

## EL TEATRO INDIO CONTEMPORÁNEO: UN DIÁLOGO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INTERCULTURALIDAD

Carmen Escobedo de Tapia\*

### ABSTRACT

This article aims to provide an overview of the contemporary theatre of India. The explanation and understanding of the historical postcolonial context of the subcontinent which was subject to two centuries of British colonization is essential in order to appreciate the dialogue that Indian authors establish in their plays, which provides an insight into the very cultural essence of the subcontinent that fuses with the elements inherited from the colonial period. This leads these playwrights to the need to emphasize the authentically Indian identity (“indianness”) and to explain the complex nature of interculturalism in the case of Indian theatre.

**KEYWORDS:** Theatre, postcolonial Indian theatre, globalization, interculturalism, identity.

### RESUMEN

Este artículo presenta un panorama del teatro indio contemporáneo. La explicación y la comprensión del contexto histórico poscolonial del subcontinente, que estuvo sujeto a dos siglos de colonización británica, es fundamental para entender el diálogo que se establece en la producción teatral de estos autores, que proporciona una visión de la esencia cultural del subcontinente en la que se fusionan lo auténticamente indio con los elementos heredados del período colonial, lo cual les conduce a la necesidad de destacar la identidad genuinamente india (“indianness”) y a explicar la naturaleza compleja del concepto de interculturalidad en el teatro indio.

**PALABRAS CLAVE:** teatro, teatro indio poscolonial, globalización, interculturalidad, identidad.

El origen del teatro en India se remonta a un pasado ancestral. Se creía que el arte escénico era un presente divino y su época de esplendor llegaría hasta el siglo V. Una correcta aproximación al teatro indio contemporáneo lleva consigo una serie de reflexiones previas acerca de factores históricos que se encuentran intrínsecamente relacionados con el

---

\* Carmen Escobedo de Tapia (escobedo@uniovi.es) es Profesora Titular de Filología Inglesa en la Universidad de Oviedo. Su investigación se centra en los estudios poscoloniales y, más concretamente, en la literatura india en lengua inglesa. Ha publicado artículos y libros sobre este ámbito de investigación desde 1994.

desarrollo cultural y artístico del subcontinente y que, inevitablemente, han ejercido gran influencia sobre la expresión de la imaginación creativa de los autores de este contexto. La complejidad de las circunstancias históricas ha condicionado el desarrollo de todos los géneros literarios en India, desde la narrativa, que alcanzó su máximo desarrollo a partir de la década de 1930, con autores como M.R. Anand, R.K. Narayan y Raja Rao, hasta su definitiva consolidación con la publicación de *Midnight's Children* de Salman Rushdie en 1981. A partir de esta fecha se inicia un desarrollo vertiginoso hasta llegar al momento actual, en el que los autores y autoras de India son valorados y reconocidos en los entornos literarios internacionales, habiéndoseles otorgado premios y galardones del prestigio del Man Booker Prize, como es el caso de Arundhati Roy y Kiran Desai en 1997 y 2006 respectivamente.

El género poético constituye la expresión artística por excelencia de la espiritualidad y sensibilidad indias. La magnífica obra poética de Rabindranath Tagore sería precursora de una línea de poesía en gran medida femenina, que parte desde Toru Dutt y Kamala Das hasta llegar a la actualidad, donde las poetisas indias han logrado alcanzar un impacto en occidente, con nombres como Rupī Kaur y Meena Kandasamy. En el caso del género dramático, y a pesar de que la expresión corporal y la danza son elementos profundamente ligados a la tradición artística de India, su desarrollo ha sido más lento y menos reconocido a nivel internacional.

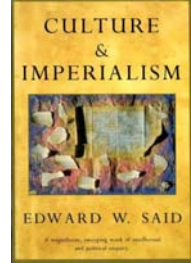
Por otra parte, es preciso realizar unas consideraciones previas en torno a lo poscolonial para entender el desarrollo del teatro contemporáneo en India. La naturaleza poscolonial del subcontinente constituye una base de influencia que se deja sentir en el desarrollo de este género (y en toda la literatura india en inglés), que básicamente ha consistido en la reivindicación de una identidad propia con características únicas y distintivas frente a la noción de teatro (literatura) occidental. Según Edward Said, la experiencia histórica del imperialismo tuvo como consecuencia la aparición de sociedades en las que se identifica una fusión de una experiencia interconectada de extrema complejidad cultural y que pone en oposición el poder colonizador y el colonizado (Gran Bretaña e India, en este caso), donde el primero sería “la norma” y el segundo “el otro”. A lo largo de este artículo trataré de trascender estas nociones estáticas de identidad para reconocer que existe una interdependencia entre historias que hacen necesaria una interacción fluida y transnacional entre las sociedades contemporáneas, con el fin de lograr un mejor entendimiento entre los seres humanos que conforman el escenario de la globalización cultural y donde el teatro indio contemporáneo, en mi opinión, juega un papel significativo.

Históricamente, India formó parte del imperio británico desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, si bien ya había estado sometida de facto a la autoridad colonial británica desde mucho antes. Doscientos años de colonización en total dejaron una herencia cultural (y en muchas otras esferas) que, inevitablemente, tendría que fusionarse con las características del contexto del subcontinente. Es por ello que toda la producción artística y literaria que surge durante el período colonial y el poscolonial resulta de una gran complejidad.

La conciencia de lo colonial y lo poscolonial explican y subyacen en la fusión que se produce en la imaginación del dramaturgo indio, que es reflejo de las tradiciones del

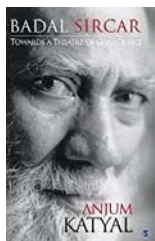
subcontinente y, a su vez, de una rica herencia del contacto con occidente, dando lugar a su carácter híbrido indiscutible. En esta relación que se establece entre colonizado y colonizador como sujeto subyugado y poder opresor respectivamente, el dramaturgo poscolonial refleja la diversidad cultural e histórica que ambos comparten en esa tensión, que conforma lo que se denomina “la lógica binaria del imperialismo”, a través de la que occidente define a oriente. Todo esto se traduce en la expresión artística poscolonial, en general, y en el teatro indio en particular, como desarrollaremos a lo largo de este artículo.

El teatro indio contemporáneo es el resultado de un diálogo entre la tradición y la interculturalidad que emana de esa naturaleza poscolonial del subcontinente que mencionábamos. En dicho diálogo se aprecia la búsqueda de la identidad híbrida que resulta como herencia del imperialismo británico. En este proceso, siguiendo a Frantz Fanon, identificamos lo que él denomina “a massive psycho-existential complex” (Crow y Banfield 3) que produce una desviación de la identidad del colonizado. Hegel completa esta perspectiva con el reconocimiento de lo autóctono y originario como base de la propia conciencia y de las relaciones humanas. El filósofo alemán establece, en este sentido, que ha de haber un reconocimiento recíproco para alcanzar “the certainty of oneself” (Crow y Banfield 3). De aquí se deriva el segundo aspecto importante a considerar, que es la cuestión del lenguaje en culturas sujetas a un poder imperialista. La imposición de la lengua inglesa, en este caso, produce una crisis de identidad porque deja al margen a todas las lenguas vernáculas (más de 1.400) que conforman el panorama lingüístico de India. La crisis de identidad a la que aludimos conduce a la necesidad de recuperar y asegurar lo auténticamente indio para lograr una reivindicación de la verdadera imaginación artística india. Se ha dicho que la imposición lingüística del colonizador británico arrebató las verdaderas voces de los autores nativos, relegándolos a espacios de silencio y a una mera imitación de modelos occidentales. Como reacción a esto, y de forma muy gradual, el autor poscolonial trató de desprenderse de sus cadenas lingüísticas y culturales a través de una apropiación del inglés que, en un proceso de “indianización”, le permitió adaptar la lengua del colonizador para expresar sus experiencias de forma auténtica y genuina, aun pareciendo una contradicción. Así lo confirma Badal Sircar, dramaturgo bengalí:



To us, it [i.e. English] is not a neutral language. It is associated with the British imperialist rule over the country. By rights and by nature I should feel aversion to it. Yet this language has been more a medium of my education than my own language—and for me this language has been a window to the wide world. Hence logically, I should be thankful to it. Another contradiction. (Crow y Banfield 7-8)

A pesar de lo indicado, Sircar se muestra reticente a aceptar que todas sus obras sean traducidas al inglés.



La imposición de la lengua inglesa constituyó un arma de colonización a través de la que se transmitieron todos los valores occidentales y su concepción del mundo. Convertirla en lengua de expresión artística literaria ha sido fuente de controversia, como se intuye a través de las palabras de Sircar. No obstante, fue también un instrumento de descolonización, pues, a través de su adaptación y desviándose del inglés normativo, la lengua del colonizador, consiguió expresar la esencia del contexto de India; en palabras de Anita Desai, autora de narrativa india:

It is the movement of the wings one tries to captive not the bird. That is, it is the image that matters, the symbol, the myth, the feat of associating them, of relating them. Whether one does it in one's native or foreign tongue is not essentially important. It can be done in any language at all [...] only connect, that is what a writer's experience is all about [...] it is a process that does indeed employ language but also transcends. (Sharma 40)

Otros aspectos que también es necesario explicar y que, al igual que la cuestión del lenguaje, el dramaturgo indio ha debido integrar, son los conceptos de clase, etnicidad y nacionalidad. Estos términos son igualmente inherentes a la condición de lo poscolonial y están en estrecha relación con la necesidad de alcanzar una definición de la verdadera identidad que surge en el contexto del poscolonialismo durante el proceso de descolonización, no tanto espacial como mental; es lo que el autor africano Ngugi Wa Thiong'o denominaba "the decolonization of the mind". Se constata, pues, un afán de volver a las verdaderas raíces, de evocar la auténtica tradición y colocarla en perspectiva dentro del proceso de transformación social, en un intento de recuperación de un pasado sumido en oscuridad durante el poscolonialismo.

En el caso del teatro indio, podemos denominar teatro contemporáneo a aquel que surge tras la independencia de India en 1947. Se distingue una tendencia denominada "Theatre of Roots", en la que el arte escénico entorna la mirada hacia las raíces culturales más auténticas. Uno de los autores promotores de este movimiento sería K.S. Kotari, que habló de "both the need and the search for that indefinable quality called 'indianness' in Indian theatre" (Awasthi y Schechner 33-34).

Esta necesidad de recuperación de lo tradicional despertó interrogantes: ¿dónde encontrar lo verdaderamente original en un contexto de las características del subcontinente indio, sujeto como estuvo a numerosas invasiones previas a la colonización británica que darían lugar a una sociedad multirracial, multilingüística y de gran diversidad religiosa? ¿Existe realmente el indianismo? Edward Said (183) afirma que, si bien en este retorno cultural puede haber cierta actitud de nostalgia esquizofrénica, también radica en él un aspecto muy positivo que denomina "nativismo", que conduce a lograr la descolonización de la mente que mencionábamos anteriormente. Se trata de un proceso gradual que supone una recuperación de las historias auténticas, de las verdaderas tradiciones sociales y culturales, de las narrativas y discursos esencialmente indios. En este proceso se produce una

transformación de la conciencia social que trasciende la conciencia nacional. Ese encuentro con el pasado causa una angustia y desequilibrio en la imaginación del autor, y así un autor de teatro gujarati (o bengalí, o tamil), por ejemplo, se encuentra en la encrucijada de qué elementos culturales recuperar que tengan un significado realmente colectivo, verdaderamente indio, para así captar el interés de un público nacional. Según el autor nigeriano Wole Soyinka, Premio Nobel de Literatura en 1986, esa búsqueda de lo tradicional lleva consigo un ejercicio creativo y saludable si verdaderamente se redescubre y reinterpreta: “those elements which render a society unique in its own being, with a potential for its progressive transformation” (Soyinka 138-139).

Esta es la base sobre la que se sitúa ese diálogo necesario al que alude el título del presente artículo. En una primera fase de desarrollo del género, el autor de teatro poscolonial en general, e indio en particular, se encuentra con la necesidad de fusionar las formas de representación tradicionales e indígenas con el teatro importado del colonizador, lo que dará lugar a ejemplos pobres en cuanto a su calidad intrínseca y poco profesionales. La influencia del teatro occidental en sus comienzos se hará sentir fundamentalmente en entornos urbanos, en representaciones ante un público conformado por el colonizador británico y la burguesía india occidentalizada, cuya herencia se manifiesta en la imposición del arco del proscenio, característico del teatro occidental (Karnad). Son obras de teatro que siguen los cánones realistas y, por supuesto, se aprecian en ellas la constante presencia e influencia de Shakespeare. Resultado de todo ello será un contexto dramático impregnado de contradicciones, como puede observarse todavía en el teatro indio de la década de los 60 del siglo XX; es un ámbito escénico heredero de la etapa colonial, en el que habrán de convivir las formas dramáticas indígenas y la representación tradicional, con elementos como la danza, la música y la canción; es decir, son producciones de base más oral que literaria, con la influencia de la fórmula teatral occidental más realista y basada sobre todo en la representación de los actores. Al conseguir la independencia, se inicia en India una tradición dramática caracterizada por una gran variedad de acciones de intención cultural, utilizando el escenario para conseguir esa identidad perdida y llegar al público en un afán de definir y reafirmar una verdadera personalidad cultural autóctona.

En un intento de sintetizar e ilustrar el desarrollo del género dramático indio para llegar a lo contemporáneo, conviene referirse a una primera etapa que tuvo lugar durante el mandato colonial británico y que se desarrolló fundamentalmente en entornos urbanos como Calcuta, Bombay, Madrás y Nueva Delhi. El Teatro de Calcuta fue el primero que se construyó en 1779 bajo el mando del gobernador Warren Hastings y estuvo funcionando durante más de tres décadas. Sus puertas se cerraron porque no pudo hacer frente a las deudas que acumuló. Los teatros que se construyeron a lo largo del siguiente siglo fueron una imitación de los británicos, y generalmente los actores procedían de dicho entorno geográfico. En 1872 se inauguró el Teatro Nacional en la región de Bengala, en un claro acto de reivindicación nacionalista. De hecho, la primera representación, *Nildurpan*, del autor Dinabandhu, se reconoce como la primera obra de protesta política. En estos orígenes del teatro bengalí debemos también mencionar la existencia de una tradición teatral popular indígena denominada “Jatra”. Esta forma de representación suponía una especie de

procesión. Su origen es desconocido, y está basada en la representación musical de episodios de la vida de Krishna. Se realiza al aire libre, y uno de los personajes más interesantes es Vivek, que significa “consciencia”, implementado a lo largo del siglo XX. Es un personaje peculiar, porque aparece en escena cantando cuando algún otro *dramatis personae* comete alguna mala acción, y posee una función dramática muy definida: es la conciencia de los personajes, su sombra, y reúne el tiempo pasado, el presente y el futuro. Los elementos destacados en la representación eran los aspectos físicos, el espacio y el estilo (Karnad).

El autor teatral Badal Sircar sería uno de los representantes de una primera etapa del teatro indio contemporáneo, y en sus obras demuestra un sentido de fragmentación provocado por esa fusión entre lo tradicional y lo poscolonial que se aprecia tanto en los aspectos formales como en el contenido. Ejemplos de ello serían obras de teatro como *Evam Indrajit* (1962) y *Shesh Nei* (1970), en las que se percibe cómo el dramaturgo se encuentra en una encrucijada real y metafórica. Estos dilemas existenciales y la teatralidad autoconsciente recuerdan, quizás, a Samuel Beckett, obviamente salvando las distancias y lejos de la complejidad del autor irlandés.

En su evolución, el teatro de Sircar concederá más importancia al mensaje que a los elementos escénicos y estéticos en sí mismos. En este sentido, la puesta en escena resulta muy sencilla.

Lo que podemos afirmar es que el teatro de Sircar significó el comienzo de un teatro indio libre, al rebelarse contra las formas y restricciones del teatro occidental y dando oportunidad al público para asistir pagando según sus posibilidades, despojando al teatro de una visión únicamente fundamentada en aspectos comerciales. Durante la década de los 70, Sircar, llevó las representaciones dramáticas a los entornos rurales. Su figura representa y reivindica una generación de autores que se ha perdido y que se vieron en una encrucijada entre lo colonial y el comienzo de una nueva era tras la independencia. La creación artística de estos dramaturgos tiene como marco un idealismo que condujo a producir obras que presentaban una especie de “collage cultural” donde se mezclan las imágenes contradictorias de las circunstancias históricas. Esto se traduce en una fragmentación de formas y en un contenido donde la búsqueda de identidad y la cuestión de cuál es la función del autor son ejes centrales de la creación teatral. Se exploran así nociones sobre la imagen del opresor y el oprimido, poniéndose de manifiesto una visión de cambio social acaso utópica, respaldada por la influencia del ímpetu ideológico e idealista del primer presidente de la India independiente, Jawarhallal Nehru. Estas obras se caracterizan por ser ricas en expresión corporal, por la presencia del coro, la pureza dramática por parte de los actores, y una intención de comunicación inmediata con el público.

En esta aproximación al teatro indio contemporáneo también destaca el autor Girish Karnad, que según Suresh Awasthi, director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, es el representante del inicio del denominado “Indian Theatre of the Roots” (Crow y Banfield 136). La generación de dramaturgos a los que Karnad representa fue la primera línea de autores que, de alguna forma, demostraron una creatividad artística madura tras la independencia de India. El contexto histórico en el que se enmarcan las obras de este autor y sus contemporáneos se distinguió por la tensión entre el pasado cultural y el pasado colonial,

entre la fascinación y atracción por las formas de pensamiento occidentales y sus propias tradiciones y, en último término, por las diversas visiones del futuro que se abrieron una vez conseguida la independencia política del subcontinente. Su obra *Yayati* (1962), escrita en su lengua materna, el kannada, se caracteriza porque su contenido es una reinterpretación del mito del rey Yayati, según un episodio del *Mahabharata*. Es el inicio de una etapa en la que las obras teatrales de la etapa posterior a la independencia empezarían a nutrirse de la mitología sánscrita india, siendo sus contenidos un intento de recuperar características de un pasado glorioso cuya herencia había sido olvidada. Sería también una época en la que se hizo honor al teatro parsi, que adoptó las formas de representación tradicionales como la música, la mímica y los interludios cómicos, siendo, no obstante, su único legado una forma anticuada de escenificación (Karnad).

Otra obra de Karnad a la que sería necesario aludir es *Hayavadan* (1970), donde se aprecia la influencia de la tradición “yakshagana”, que comienza invocando al dios elefante Ganesha, cuya estatua se sitúa en lo que se denomina “una habitación verde”, y al ritual de invocación sigue un prólogo cantado. La obra es narrada por Bhagavata, personaje que canta por y para los actores en primera y tercera persona, y que generalmente informa al público de sus pensamientos y orquesta los bailes extemporáneos de los actores y sus intercambios de comunicación en prosa.



Karnad incluye en sus representaciones las máscaras en vez del maquillaje elaborado y exagerado que tradicionalmente caracterizaba a los actores. La obra está considerada como una de las mejores de su época y recibió el premio Natya Sangh en 1971. Es muestra de la riqueza de un lenguaje teatral heredero de las tradiciones más populares, compleja en su diversidad temática acerca de la búsqueda de una identidad. Se manifiesta en ella el deseo de ir en pos de un ideal que tiene su raíz en los tesoros narrativos de la mitología india más antigua. El propio Karnad afirma que, en esta vuelta al pasado, lo que realmente busca es un contraste: al tiempo que recupera los valores tradicionales, es su intención subvertirlos y considerarlos desde otras perspectivas para establecer un diálogo que resulte verdaderamente genuino. En suma: “the major concern of the Indian theatre in the post-Independence period has been to try to define its *indianness* and to relate itself to the past from which it was cutt off” (Rea 347). En la década de los 90, Karnad se consagra con obras como *Naga-Mandala* (1990) y *Talé-danda* (1993). Las formas folclóricas y la mitología indias se combinan en sus obras con su pasión por explorar el lenguaje de la representación clásica y popular, y le sitúan como uno de los precursores más destacados dentro del movimiento dramático contemporáneo denominado “Return to the Roots”. Otros autores de esta misma etapa serían K.N. Panikkar, B.V. Karanth y Rattan Thiyam. Progresivamente, la escena india fue quedando relegada debido a la aparición de la poderosa industria cinematográfica del país. Desde entonces, el teatro profesional indio nunca ha vuelto a tener la misma calidad.

A pesar de que se identifica, ciertamente, una evolución en el desarrollo del teatro indio, quizás, en ese intento de búsqueda de identidad auténtica, hablar de un teatro indio *per se* es una mera abstracción. La mezcla de tradiciones y su fusión con elementos dramáticos occidentales para dar forma y definir un concepto único de teatro indio es

posiblemente una manera, una vez más, imperialista de visualizarlo. La fusión de historia y mito que caracteriza a las manifestaciones teatrales indias ofrece diversas y complejas formas de representación del mundo, así como una estrecha relación con un presente que podría denominarse global, cuya comprensión requiere un esfuerzo tanto por parte de oriente como de occidente.

Sin embargo, y en un intento de definición de esa “indianness” que los autores indios han intentado conferir a sus creaciones, sí podemos hablar de dos aspectos que, de alguna manera, constituyen elementos fundamentales inherentes a la producción no sólo dramática, sino literaria en general del subcontinente: la teoría estética de la “rasa” y la interculturalidad, herencia, una vez más, de los factores históricos que han caracterizado la evolución cultural y artística de India.

La teoría de la “rasa” hace alusión a una estética esencialmente india. Así como Aristóteles decía que la tragedia provocaba compasión y el público experimentaba una relación catártica a través de la representación de la tragedia, la tesis de la “rasa” afirma que a través del teatro se origina una fusión de las emociones que la representación dramática produce y que, a su vez, ha de provocar unos sentimientos en el público; y es ahí, precisamente, donde se conectan el dramaturgo, los actores y el espectador. Esta teoría de la estética y de la inspiración pretende corroborar la “indianness” que han buscado los autores de teatro indio desde siempre, y responder y reafirmarse frente a la teoría aristotélica occidental que se basa meramente en lo visual. La teoría estética de la “rasa” se sitúa, no obstante, entre lo indio y lo occidental. El actor se convierte en un detonante de emociones; las acciones son importantes, pero la intención de la obra de teatro ha de ir más allá de lo meramente visual, es decir, sería un juego teatral inverso, donde una determinada emoción provoca un gesto y una acción concretos en los actores. Esto, quizás, se relaciona muy estrechamente con la tradición de danza clásica originaria de Tamil Nadu,<sup>1</sup> como por ejemplo el conocido Bharatanatyam, donde los movimientos de los bailarines se asemejan, en este caso, al movimiento de una llama. Esta danza celebra la eternidad del universo a través de la belleza del cuerpo material, es decir, el cuerpo se convierte en metáfora de una emoción determinada. Ciertamente, podemos decir que esta estética puede ser considerada esencialmente india en cuanto que está directamente relacionada con el concepto de espiritualidad y transcendencia que caracteriza la peculiar cosmovisión del mundo hindú.

Por otro lado, la noción de interculturalidad, que inevitablemente caracteriza el género dramático más actual de India (y que ha estado inevitablemente presente desde la época colonial), entra en escena para explicar la dicotomía que se establece entre teatro moderno y tradicional, y toca de lleno a la naturaleza compleja y heterogénea de las características del teatro indio más contemporáneo (Mukerji). El interculturalismo es una consecuencia directa de la evolución histórica y cultural del subcontinente, estableciendo una relación entre culturas en todo el sentido de la idea. En este caso, recordamos la relación entre India y Gran Bretaña durante los doscientos años de colonización británica y, a su vez, con la propia diversidad racial, lingüística y religiosa inherente al contexto indio. Supone un

---

<sup>1</sup> Otras danzas clásicas serían el Kathakali, Mohiniyattam, Odissi, Kuchipudi, Kathak y Manipuri.



reconocimiento de las diferencias que existen y que han surgido de un proceso histórico que ha producido diferentes realidades en un mismo contexto. La conclusión es que actualmente se debe de hablar de un relativismo cultural, y la función del teatro es, precisamente, conseguir la expresión de esas diferencias para encontrar un lugar común, porque la interculturalidad ha de suponer encontrar acuerdos y no desavenencias ni violencias; esta es la función del arte dramático más actual en India: dar rienda suelta a la imaginación para que la violencia se produzca sin producirse, que el teatro reúna esa función catártica occidental en un contexto histórico donde las confrontaciones y la violencia han estado presentes en las calles y, al mismo tiempo, sea un lugar de experimentación y de liberación de conflictos emocionales, de su celebración también, y que la obra teatral constituya una fusión excelsa de intelecto y emoción; esto es: “the dialectic between emotion and the intellect—what Brecht was able to do. To bounce back and forth”, según Richard Schechner (director de teatro, investigador y profesor universitario), en conversación con Anjum Katyal. Al mismo tiempo, el público se convierte en un elemento dramático muy importante, dado que el teatro es una experiencia colectiva. Esto está relacionado con el especial sentido de comunidad que caracteriza al contexto indio. El espacio de representación dramático se convierte en un contexto de celebración social donde se produce una pluralidad de reacciones en su múltiple función: artística, de entretenimiento y disfrute, en sus vertientes didáctica y terapéutica.

En el momento histórico en el que se encuentra India en la actualidad, y el mundo en general, donde se está produciendo el resurgimiento de los nacionalismos más exacerbados, parece querer distorsionarse el concepto de lo intercultural, que ha de llevar implícita la idea de una convivencia pacífica y tolerante. El nacionalismo hindú que está resurgiendo en India en los últimos años nos demuestra un proceso de retorno a lo tradicional basado en el fundamentalismo religioso para mantener—o quizás seguir tratando de encontrar—una verdadera identidad nacional. Esto choca frontalmente con la citada interculturalidad, que, en el caso de India, debería estar basada, como hemos visto, en la especificidad histórica, en las diferencias culturales y en el intercambio de conocimiento, tradición, representación y pensamiento filosófico entre oriente y occidente.

Esta interculturalidad ha estado siempre presente en el teatro indio y, como indico en el título de este artículo, en un diálogo constante entre la tradición y el desarrollo histórico y cultural del subcontinente tras su independencia. En la actualidad se está produciendo una necesidad de reconocer lo que es tradicional no como icono único de lo auténticamente indio, sino de profundizar en las verdaderas raíces de la historia para lograr trasladar a la gente no sólo en las ciudades, sino también en el entorno rural (no olvidemos que el contexto de India responde fundamentalmente a dicha localización), un verdadero sentido histórico que sea realmente significativo para el público. Las nuevas formas teatrales, por tanto, pretenden llegar a los espectadores de una manera más directa, haciendo que se experimente la tradición como energía vital que emana de la cotidianidad de las gentes, de su religión, de sus relaciones familiares, de su sentido social y de comunidad, y que se transmite por medio de costumbres, creencias y rituales. El teatro más contemporáneo trata, por tanto,

de conseguir que el público se vea identificado en la transformación habida desde el pasado colonial y la India más tradicional.

De acuerdo con Sumitra Mukerji, los autores de teatro indio contemporáneo se acercan a las tradiciones en un intento de traspasar barreras temporales y espaciales con un sentido metafórico de vuelta al pasado, recreando esas tradiciones en sus obras y producciones. Habla de un “interculturalismo transhistórico”, en el sentido de que esas recreaciones del pasado han experimentado una transformación en contacto con las prácticas culturales actuales. Y, por otra parte, intentan expresar distintos aspectos de la cultura india de forma simultánea en sus obras, constituyendo una actitud política y social en una reacción de descolonización de la mente, inherente al concepto de interculturalidad a un nivel esencial y profundo. Esto está directamente relacionado y contrasta con las prácticas más radicales del nacionalismo fundamentalista que caracteriza el panorama político de India en la actualidad. Autores como Panikkar, cuyo propósito es problematizar la relación que se establece entre tradición y modernidad en India contemporánea; o Habib Tanvir, cuyas representaciones conceden protagonismo al entorno rural y sus gentes; o los autores anteriormente comentados: Sircar, que muestra el gran conflicto que existe en India en el momento presente, que es esa construcción de un nacionalismo distorsionado y que trata de diseñar una identidad social pan-India; y Karnad, quien muestra una relación saludable entre tradición y contemporaneidad... todos ellos dejan entrever a través de sus producciones una resistencia al nacionalismo; y, a pesar de que beben en fuentes auténticamente indias como el *Ramayana* y el *Mahabharata*, el drama sánscrito de Kalidasa o Bhasa, las leyendas populares, reflejo de las características del hinduismo, no las utilizan para promover la hegemonía hindú, sino, muy frecuentemente, para criticarla.

En la práctica teatral de los autores indios contemporáneos podemos hablar de la presencia del concepto de interculturalidad ligado siempre a la huella de la colonización. Esto ha conferido al término una complejidad adicional, ya que les ha obligado a trascender barreras culturales y diferencias difíciles de entender y explicar. La complejidad a la que se enfrentan los autores teatrales indios subyace, precisamente, a ese pretendido diálogo entre la tradición y la interculturalidad, porque al mismo tiempo han de hacer frente a la cultura capitalista de occidente y a una definición de una cultura colonial residual; a la existencia de una burguesía india urbana y a las organizaciones e instituciones que promueven una versión oficial de la cultura india. Todos estos dramaturgos han pretendido y pretenden trascender las barreras de clase, casta y religión para profundizar en el concepto de cultura. En este sentido, se establece una intersección entre historia, cultura y discurso teatral para dar explicación a una noción de interculturalidad que tiene un carácter único y es expresión de una verdadera esencia del contexto indio.

Desafortunadamente, el género dramático en India, y en los contextos poscoloniales en general, así como en occidente, ha tenido que enfrentarse en la actualidad a muchas dificultades para sobrevivir. Hoy en día, el teatro tiene que competir con la fuerza de la imagen “plana”: el cine y la televisión, con la proliferación de series a través de plataformas como Netflix, HBO, etc., que han irrumpido en un escenario de lo global y atraen a un público que, por lo general, y pese a la calidad de muchas de ellas, busca más un ocio de

entretenimiento, sin reflexión y sin esfuerzo, y con la posibilidad de dar satisfacción a sus emociones *ad hoc*. No son buenos tiempos para el teatro, ni en los contextos poscoloniales ni en el contexto occidental. A pesar de los numerosos intentos de producciones dramáticas experimentales en India, basadas en la experiencia colectiva, explorando y representando la experiencia contemporánea global, el teatro cuenta con una gran falta de recursos y de financiación, y los actores, directores y guionistas buscan mejor retribución económica en otros entornos.

Para concluir, cabe volver a incidir en que el teatro indio contemporáneo representa un diálogo cultural intrínseco y complejo. Como he venido enfatizando, el arte dramático en India juega un papel primordial para lograr un diálogo transnacional fluido. A lo largo del presente artículo he pretendido acercar al lector a las peculiaridades que lo hacen diferente, y quizás la incorporación al teatro occidental de elementos escénicos de dicha tradición que nos son ajenos pueda conducirnos a la comprensión de “otras voces, otros escenarios”, alcanzando así un verdadero intercambio transcultural con el objetivo de encontrar un escenario de tolerancia y respeto que defina la convivencia cultural en el gran teatro de nuestro mundo contemporáneo.

#### *Obras citadas*

- Awasthi, Suresh y Richard Schechner. “‘Theatre of the Roots’: Encounter with Tradition.” *The Drama Review* 33.4 (Winter 1989): 48-69.
- Crow, Brian y Chris Banfield. *An Introduction to Postcolonial Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto, 1986.
- Karnad, Girish. “In Search of a New Theatre.” *Contemporary Indian Tradition: Voices on Culture, Nature, and the Challenge of Change*. Ed. Carla M. Borden. Washington: Smithsonian Institution, 1989.
- Mukerji, Sumitra. “Encounters with Cultures: Contemporary Indian Theatre and Interculturalism.” *Seagull Theatre Quarterly* 4 (1994). 10 Ene. 2020 <<http://www.seagullindia.com/stq/issue-4/>>.
- Rea, Kenneth. “Theatre in India: The Old and the New, Part Two”. *Theatre Quarterly* (1990): 8-31.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
- Sharma, Kajali. *Symbolism in Anita Desai’s Novels*. Kent: Asian Publishing House, 1991.
- Schechner, Richard. “One of the Few Handicrafts Left...”. *Seagull Theatre Quarterly* 4 (1994). 15 Dic. 2019 <<http://www.seagullindia.com/stq/issue-4/>>.
- Soyinka, Wole. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. London: Pantheon, 1994.
- Thiong’o, Ngũgĩ Wa. *Decolonization of the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey, 1986.