

“I WROTE TO EXIST”: EVE ENSLER Y *THE VAGINA MONOLOGUES*

Marta Fernández Morales

1. Enslér: vida y obra de una activista.

Eve Enslér, dramaturga, activista y *performer*, nació hace medio siglo en Manhattan, hija de padre judío y madre cherokee. Además de arrastrar dos holocaustos en la familia, como ella misma comenta con relación al origen de sus padres (Lesnes 12), Enslér lleva consigo una huella aún más profunda: la de la violencia de género. Creció en un barrio de las afueras de una ciudad próspera, dentro de una familia de clase media-alta aparentemente normal, y sin embargo, sufrió el abuso físico y psicológico, así como la violación sistemática por parte de aquél que tenía el papel de protegerla: su padre.

Como consecuencia de la situación de agresión continuada a la que estaba sometida, Enslér pasó por un proceso de negación de su propio cuerpo y supresión de su sexualidad. El contraste entre lo aparente y lo real, la fachada paradisíaca de familia perfecta cumpliendo el sueño americano frente al infierno interior de la casa, llevó a la artista a una situación traumática que ella explica en los siguientes términos:

It was very insane making. I grew up in a beautiful community where on the outside everyone had everything, whereas on the inside I was confined and condemned by a cruel, sexually abusive father, who raped me from the time I was five until the time I was ten. And then he brutalized me on a regular basis until I left home at sixteen. I left my body then, too. I wasn't sane by the time I left, and it's taken me most of my life to recover and re-enter my body. (cit. en Greene 156)

Lo que Enslér denomina “abandonar su propio cuerpo” es consecuencia clara del trauma del abuso, concebido en la sociedad occidental moderna como la peor forma de violencia posible: “[L]a crueldad principal cometida con menores ya no es la violencia física, como a finales del siglo XIX, sino la violencia sexual como en el

tema del *child abuse*” (Vigarello 360). De entre todos los trastornos posibles en un caso como el suyo, la joven Ensler manifestó particularmente problemas de ansiedad, de relación con la propia sexualidad, y sobre todo, comportamientos adictivos. Cuando entró en la universidad (Middlebury College, en Vermont) ya era casi una alcohólica, y tras graduarse, añadió las drogas a su lista de recursos autodestructivos (Greene 157). A pesar de todo, Ensler cuenta que consiguió sobrevivir gracias a la palabra. La universidad había introducido en ella, además del alcohol y las drogas, el ansia de crear y de dirigir teatro, y reconoce que eso le salvó la vida. Igual que cuando era niña y plasmaba su confusión en un trozo de papel, en su juventud, afirma, “I wrote to exist” (cit. en Greene 156). La literatura y el drama parecían garantizar su permanencia en este mundo: “I instinctively knew that if I existed in words, I would somehow exist in matter” (cit. en Greene 156). Por medio del papel y la tinta Ensler venció la invisibilidad y el silencio típicos de las personas con su pasado abusivo, que “en muchos casos [...] llegan a la edad adulta sin poder verbalizar el asunto” (Torres Falcón 85).

Los primeros trabajos impresos de Eve Ensler fueron poemas breves, y desde entonces la neoyorquina no ha dejado la pluma. Retomando el trabajo teatral que había empezado en la universidad, donde había actuado y dirigido algunas piezas, Ensler diseñó para sí misma el solo *When I Call My Voices*, que ella describe como “a one-woman show about a woman who has nine voices and is trying to integrate them” (cit. en Greene 158) y que reflejaba su estado emocional por aquel entonces. Eran los años setenta, y el siguiente espectáculo que intentó escribir se titulaba *Coming from Nothing*, el cual quedó inconcluso. La temática eran los fantasmas infantiles, y la autora no podía aún enfrentarse a los suyos.

Antes de ponerse cara a cara con sus recuerdos, Ensler decidió dedicar su producción dramática a temas más públicos y aparentemente de mayor envergadura política. Se entregó por completo al movimiento antinuclear, esfuerzo del que nació su obra *The Depot* y que significó un punto de inflexión en su trayectoria. Por recomendación de la actriz Joanne Woodward introdujo el humor en el texto, y ocurrió lo inesperado, que funcionó: “That was a turning point in my life, because it never occurred to me that you could make politics funny. [...] And in that period, I began to learn how to be a playwright” (cit. en Greene 159).

Después de *The Depot*, Eve Ensler probó suerte en el teatro experimental con *Scooncat*, sólo para regresar inmediatamente al espectáculo comprometido con *Ladies*, resultado de muchas horas

de voluntariado en un refugio para mujeres sin hogar en Nueva York y cuyo eco está presente en *The Vagina Monologues*. Con su labor social y artística, Ensler trabaja desde hace más de una década construyendo un hogar, una comunidad para todas las mujeres, pero especialmente para aquéllas que han sido agredidas y rechazan su cuerpo como objeto de castigo y dolor. Su intención declarada como dramaturga, directora e intérprete es la de crear lazos dentro de un universo ginocéntrico para acabar con la opresión de las mujeres y la violencia que las encierra en sus casas y sus roles. Ensler es, en este sentido, heredera directa de los primeros grupos de teatro feminista que popularizaron la expresión *consciousness-raising*, confiando en promover un cambio en las relaciones entre los géneros tanto en la vida privada como en la pública. Gay Gibson Cima resume así la fe que movía a grupos norteamericanos como los pioneros Westbeth Feminist Playwright Collective, At the Foot of the Mountain o The Women's Experimental Theatre:

I do not believe that theater alone can make a revolution, but it can help to make the revolutions in consciousness that lead to change. [...] Through our feminist productions we can expose the universal as masculine, the natural as cultural, the textual as political, revealing the ideological and material bases of what is there, demonstrating what is not there, and adding what is silenced or marginalized" (93).

La violencia está muy presente en el primer trabajo realmente estructurado y publicado de Eve Ensler, que marca el momento en que ésta empieza a enfrentarse directamente con sus traumas: *Floating Rhoda and the Glue Man* (1993). Se trata de una pieza en dos actos donde algunos de los personajes protagonistas se desdoblaron (*Rhoda/Rhoda's stand-in; Barn/Barn's stand-in*) como símbolo de su incapacidad para comunicarse y establecer una relación funcional. Con la incorporación de claros elementos autobiográficos, como la violación por parte del padre de Rhoda o sus adicciones a la cocaína y al alcohol, Ensler escribe una historia de amor y desamor donde las identidades fragmentadas impiden que los personajes conecten verdaderamente de igual a igual. En *Floating Rhoda* cabe destacar la estrategia de la mujer que da nombre a la obra, imagen de algunas esposas maltratadas que utilizan la disociación entre cuerpo y mente como estrategia de supervivencia durante los ataques de sus parejas. Explica la psicóloga norteamericana Lenore Walker, madre del concepto de *Battered Woman Syndrome*:

Dissociative states are common among all victims of abuse and trauma. Victims learn this mild form of self-hypnosis in order to protect themselves from terror and physical pain; in short, *they learn to separate their minds from their bodies*. [...] During an acute battering

incident, the abused woman often does not feel the blows. (175, énfasis mío)

Como reflejo fiel de una mujer de carne y hueso, la Rhoda creada por Ensler confiesa, cargada de sentimiento de culpa: “He beat me because I’m never really here. [...] I’ve come to know. That’s why I leave as soon as it begins, that’s why I go” (152). Cuando ella, “deja su cuerpo”, aparece en escena su *stand-in*, la doble sin sensibilidad que aguanta los golpes de los hombres que conviven con Rhoda. Hacia el final del acto primero, mientras Coyote maltrata al otro yo de la protagonista para confirmar su virilidad, ella se columpia sobre la habitación, adoptando el papel de público intraescénico y *voyeur* que no actúa ante la brutalidad que contempla:

([Coyote] [b]eats Rhoda throughout his speech.) I'm patriotic, Rhoda. I want meat and a woman to cook it. [...] I wanted to be with you, Rhoda, but you're already gone. [...] (After Coyote finishes hitting Rhoda's stand-in, he suddenly comes out of it, realizing what he's done. Rhoda's stand-in lies limp on the bed. Coyote shakes her, but she doesn't respond. As Rhoda swings over them on the trapeze, she lights a candle and swings into the stars). (151)

Este texto puso en marcha hace diez años la línea temática que aún sigue vigente en el teatro de Ensler: la violencia de género como parte inseparable de la condición femenina. Su trayectoria personal y profesional desde entonces ha estado definida por una misión: establecer el diálogo entre las mujeres y provocar la concienciación sobre la agresión física y psíquica y sus consecuencias. La forma ideal de fundir en uno solo sus esfuerzos como activista y su creación artística llegó con *The Vagina Monologues*, texto y espectáculo que han logrado abrir un hueco en los escenarios de medio mundo para Ensler, para las mujeres y para el cuerpo femenino en su más plena presencia. Con trabajos como el de Eve Ensler se hace realidad el sueño de toda dramaturga feminista: “[W]omen see themselves and respond. They don’t feel judged” (Greene 169). El juicio, si lo hay, se produce en este tipo de teatro no sobre las protagonistas, sino sobre quienes las agreden. Se trata, en fin, de que los labios de las mujeres puedan dejar de decir “slow down” o “too hard” y sean libres de gritar sin tapujos “I want” (Ensler, *Monologues* 19, 20).

2. Postmodernismo, teatralidad y compromiso contra la violencia de género: *The Vagina Monologues*

La época actual nos sitúa culturalmente en la debatida corriente del postmodernismo, cuyos rasgos más relevantes en relación con

la dramaturgia han sido recogidos por Deborah Geis en el libro *Postmodern Theatric(k)s*: primero, habla de la incorporación de la cultura popular y de la historia a una producción artística que no rechaza las nuevas tecnologías. Además, continúa Geis, el impulso tras el discurso artístico postmoderno es el de la fragmentación y la deconstrucción de la obra de arte en el sentido canónico que el término adoptaba en el *mainstream*. Se trata no sólo de crear nuevos significados, sino de descentralizar el proceso, dándole tanta importancia al receptor/a como al autor/a y entendiendo la obra como un proceso constante (Connor 134). En este sentido, al contrario de lo que sostenía la crítica tradicional, en el texto postmoderno el significado no reside en su representación predeterminada, sino en su recepción (Geis 33). En el acto comunicativo que se da entre actores y público durante un evento teatral, esto se traduce en “[the] self-consciousness of the spectator, the awareness of context and the dependence upon extension in time” (Connor 133).

La descentralización y la atención desplazada hacia nuevos focos se traslada también al discurso postmoderno en lo que se refiere al contenido. Se rechaza la “exotización” y cosificación del “otro/a”, sea éste no-hombre, no-occidental, no-blanco, etc. Traducido al lenguaje escénico, este proceso de ex-centrización, según Geis, toma forma en la puesta en escena, donde existe la posibilidad de crear juegos visuales y metáforas (33). Para llegar a estas imágenes y manipulaciones lingüísticas se recurre a menudo al humor y la parodia, dando lugar a un metadiscurso crítico desde la propia obra representada. El énfasis en este momento de la historia teatral, por tanto, no estará en el texto dramático, sino en la puesta en escena, y ello tendrá un corolario lógico: el público y su capacidad cognitiva serán parte fundamental del proceso creativo del momento dramático y su significado (Geis 34).

Íntimamente ligado al rasgo anterior está el último de los que enumera Geis: “Subjectivity also demands increased attention” (34). El teatro postmoderno colabora en la búsqueda de nuevas identidades y formas no manidas de expresar la subjetividad individual. En el discurso actual no se habla ya de un sujeto unitario, fijo y supuestamente neutro (pero en realidad sexuado en masculino y no racializado); ahora el yo es múltiple y está en flujo constante, no se puede aprehender en la lista de dicotomías típica del pensamiento patriarcal ni conceptualizar en etiquetas en singular. En el centro de la teorización está la cuestión de cómo articular el sujeto-mujer sin reproducir las estructuras del discurso masculino tradicional. Haciendo un resumen de forma condensada, es posible afirmar que las

posiciones respecto a la construcción de la subjetividad femenina se dividen entre aquéllas que resaltan los puntos en común entre las mujeres de toda raza, clase y condición, y las que apuestan por el reconocimiento y la potenciación de la diferencia.

La producción artística de Eve Ensler, enmarcada en el momento postmoderno, no es ajena al debate existente respecto a las mujeres en este aspecto, y se inclina claramente por una política de identidad. En su teatro el acento se pone en lo que todas las mujeres, dentro de lo que Ensler llama “the spectrum of women”, tienen en común como sujetos sexuados y socializados en femenino. Dos conceptos aparecen por encima de todos los demás a la hora de definir la experiencia común de la mitad femenina de la población del mundo: el cuerpo y la violencia. El trabajo de Ensler en *The Vagina Monologues* es el de fusionar estos dos ejes definitorios de la identidad femenina y subvertirlos, luchando a un tiempo por frenar la violencia y por construir una visión positiva del cuerpo de las mujeres.

El proyecto de *The Vagina Monologues* entronca directamente con las teorías de Hélène Cixous, feminista de origen argelino que acuñó la expresión *écriture féminine*. Para Cixous el momento de acudir al teatro ha de ser un gesto político, con las miras puestas en un cambio en los medios de producción y de expresión: “It is high time that women gave back to the theatre its fortunate position, its *raison d’être* and what makes it different - the fact that there it is possible to get across the living, breathing, speaking body” (Cixous, “Aller” 547). Con los *Monologues*, el cuerpo femenino toma literalmente el centro del escenario para expresarse desde lo que Eve Ensler considera la esencia de la mujer: la vagina.

La génesis de la obra está en dos centenares de entrevistas que Ensler realizó a mujeres de todo tipo después de constatar cómo las cercanas a ella hablaban con desprecio, o incluso con asco, de sus vaginas. Tras sus encuentros, la autora destilaba las palabras para escribir sus monólogos:

First I interview and then I take those interviews, I read them, I let them filter through me, and from this process, I pick out a couple of lines here and there that speak to me. [...] I never tape, I only write, because I find that, after sitting in a room with the women, I’ll write the lines that matter to me. And then when it comes to the monologue, I’ll take, let’s say, a sentence, and that will be the catalyst to the monologue. So the woman’s being is in it, her essence is there, but her words may not be. (cit. en Greene 161)

En los textos resultantes, la vagina se concibe como una sinécdoque para la mujer completa, entendiendo que en el vientre está la

esencia del “ser mujer”, pero también la causa de la violencia ejercida sobre el género femenino en su conjunto. En el teatro de Ensler, como en la teoría de Cixous, el cuerpo de la mujer en el escenario es “a body in labour” (Cixous, “Aller” 547), luchando por destapar los tabúes y liberar a los demonios del lenguaje y la cultura patriarcales que aún sirven como excusa para violar, maltratar o mutilar a millones de mujeres en todo el globo. La tesis de la dramaturga es que si se levantan los velos de opresión a través de la palabra, la violencia remitirá hasta llegar a desaparecer. Para ello, las mujeres han de tomar conciencia de su situación como grupo, más allá de las diferencias y aprender a amarse, empezando por el cuerpo para conquistar la voz que la cultura falocéntrica les ha negado.

Aunque la intención declarada de Ensler es eminentemente positiva para las mujeres, puesto que se reivindica su posición como sujetos y su derecho a vivir libres de violencia, existe un peligro que acecha tras textos como *The Vagina Monologues*: el esencialismo. En un mundo donde el discurso se ha articulado históricamente en oposiciones duales jerarquizadas (Cixous, *La risa* 14) y se ha asociado a la mujer siempre con el término entendido como negativo de dichas dicotomías (*cuerpo vs. mente, pasividad vs. acción, naturaleza vs. cultura*), la insistencia en “la esencia de lo femenino” o “el ser mujer” puede actuar como refuerzo de estos esquemas de pensamiento. Si el énfasis en los procesos reproductivos de la mujer ha servido como base de su discriminación, cabe pensar que una propuesta como la de Ensler, centrada en el cuerpo como fuente de vida y de energía –ella misma define su vagina como “su segundo corazón” (cit. en “Art” 1)–, no hará sino perpetuar este énfasis, volviendo a atrapar a las mujeres en su biología como destino. Es la trampa ya denunciada por las teóricas contrarias a *l’écriture féminine*: “[A]lthough *écriture féminine* eloquently questions the feminine condition by virtue of its insistence on active erotic liberation, it nonetheless perpetuates that condition because it apotheosizes some innate essence that is woman” (Wenzel 266).

Caer en esa trampa, además de implicar un regreso a la biología como principio regulador de las relaciones entre los sexos, significaría desde un punto de vista puramente teatral condenar a los personajes y a la obra a escenarios marginales, con público exclusivamente femenino y sin comunicación posible entre hombres y mujeres. Precisamente de eso se ha acusado a Ensler desde algunos foros críticos. En análisis como el del peruano Reynon Muñoz se acentúa el lado esencialista del espectáculo cuando el hombre se pregunta “y para nosotros, ¿qué?”. Debido a su énfasis

en la palabra “vagina”, que aún resulta agresiva dicha desde el escenario por ser poco común en el lenguaje escénico, y por la temática exclusivamente centrada en la mujer, *The Vagina Monologues* pueden considerarse discriminatorios para la mitad de la población que no está presente en ellos: “No se utiliza el recurso de volver a la guerra de los sexos. Los hombres, simplemente, no están, se han ido” (Muñoz 1). Esto ha provocado un sentimiento de exclusión en algunos espectadores, que no estaban preparados para sumergirse en una pieza puramente ginocéntrica, formato hasta ahora inédito en las tablas occidentales.

En *The Vagina Monologues* la identificación habitual androcentrista con el héroe dramático, que lleva a una empatía clara y a una catarsis final, no ha lugar. Por ello, en vez de la comunicación profunda y espiritual que Ensler pretende cuando dice que “[e]l sexo es una ruta hacia el esclarecimiento y la espiritualidad” (cit. en “Eve Ensler” 1), en ocasiones el efecto ha sido exactamente el opuesto, y el distanciamiento del público masculino ha roto la dinámica semiótica de la puesta en escena: “[L]os hombres han sido olvidados y uno tiene la impresión de haberse colado en una fiesta a la que no ha sido invitado. [...] Esta polarización es uno de los principales reproches que pueden hacerse a esta, por otra parte, emocionante y necesaria obra” (Muñoz 2). Esta cuestión se hace evidente, por ejemplo, en los intentos de interacción de las actrices Magdalena Broto y Maite Merino en la versión española de esta producción: en el Teatro Jovellanos de Gijón, dirigiéndose a las mujeres de las primeras filas durante su espectáculo del 8 de marzo de 2002, lograron sin ningún problema que éstas dijeran en voz alta la palabra “coño”, dentro de su escenificación del monólogo “Reclaiming cunt”. Sin embargo, en la puesta en escena del Teatro Alfil de Madrid unos meses antes, el juego se intentó con espectadores varones y la dinámica se rompió al negarse ellos a verbalizar la vindicación de la vagina, por sentirla ajena y excesiva.

Además de la relación polarizada con el público, y desde un punto de vista puramente formal, hay otros argumentos de crítica negativa que destacan en los escasos análisis de *The Vagina Monologues* que se han hecho hasta ahora, entre los cuales el fundamental es la poca profundidad del texto. Esta flaqueza, que se compensa habitualmente con la puesta en escena y el trabajo de las actrices, como reconocen casi todos los críticos/as, se ha puesto de manifiesto en diversas reseñas. Gabriel Guillén, por ejemplo, habla de un texto “que no llega a *penetrar*” (curiosa imagen para una crítica de *The Vagina Monologues*, por otra parte) y que deja “un

sabor agridulce en los infelices que pidan mayor trascendencia” (1). Lynne Truss, por su parte, afirma que “some of these monologues aren’t even so great. They are often purplish, their hearts bleed on cue, and the true-life experiences they purport to relate [...] would be arguably a lot more valuable as documentary than as drama” (cit. en “Current reviews” 1, 2). En España, Luisa Cortiñas opina: “[L]os diversos textos son en exceso irregulares, lo cual no es extraño teniendo en cuenta que son 18. Si unos monólogos son poseedores de una hilarante originalidad, otros están preñados de la zafiedad de lo anodino y los tópicos de lo cotidiano” (1).

Es cierto que Ensler, en su afán por incluir el mayor número de voces posibles en su montaje, cae algunas veces en sus propias trampas y juega con tópicos manidos como la ineficacia de algunos hombres en la cama, las agresiones sexuales constantes e inevitables a mujeres de clase trabajadora, etc. Al hablar de estos temas de una forma tan llana y sin tabúes, el texto puede llegar a resultar crudo y demasiado radical, rebajando la calidad global de la pieza como ejemplo de literatura dramática contemporánea. Al fin y al cabo, no hay mayor valor para un texto que el ser leído con placer, y fragmentos como “As a lesbian”, donde se describe de forma explícita un coito entre dos mujeres, o “I was twelve. My mother slapped me”, centrado en el tema de la menstruación, están aún muy alejados de los esquemas de placer estético interiorizados por los lectores/as occidentales de hoy.

En este marco paradójico de atracción por lo diferente, miedo al “otro”-mujer, rechazo a la ausencia del varón y fascinación por las novedades escénicas que ofrece *The Vagina Monologues*, la defensa más obvia del trabajo de Ensler vendría dada por la efectividad social y política de su teatro. La fuerza que mueve los *Monologues* tiene dos vertientes fundamentales: primero, se trata de promover una solidaridad entre todas las mujeres basada en su género, su cuerpo y su opresión, demostrando a través del lenguaje sin tapujos y libre de límites masculinizantes que, como grupo, “[n]o han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer” (Cixous, *La risa* 21). En este sentido, Ensler presenta en su obra varios impactantes *vagina facts* que muestran el *continuum* histórico de la violencia de género:

At a witch trial in 1593, the investigating lawyer (a married man) apparently discovered a clitoris for the first time; [he] identified it as a devil’s teat, sure proof of the witch’s guilt. (31)

Genital mutilation has been inflicted on 80 [million] to 100 million girls and young women. [...] Short term results include tetanus, septice-mia, hemorrhages, cuts in the urethra, bladder, vaginal walls, and anal sphincter. Long-term: chronic uterine infection, massive scars that can hinder walking for life, fistula formation, hugely increased agony and danger during childbirth, and early deaths. (63-64).

Lejos de caer en el victimismo, la artista compensa estos hechos violentos con imágenes de empoderamiento. Se les pregunta a las entrevistadas sobre sus vaginas, pero también sobre sus deseos, sus miedos y sus sueños, recuperando un foro inexistente hasta el nacimiento de los primeros grupos de *consciousness-raising* y hasta cierto punto ignorado en los últimos años con el argumento de que la liberación ya estaba conseguida. Los personajes de los *Monologues* lo agradecen una vez superado el momento de timidez y sorpresa inicial por las cuestiones planteadas: “You know, actually, you’re the first person I ever talked to about this, and I feel a little better” (30). Además, se rechazan los tabúes que rodean a algunos momentos vitales en el ciclo femenino y que aún producen reservas a la hora de verbalizarse, como la menstruación: “I interviewed many women about menstruation. There was a choral thing that began to occur, a kind of wild collective song. Women echoed each other. I let the voices bleed into one another. I got lost in the bleeding” (33). Hay también un lugar para el orgasmo femenino sin la intervención del pene en “The Vagina Workshop” y “The Woman Who Loved to Make Vaginas Happy”, celebraciones de la sexualidad libre de las mujeres.

La segunda vertiente sociopolítica de *The Vagina Monologues* que puede compensar las críticas de esencialismo está representada por el fenómeno mundial del *V-Day*. El movimiento nació durante la primera gira de la obra por los escenarios estadounidenses, cuando, cuenta Ensler, “[c]ada noche había decenas de mujeres que hacían cola para venir a contarme su historia” (cit. en Lesnes 12). La dramaturga, que desde el principio de su trayectoria no ha puesto nunca límites entre el arte y el activismo, se dio cuenta de que muchas mujeres necesitaban algo más que una hora y media de testimonios, risas y comunicación. Era urgente ayudar directamente a las víctimas de violencia de género, y su teatro podía hacerlo. Desde 1998, está en marcha el *V-Day*, “a consciousness-raising event and fundraiser designed to stop abuse against women” (Bourland 1).

Alrededor del día de San Valentín de cada año, Ensler, por previo acuerdo a través de su organización, cede su obra para una representación. El compromiso es que ella no cobra sus derechos, pero tampoco trabajan con ánimo de lucro las actrices, directoras,

etc. Tras la puesta en escena, que ya se ha llevado a cabo en universidades americanas, ciudades grandes y pequeñas de Europa, pueblos africanos, locales clandestinos en países donde aún hay una fuerte represión contra el movimiento de liberación de las mujeres, etc., la recaudación de taquilla se destina íntegramente a las asociaciones de lucha contra la violencia de género seleccionadas por las organizadoras del evento. Personas que han pasado por la experiencia de organizar, interpretar, diseñar, dirigir o asistir como público a las representaciones de los *Monologues* durante el *V-Day* demuestran con sus reflexiones que, lejos de promover el esencialismo y la vuelta a los esquemas de pensamiento patriarcales, la obra de Ensler despierta las conciencias y revive el feminismo militante allá por donde pasa:

Brian: "I feel [...] that V-Day is a very important cause, and I think it's a good strategy as well. It gets people who ordinarily wouldn't even think about women's issues to come to the play and most of them leave with a new understanding and a lot more respect for the experiences of women in our society." (cit. en "Testimonials" 1)

Keri: "I am overwhelmed by the overall positive response that I have gotten for bringing this show to Lincoln. It will truly open some eyes, minds, and hearts!" (3)

El rasgo fundamental de *The Vagina Monologues*, por lo tanto, no es su valor como texto literario dramático, sino su peso como espectáculo teatral feminista. Es en la escena donde los testimonios sobre violencia y otros temas toman cuerpo y llegan a los ojos y las conciencias del público; la clave está en su teatralidad. Sobre las tablas se aprecia la riqueza polifónica del texto que quizá se pierde en el libro y que presenta un *crazy quilt* de voces contra la agresión sexista, "una visión multicolor [que] propicia que la obra discorra por diversos derroteros que, en conjunto, hacen que su calidad y riqueza aumenten sensiblemente" (Vega 1).

La decisión de Ensler de tomar el monólogo como forma de base para la obra es parte de los aciertos a la hora de lograr una alta efectividad. Para ella, el monólogo es la forma más verdadera, porque desnuda al individuo y es una forma de mirar hacia la propia vida (Greene 161). Además, concebida en un sentido amplio, esta forma dramática permite la comunicación directa con el público mediante la ruptura de la cuarta pared; lo que en castellano se llama "apelación directa", que "vulnera directamente [la convención del teatro tradicional] porque incluye a los espectadores como receptores explícitos y como contexto situacional igualmente explícito, provocando la ruptura de la llamada 'ilusión teatral'" (Cueto Pérez 519). En varios momentos de la pieza, como ya se ha comentado, las

actrices se dirigen al espectador/a, forzando una respuesta relacionada con la deconstrucción de tabúes lingüísticos o sociales y con la concienciación sobre los abusos al cuerpo femenino.

La apelación al público hace posible relacionar la obra de Eve Ensler con las prácticas feministas brechtianas, que a través de las teorías del *gestic criticism* de Elin Diamond y del trabajo de *performers* como la propia Ensler o Holly Hughes, se apropian de conceptos como el distanciamiento para conseguir sus objetivos de movilización y reflexión sobre los temas presentados. En el texto aparecen fusionados los principios del Teatro Épico y del drama postmoderno, compartiendo el énfasis en el papel del espectador/a (Geis 9). Yendo más allá, Eve Ensler se asocia también al Teatro de los Oprimidos de Augusto Boal, especialmente en lo que se refiere a su concepto del público como elemento activo no sólo durante el proceso semiótico del drama, sino en el conjunto de la sociedad.

En la dramaturgia feminista, como en la de Boal, “performance can be most usefully described as an *ideological transaction* between a company of performers and the community of their audience” (Kershaw 16). Durante el hecho teatral se producen una serie de negociaciones, no sólo a propósito de las convenciones tradicionales (principio de ficcionalidad, linealidad de la trama, identificación, etc.), sino también en relación con el intercambio de opiniones, principios y valores que se produce entre escenario y patio de butacas. El significado final de lo visto no vendrá dado sólo por la intención primera del autor/a o director/a, sino que tendrá que contar con la actividad perceptiva y cognitiva del público: “[P]erformance is ‘about’ the transaction of meaning, a continuous negotiation between stage and auditorium to establish the significance of the signs and conventions through which they interact” (Kershaw 16). En el caso concreto de *The Vagina Monologues*, lo que se pretende es que el espectador/a reestructure su concepción del mundo para incluir a la mujer como sujeto, des-centrando el discurso patriarcal y deshaciendo mitos y tabúes.

La consecuencia ideal de una práctica teatral comprometida como la que promueven Ensler y Boal es la conversión del *spectator* en *spect-actor*, el espectador/a activo/a, que toma parte en la acción (Schutzman and Cohen-Cruz 2). Invitando al público a hacer sugerencias y participar directamente en la trama de sus obras, Boal descubrió que el público pasaba por un proceso de empoderamiento, no sólo porque podía imaginar un cambio, sino porque se le ofrecía la posibilidad de llevarlo a la práctica, reflexionando sobre las sugerencias propuestas y generando acción social (Paterson 1).

Enslar, trabajando en la estela del movimiento feminista, recoge el relevo de Boal al nivel de la acción en la calle, y anima a su público a tomar partido respecto de la violencia de género. Las mujeres, cree ella, están preparadas para retomar el control de su cuerpo, su sexualidad, sus relaciones con los hombres, con otras mujeres y con el mundo: "Women are hungry to feel liberation at this moment in time. Women sit in that theater every night and they are ready to go" (cit. en Greene 169). *The Vagina Monologues* les da esa oportunidad. La respuesta, está en sus manos... y en el resto de su cuerpo.

Marta Fernández Morales
Universidad de Oviedo
Asturias, España

Obras citadas

"Art and Culture. Eve Enslar." 29 March 2003 <www.artandculture.com/arts/artist?artistId=704>.

Bourland, Julia. "Eve Enslar. *The Vagina Monologues* Creator Opens Up." 15 May 2001 <www.women.com>.

Cixous, Hélène. "Aller à la mer." *Modern Drama* XXVII.4 (Dec. 1984): 546-48.

_____. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

Connor, Steven. "Postmodern Performance." *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 132-57.

Cortiñas, Luisa L. "De vaginas y otras historias." Reseña de *The Vagina Monologues*, de Eve Enslar. Producciones Maite Merino. Teatro Alfíl, Madrid. 7 Septiembre 2000 <<http://arteteca.galeon.com/monologosv1.htm>>

Cueto Pérez, Magdalena. "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral." *II Simposio Internacional de Semiótica. Lo cotidiano y lo teatral. Vol. I*. VV.AA. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988. 515-29.

"Current reviews. *The Vagina Monologues*." 20 Feb. 2002 <www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/vaginamonologues01.htm>

- Enslar, Eve. *Floating Rhoda and the Glue Man. Women Playwrights. The Best Plays of 1993*. Ed. Marisa Smith. Smith and Kraus, 1994. 129-73.
- _____. *The Vagina Monologues*. New York: Villard, 1998.
- "Eve Enslar. 'El sexo es una ruta hacia la espiritualidad.'" 11 Feb. 2003 <www.eluniversal.com>.
- Geis, Deborah R. *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Gibson Cima, Gay. "Strategies for Subverting the Canon." *Upstaging Big Daddy. Directing Theatre as is Gender and Race Matter*. Eds. Ellen Donkin and Susan Clement. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. 91-105.
- Greene, Alexis, ed. *Women Who Write Plays. Interviews with American Dramatists*. Hanover: Smith and Kraus, 2001.
- Guillén, Gabriel. "En el Teatro Arlequín, *Los monólogos de la vagina*." Reseña de *The Vagina Monologues*, de Eve Enslar. Producciones Maite Merino. Teatro Arlequín, Madrid. 25 Julio 2002 <www.visualdisco.com/teatro/monologos.asp>.
- Kershaw, Baz. "Performance, Community, Culture." *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London and New York: Routledge, 1992. 15-40.
- Lesnes, Corinne. "La dama de los *Monólogos de la vagina*." *El País* 19 En. 2003: 12.
- Muñoz, Reynon. "*Los monólogos de la vagina*, de Eve Enslar. Y para nosotros, ¿qué?" 25 Julio 2002 <<http://cultura.rcp.net.pe/agenda/teatro/monologo.shtml>>
- Paterson, Douglas. "Augusto Boal. A Brief Biography." 5 March 2001 <www.goucher.edu>.
- Schutzman, Mady and Jan Cohen-Cruz. "A Glossary of Terms from Augusto Boal's Theatre of the Oppressed." 5 March 2001 <www.communityarts.net>.
- "Testimonials." 16 July 2002 <www.randomhouse.com/features/ensler/vm/testimo.html>.
- Torres Falcón, Marta. *La violencia en casa*. México D.F.: Paidós Mexicana, 2001.
- Vega, Daniel. "*Los monólogos de la vagina*, de Eve Enslar. Con Maite Merino y Magdalena Broto." Reseña de *The Vagina Monologues*, de Eve Enslar. Producciones Maite Merino. Teatro Arlequín,

Madrid. 25 Julio 2002 <<http://cuantoyporquetanto.com/elproyecto/teatro/losmonologosdelavagina.htm>>.

Vigarello, Georges. *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Madrid: Cátedra-Feminismos, 1999.

Walker, Lenore E. *Terrifying Love. Why Battered Women Kill and How Society Responds*. New York: Harper & Row, 1989.

Wenzel, Hélène Vivienne. "The Text as Body/Politics: An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context." *Feminist Studies* 7.2. (Summer 1981): 264-87.