looking into within-beyond-to difference”. *International Journal of English and Literature*, Vol. 4(4), June 2013, pp. 129-134.
- Mohanty, Chandra T. “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. *boundary 2*, Vol.12, No.3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism. (Spring-Autumn, 1984), pp.333-358.
- Mohanty, Chandra T.; Russo, Ann y Torres, Lourdes. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press, 1991.
- Molina Concha, Tania V. “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma”. Tesis. Universidad Nacional de Cuyo, 2018.
- Rajan, Rajeswari S. y Park, You-me. “Postcolonial Feminism/Postcolonialism and Feminism”. Schwarz, Henry y Ray, Sangeeta; eds. *A Companion to Postcolonial Studies*. Blackwell Publishing, 2005.
- Sengupta, Poile ([1993] 2000). “Mangalam”. VV.AA. *Body Blows. Women, Violence and Survival. Three plays*. Seagull Books, 2000.
- Sengupta, Poile & Singh, Anita “An Interview with Poile Sengupta”. *Asian Theatre Journal* 29(1), 2012, pp. 78-88. doi:10.1353/atj.2012.0018.
- Singh, Anita “Aesthetics of Indian Feminist Theatre”. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 1 (2), Septiembre 2009. DOI: 10.21659/rupkatha.v1n2.05
- Srivastva, Aditi. “Feminist theatre in India: How it evolved through the years”. *Hindustan Times School*, 10 de mayo de 2022. Disponible online en: <https://htschool.hindustantimes.com/editorsdesk/knowledge-vine/feminist-theatre-in-india-how-it-evolved-through-the-years>

