

**Voces contra la desigualdad.  
El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler**

*Voices against Inequality.  
Emily Mann's and Eve Ensler's Theatre of Testimony*

RESUMEN

En su trabajo sobre la historia del teatro documental del año 1999, Gary Fisher Dawson hablaba de tres grandes fases: el movimiento de la Nueva Objetividad en la Alemania de los años veinte, las propuestas del Federal Theatre Project en EE.UU. durante los treinta y el renacimiento del estilo con la versión de *The Deputy* dirigida por Piscator en los sesenta. En el cambio de siglo XX al XXI, varias dramaturgas norteamericanas han recogido el testigo de estos documentalistas, desarrollando lo que Emily Mann, inspirada por las tradiciones orales sudafricanas, ha llamado «teatro testimonial». Mann, junto con Eve Ensler, Anna Deavere Smith o Heather Raffo, cultiva una forma dramática basada en recuperar las voces silenciadas de la historia y en proporcionarles unos oídos atentos que escuchen sus experiencias y aprendan de ellas. Así, en *Annulla* Mann repasa los horrores de la Segunda Guerra Mundial desde un punto de vista feminista, y en *Still Life* coloca en el centro de un drama sobre la Guerra de Vietnam, enfrentadas a un veterano, a dos mujeres que nunca lucharon en el frente asiático, demostrando que el *home front* debe ser un concepto a tener en cuenta en la historiografía sobre los conflictos bélicos. Yendo un paso más allá, Eve Ensler elimina las voces masculinas de sus trabajos monologados sobre violencia, presentando historias plurales de mujeres muy distintas unidas por su condición femenina violentada. En este artículo se analiza una parte del teatro de ambas autoras desde la perspectiva de género para determinar la validez que las técnicas documentales y testimoniales pueden tener en un momento dominado por los medios de comunicación, la hiperrealidad y la (des) información.

**Palabras clave:** teatro documental, testimonio, feminismo, género, toma de conciencia.

ABSTRACT

In his 1999 work about the history of Documentary Theatre, Gary Fisher Dawson wrote about three main phases: the New Objectivity Movement in 1920s Germany, the Federal Theatre Project in 1930s USA, and the revival of the style thanks to Piscator's version of *The Deputy* in the 1960s. In the 20<sup>th</sup>-to-21<sup>st</sup> turn of the century, several North American female playwrights have become inheritors to these documentarians, developing what Emily Mann

1 Universitat de les Illes Balears.

–inspired by South African oral traditions– has called «theatre of testimony». Together with Eve Ensler, Anna Deavere Smith or Heather Raffo, Mann cultivates a dramatic form based on recovering silenced voices from history, and on providing them with an attentive ear that will listen to their experiences and learn from them. Thus, in *Annulla* Mann revises World War II from a feminist point of view, and in *Still Life* she places centre stage, facing a veteran, two women who never fought in the Asian battlefield, proving that the «home front» is a concept that must be acknowledged in the construction of history about war. Going further, Eve Ensler eliminates the male voice from her monologues about violence, presenting stories of very different women united by their violated female condition. This article analyzes part of the theatrical production of these two authors from a gender perspective to try and determine the validity that documentary and testimonial techniques may have in a time dominated by the mass media, hyper-reality and (mis)information.

**Key words:** documentary theatre, testimony, feminism, gender, consciousness-raising.

#### SUMARIO

- 1. Teatro documental y de testimonio: evolución y presencia (femenina) en el mundo anglófono. - 2. Emily Mann, rescatando voces ausentes de la historia. - 3. Yo > tú > nosotras: los monólogos de Eve Ensler. - 4. Conclusiones. - 5. Bibliografía.

### Teatro documental y de testimonio: evolución y presencia (femenina) en el mundo anglófono

Teniendo en cuenta el título de este artículo y el enfoque con el que se ha elaborado, considero apropiado comenzar diciendo que la principal característica del tipo de manifestación dramática de la que aquí se hablará es que se trata de un fenómeno eminentemente político: el teatro documental y/o de testimonio es, ante todo, un drama que pretende vincular lo privado con lo público; lo individual con lo colectivo; en suma, lo personal con lo político. Además, el impulso de los autores y las autoras que lo cultivan es de cambio social, combinando entretenimiento y didacticismo y usando la palabra como motor para la transformación (Fisher Dawson, 1999: 161). En este sentido, este tipo de teatro tiene muchos puntos en común con el movimiento por la igualdad entre hombres y mujeres, que a lo largo de su historia se ha movilizó al grito de «lo personal es político»<sup>2</sup> y ha pretendido provocar cambios recurriendo al verbo, a la concienciación mediante la pedagogía y a la acción pacífica, a menudo con la colaboración de las gentes de la escena. Así, por ejemplo, la Actresses Franchise League de Gran Bretaña puso su talento a disposición de quienes luchaban por el voto femenino durante las primeras

2 «The Personal Is Political» es el título de un artículo que Carol Hanisch publicó en 1970 dentro del volumen *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Según explica la propia Hanisch en su introducción a la reedición del trabajo en 2006, fueron las editoras del libro, Shulamith Firestone y Anne Koedt, quienes decidieron encabezar así su texto, acuñando una expresión que inspiraría a miles de mujeres en todo el mundo.

décadas del siglo XX, definiéndose como un frente de acción teatral al servicio de la causa sufragista (Hollledge, 1998: 93).

Partiendo de estas coincidencias entre el teatro documental como subgénero dramático y el movimiento feminista como fenómeno social, este artículo explora el trabajo de dos autoras norteamericanas aún en activo, Emily Mann e Eve Ensler, con el objetivo de demostrar que las propuestas que estas han elaborado dentro de la línea testimonial ofrecen toda una serie de posibilidades para la visibilización de problemas marcados por el género, la toma de conciencia sobre los desequilibrios entre hombres y mujeres en determinadas situaciones de la vida privada y pública y, en última instancia, la transformación de la sociedad en pos de la igualdad. Sus textos hablan de temas sobradamente conocidos, pero el elemento de testimonio les confiere unos valores de inmediatez y autenticidad que obligan al público a revisar estos asuntos bajo una nueva luz. De esta manera, en un contexto como el actual, en el que el abismo entre la ciudadanía y quienes tienen el poder para condicionar su existencia mediante las grandes decisiones (políticos/as, prensa, banca, etc.) se hace más profundo y se llena cada vez más de sospechas, una parte del público trata de encontrar en el arte la información que echa de menos en los cauces tradicionales, y los/as artistas buscan testigos que autentiquen las verdades que quieren contar (Paget, 2009: 235). Ninguna de las dos escritoras estudiadas aquí aspira a encontrar La (única) Verdad, pero tanto Mann como Ensler insisten en que utilizar testimonios reales es una forma de que la audiencia se haga preguntas sobre versiones contradictorias o complementarias de un mismo hecho histórico o posibles desigualdades e injusticias en la experiencia cotidiana, abriendo así un proceso de reflexión: para Mann, parte de su tarea como dramaturga es encontrar formas de abrir conversaciones públicas (Mann en Greene, 2001: 287); para Ensler la puesta en escena de obras suyas como *The Vagina Monologues* es una plataforma para el diálogo entre mujeres (Ensler en Greene, 2001: 164).

En una definición que más tarde ampliaría, pero que sirve a los propósitos de este trabajo tras lo dicho en el párrafo anterior, Gary Fisher Dawson conceptualizó el teatro documental como una representación dramática de las fuerzas sociales haciendo un (re)examen detallado de acontecimientos, individuos o situaciones<sup>3</sup> (1999: 85). Este género, heredero del drama histórico (Pavis, 1998: 451), entró en el mundo anglófono de la mano de Erwin Piscator (1893-1966), quien experimentó durante años con textos y escenografía, utilizando todas las tecnologías a su alcance para crear una dramaturgia política representativa de las condiciones de vida contemporáneas (Innes, 1972: 69). Piscator, junto con Bertolt Brecht (1898-1956), desarrolló en el teatro las ideas del movimiento de la Nueva Objetividad de los años veinte del siglo pasado, primer punto de inflexión en la historia del drama documental según Fisher Dawson (1999: 9). Como recuerda Oliva Herrero, tanto Piscator como Brecht «opinan que el arte ha de unirse a los problemas sociales de cada momento, ayudando así a superarlos» (2007: 32); criterio que en Estados Unidos asumieron grupos como el Federal Theatre Project, que dieron un nuevo impulso a

3 «A dramatic representation of societal forces using a close reexamination of events, individuals, or situations». Todas las traducciones de citas son de la autora de este artículo.

la corriente en la década de los treinta, configurando formalmente su segunda fase de desarrollo. Ya en los sesenta las técnicas piscatorianas vivieron un renacimiento con la tercera etapa del teatro documental, en la que el propio director alemán puso en escena obras polémicas como *The Deputy*, de Rolf Hochhuth, donde se repasaba con fuerte sentido crítico el papel del Papa Pío XII durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de los años ochenta, siempre según la clasificación de Fisher Dawson (1999: 164), se inaugura una cuarta etapa de este subgénero dramático gracias precisamente a Emily Mann. A día de hoy el teatro documental continúa vigente en la teoría y en la práctica, como demuestran publicaciones en la línea del monográfico de *The Drama Review* en 2006 o los volúmenes *Verbatim* (Hammond & Steward, 2008) y *Get Real* (Forsyth & Megson, 2009). Los atentados terroristas en Estados Unidos el once de septiembre de 2001 y sus consecuencias globales marcan posiblemente el giro más actual de esta corriente, representada en Norteamérica por las autoras seleccionadas aquí, junto con otros nombres femeninos como Jessica Blank (*The Exonerated* con Erik Jensen, 2002), Heather Raffo (*9 Parts of Desire*, 2006) o Anna Deavere Smith (*Let Me Down Easy*, 2008). En Gran Bretaña la tendencia se ha mantenido viva de forma más continuada que en Estados Unidos, y en este momento existe una fuerte tendencia de teatro documental de tipo *verbatim*, así como de lo que se ha dado en llamar en inglés *tribunal plays*.

Como explican Hammond y Steward (2008: 9), el término *verbatim* se refiere a los orígenes del texto, significando que las palabras de personas reales son recogidas en un proceso de entrevistas y/o de investigación, o se toman de archivos oficiales. Después se editan, organizan o recontextualizan para su presentación dramática, en la que los actores y actrices dan cuerpo a las personas que las dijeron en un primer momento. La manifestación más radical de este tipo de drama es la técnica de *recorded delivery*, en la que los y las intérpretes no se aprenden sus líneas, sino que salen al escenario con auriculares por donde escuchan los testimonios originales, que tratan de imitar al detalle. Un buen ejemplo es la pieza británica *The Girlfriend Experience*, elaborada a partir de más de cien horas de conversaciones con trabajadoras del sexo. Como explicaba la autora, Alecky Blythe, en el programa del montaje en el teatro Young Vic de Londres en agosto de 2009, los testimonios de estas mujeres rompen con los estereotipos de prostituta que suelen aparecer en los medios. Lo cierto es que, como espectadora de aquella versión, yo misma me planteé algunas preguntas sobre los posibles efectos de escuchar las palabras de Tessa, Amber, Poppy y Suzie, y sobre la contribución que la obra podía hacer al debate abierto sobre la prostitución. No es menos verdad, sin embargo, que en este montaje en concreto, a mi parecer, los cuerpos de las intérpretes, totalmente alejados del canon de belleza tradicional, constituían una competencia demasiado fuerte para sus testimonios verbales. La mayor parte del tiempo, el humor de la obra parecía derivarse de detalles asociados a la corporeidad anticanonica de las mujeres, y no de lo narrado por ellas. Así, dudo si el público no se rió más a menudo *de* las prostitutas que *con* ellas, lo cual desvirtuaría el objetivo declarado de Blythe de mostrar respetuosamente un mundo oculto habitado por trabajadoras normales que buscan ofrecer un plus de contacto humano en sus relaciones para sobrevivir en un nego-

cio cada vez más competitivo<sup>4</sup>. En cualquier caso, si como defiende Emily Mann, el objetivo del teatro documental o de testimonio es plantear preguntas complejas sobre la vida en nuestro tiempo (en Greene, 2001: 300), *The Girlfriend Experience* del Young Vic tuvo éxito en la empresa: esta espectadora, cuando menos, abandonó la sala con varios interrogantes en la mente, la mayoría aún por resolver.

La forma *tribunal play* que toma una parte del teatro documental reciente, por otro lado, se cultiva con mucha frecuencia desde el 11-S, sobre todo en el Reino Unido, y para abordar no solo el impacto de los atentados en EE.UU., sino otros asuntos políticos y legales que la comunidad internacional tiene pendientes. Estas obras con formato de juicio, como explica Janelle Reinelt (2009: 13), dan un paso más que el *verbatim* tradicional hacia la ortodoxia más estricta del documentalismo, utilizando transcripciones oficiales de procesos ya puestos en marcha o concluidos. Esto tiene consecuencias lógicas sobre la verosimilitud y el naturalismo de las piezas, además de sobre su puesta en escena. Ya en los años setenta Gregory Mason apuntaba hacia el riesgo de estatismo de las *tribunal plays*, que sacrifican el movimiento y los usos flexibles del espacio escénico a favor de la palabra. Así, la fortaleza más importante de este tipo de trabajos –la trama y el conflicto basados en lo real– es también su más grande limitación: tener que restringirse a *contar* en vez de *mostrar* los hechos en un escenario determinado y reducido<sup>5</sup> (Mason, 1977: 273, énfasis añadido). Ejemplo de esta clase de obras es la serie sobre juicios de la compañía inglesa Tricycle Theatre, que ha tratado temas como la falacia de las armas de destrucción masiva en Irak (*Justifying War*, 2003), el trato a los presos de guerras iniciadas tras el 11-S (*Guantanamo*, 2004) o los procesos por crímenes contra la humanidad en la antigua Yugoslavia (*Srebrenica*, 2005)<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista teórico, los principios generales del teatro documental fueron establecidos por Peter Weiss (1916-1982), quien en 1968 publicó «The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre» y sus ya fundamentales «Fourteen Propositions for a Documentary Theatre». De entre los criterios marcados por este dramaturgo alemán hay uno en particular que tanto Emily Mann como Eve Ensler han convertido en condición *sine qua non* para su profesión: la idea de que el teatro es un elemento activo en la vida pública y por lo tanto un foro para la crítica (Weiss, 1968: 377). A partir de esta conceptualización de la práctica dramática, ambas autoras crearán un tipo de propuestas que cumplirá con las funciones que reconoce Derek Paget en este subgénero<sup>7</sup>:

- 4 Los comentarios de Blythe sobre la obra, como se ha apuntado, se han extraído del programa de mano del montaje del Young Vic en 2009 (p. 3). Para más información, véase [www.youngvic.org](http://www.youngvic.org).
- 5 «A restriction to the telling rather than the showing of events in a defined, confined setting».
- 6 La mayor parte de las obras de Tricycle Theatre son de autoría masculina, si bien *Guantanamo* lleva la firma de Victoria Brittain, periodista e investigadora, y de Gillian Slovo, autora de más de diez novelas antes de su inmersión en el teatro documental.
- 7 Propuestas anteriores para un listado de funciones del teatro documental que han podido inspirar a Paget y que también serían total o parcialmente aplicables aquí pueden encontrarse en las referencias de Fisher Dawson (1999) y Martin (2006) citadas en la bibliografía final. Los puntos de Paget reproducidos aquí son traducciones más del texto original dentro de su artículo «The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance».

1. Reexaminar historias internacionales, nacionales y/o locales.
2. Celebrar/homenajear a grupos y comunidades reprimidas o marginadas, haciendo visibles sus historias y aspiraciones.
3. Investigar acontecimientos y asuntos polémicos en contextos locales, nacionales y/o internacionales.
4. Difundir información, utilizando un concepto operativo de 'aprendizaje placentero' –la idea de que lo didáctico no es, por sí mismo, necesariamente enemigo del entretenimiento.
5. Interrogar la propia noción de documental (2009: 227-28).

Con un estilo propio que bebe de las recomendaciones de los clásicos, pero que se adapta a los temas que ellas escenifican, Mann y Ensler desarrollan un teatro basado en hechos y en evidencias reales, con un claro dominio del elemento testimonial sobre otro tipo de materiales. La propia Mann (en Greene, 2001: 291) se declara deudora de maestros como Barney Simon (1932-1995), cofundador del Market Theatre de Johannesburgo y responsable de la etiqueta *theatre of testimony*, que reconoce el valor de la tradición oral como documento histórico. Las obras de esta autora, en línea con el teatro documental más puro de Piscator o Weiss, recurren a menudo a informes, noticias, transcripciones de juicios, etcétera, como puede verse en *Execution of Justice* (1984), donde se recrea el juicio por el asesinato de Harvey Milk y George Moscone en 1978, o en *Greensboro* (1996), que revisa la matanza perpetrada por el Ku Klux Klan en Carolina del Norte en 1979 y cuya primera acotación aclara que la obra consiste en material literal extraído de entrevistas, transcripciones de juicios, documentos públicos y testimonios personales<sup>8</sup> (Mann, 1997c: 257). Pero el trabajo de Mann –y así lo apunta la última parte de la acotación citada– se apoya también en conversaciones con quienes vivieron los acontecimientos representados y ofrecen su punto de vista particular sobre ellos.

En el caso de Eve Ensler, muy especialmente a partir del éxito de *The Vagina Monologues*, los testimonios articulados por mujeres son el material principal del drama. Su proceso creativo flexibiliza las enseñanzas de los dramaturgos alemanes que sentaron las bases del subgénero documental y abre la puerta a la reelaboración a partir de las entrevistas originales, que se filtran para llegar a la esencia de los asuntos tratados y conseguir que los textos sean puzzles temáticos complejos y variados. En sus entrevistas (Bourland, 2000 y Greene, 2001, entre otras), Ensler ha reiterado su respeto por los mensajes de las mujeres con las que habla y ha defendido los monólogos resultantes de esos encuentros como la forma más verídica y cercana a la percepción de la realidad y de la vida que las personas tenemos en la actualidad (en Greene, 2001: 161). En este sentido, su labor entronca con las tendencias más recientes del documentalismo anglófono según las analiza Reinelt, para quien el tratamiento creativo del material no está reñido con la verosimilitud. Según esta crítica, los debates sobre la pureza o la contaminación del

8 «The play consists entirely of verbatim interview material, courtroom transcripts, public record and personal testimony».

documental han dificultado tradicionalmente el reconocimiento de que un examen de la realidad y una dramatización del resultado de ese examen son algo que está en conexión con lo real, pero que no tiene por qué ser una copia exacta de ello (2009: 8). Así, en títulos como el popular *The Vagina Monologues* (1998), el agrídulce *The Good Body* (2001) o el más reciente *I Am an Emotional Creature* (2010), Enslér combina hechos objetivos apoyados en estadísticas con experiencias subjetivas que dan mayor profundidad a la representación de fenómenos como la violación, la represión sexual o la violencia simbólica, entre otros.

### Emily Mann, rescatando voces ausentes de la historia<sup>9</sup>

De todo el trabajo de Emily Mann dentro de la línea de teatro testimonial nos fijaremos aquí en dos textos, elegidos por su visibilización de problemáticas marcadas por el género<sup>10</sup>: por un lado, su pieza más temprana, de línea *verbatim*, estrenada como *Annulla Allen: Autobiography of a Survivor (A Monologue)* en el Guthrie Theatre de Mineápolis en 1977 y revisada bajo el título *Annulla, An Autobiography* para el Repertory Theatre de San Luís en 1985<sup>11</sup>. Por otro, la obra *Still Life*, que aunque también utiliza la técnica *verbatim*, podría considerarse una especie de *tribunal play* en la que el público asumiría el papel de jurado. Fue representada por primera vez en 1980 en el Goodman Studio Theatre de Chicago e incluida en el Women's Project del American Place Theatre de Nueva York un año más tarde. Ambas utilizan el monólogo como forma base para reexaminar acontecimientos y comparten el telón de fondo del conflicto bélico: la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, respectivamente. De entre las cinco funciones del teatro documental definidas por Paget (2009: 227-28) y citadas en la primera sección de este artículo, *Annulla* y *Still Life* cumplen claramente al menos las tres primeras al reexaminar la historia incluyendo el punto de vista de un grupo tradicionalmente marginado e investigar acontecimientos complejos y polémicos con consecuencias a nivel nacional e internacional. Las dos obras demuestran la preocupación de Mann, confesada por ella misma, por las voces silenciadas (en Betsko & Koenig, 1987: 283) y por aquellas historias que han quedado sin contar y que son, a menudo, las de las mujeres (en Greene, 2001: 306).

La versión de la Segunda Guerra Mundial que construye la protagonista de *Annulla* parte del estímulo previo de una entrevistadora presente como voz en *off* en la obra: la Young Woman's Voice que se dirige al público para hacer comentarios sobre el proceso, pero que no interfiere con el monólogo principal, y que es sin duda el álter ego de la autora. La «Playwright's Note» de Mann aclara su implicación al afirmar que en su mayoría las palabras del texto son las que Allen le dijo a

9 Para un repaso general a la vida y la obra de esta autora, véanse, entre otras fuentes, el perfil elaborado por Maria LoBiondo para el McCarter Theatre en 1995, la sección dedicada a ella en el volumen *Contemporary Jewish-American Dramatists and Poets* (Shatzky & Taub, 1999) o la entrada «Emily Mann» de la *Literary Encyclopedia* (Fernández Morales, 2009).

10 Trabajos posteriores de Mann como *Having Our Say* (1995) se fijan también en experiencias femeninas, pero otras variables de diferencia se colocan en primer plano; en este caso la raza.

11 La versión publicada que se utiliza aquí mantiene el título revisado del año 1985.

ella misma en el verano de 1974<sup>12</sup> (1997a: 5). En la puesta en escena, Annulla ofrece su versión de un episodio histórico sobradamente conocido mientras prepara tazas de té o cocina sopa de pollo. Las acotaciones dan instrucciones como «empieza a pelar el pollo» (14) o «trocea zanahorias»<sup>13</sup> (19). Para la dramaturga, su elección de situar la acción en el espacio tradicionalmente femenino de la cocina es una opción estética feminista (Mann en Greene, 2001: 306). Esta decisión reivindica saberes y formas de hacer que han pasado por generaciones de mujeres y que no se han reconocido como valiosas o autorizadas. Además, Mann la toma como parte de una estrategia para conseguir que la audiencia no se resista a visitar la abyección del Holocausto: «Encuentro que puedes hablar de los horrores de la vida y que, en un entorno doméstico, la gente te escuchará»<sup>14</sup> (Mann en Greene, 2001: 306). Ello confirma mi argumento, expuesto al inicio de la sección anterior, de que su teatro vincula lo privado con lo público, lo individual con lo colectivo, y lo personal con lo político, procurando despertar la conciencia de los/as espectadores/as. Su labor contribuye a abrir el ángulo sobre la Segunda Guerra Mundial al implementar la perspectiva de género, como hacen trabajos teóricos en la línea de *Mujeres en el Holocausto* (2004). En este volumen, igual que en *Annulla*, las autoras «examinan el Holocausto desde la perspectiva de las mujeres que lo padecieron, intentando delimitar cuál fue su actuación durante los tiempos de la guerra y la ocupación nazi» (Botton-Burlá, 2004: 11).

En el caso de Allen, el rol es claramente el de un sujeto activo, pues, como apuntaba un crítico del *New York Times* en 1988 hablando del montaje de la obra, Annulla no es una víctima en el sentido tradicional (Gussow, 1988: 1). A sus 74 años se la presenta como una mujer dinámica que no camina, sino que corre (6) y que se ocupa de sus propias tareas a la vez que de su hermana Ada. Ella misma se describe como una mujer que nunca tiene tiempo (8), y ya en su primera intervención presenta uno de sus proyectos: la obra de teatro *The Matriarchs*, que desde una perspectiva feminista radical que a veces roza el esencialismo imagina cómo sería el mundo si el sistema dominante fuera el matriarcado. Según Annulla, no existiría la barbarie que se vivió con Hitler; una historia que considera –igual que Mann– que es necesario recordar si se desea un cambio de valores. Una experiencia que en su caso incluyó hacerse pasar por aria (10), sobrevivir a la Noche de los Cristales Rotos (11), seducir nazis para salvar a su marido (12), separarse de su hijo (12) o visitar el campo de concentración donde su esposo estaba preso (13). Todo ello se convierte en un proceso de toma de conciencia para Annulla, que acaba confesando: «fue entonces cuando me volví política» (14) y explicando cómo llegó a tener una iniciativa para crear su propio partido: «todo este asunto de Hitler... la guerra, me

12 Para evitar repeticiones, a partir de aquí y en toda esta sección las citas del texto primario incluirán únicamente el número de página. Debe entenderse que todas ellas se refieren a la edición de la obra publicada dentro de *Testimonies* en 1997. Lo mismo será aplicable más adelante a la versión impresa de *Still Life*.

13 «Starts to skin the chicken»; «chops carrots».

14 «I find that you can talk about the horrors of life and that, in domestic situations, people will listen».

hicieron empezar a pensar en mi propio Partido de las Mujeres»<sup>15</sup> (24). Su visión alcanza incluso para hacer una crítica de género al sistema estadounidense, escaso de líderes femeninas: «¿Cuántas mujeres tenéis en el Congreso? Es una desgracia. ¿No tenéis mujeres que puedan movilizar a la gente?»<sup>16</sup> (26).

El aprendizaje político se engarza con cuestiones personales cuando la protagonista reconoce su propio sufrimiento bajo el dominio nazi (15); o cuando habla de su deseo sexual (16), su historia de amor (16), su relación con sus padres (16, 18), sus ambiciones académicas y artísticas (17), su educación (18) o sus diagnósticos de cáncer y de ansiedad (19, 28). Todo ello en forma de monólogo y salpicado de referencias intertextuales (Strindberg, Goethe, Marx, Brecht) y acotaciones proxémicas y cinéticas que contribuyen a su caracterización como una mujer culta y emprendedora, a la par que al refuerzo de la verosimilitud y de la cercanía con la entrevistadora y, por extensión, con los/as lectores/as o espectadores/as. Su tono y sus gestos añaden además la información de que es una persona con carácter, capaz de la ternura y de la furia. La Voz apostilla, por ejemplo, tras conocer a su hermana: «Annulla nos organizó un encuentro con Ada. Fuimos a tomar el té un día y Ada estaba en casa de Annulla [...] y Annulla la estaba sirviendo completamente llena de ira»<sup>17</sup> (22). Estas aparentes contradicciones posiblemente sean una de las razones por las que la crítica ha rechazado en ocasiones al personaje de Annulla como más excéntrico que heroico (Gussow, 1988: 1) o como poco conmovedor (Sommer, 2006: 2).

Con todas sus paradojas –que, desde mi punto de vista, hacen a la protagonista humana y creíble– y con el riesgo asumido por Mann de presentar solo un punto de vista frente la polifonía de otras piezas suyas, *Annulla* contribuye a enriquecer el conocimiento sobre la Segunda Guerra Mundial, cumpliendo con la recomendación quinta de las catorce de Weiss, que hablaba del teatro documental no como una representación de la realidad completa en un determinado momento, sino como la imagen de un fragmento de realidad arrancado al continuo de la vida (1968: 381). La obra de Mann es –por utilizar una metáfora eminentemente postmoderna– una pieza dentro de un enorme *collage* de documentos, testimonios y recuerdos que sumados permiten construir un retrato del nazismo. Por su perspectiva particular, además, es una evidencia que apoya la tesis de Ofer y Weitzman de que durante el Holocausto «hubo muchas instancias en las que la experiencia de un individuo se conformó por su género y sólo al comprender lo que fue peculiar de las mujeres –y lo que fue peculiar de los hombres– podemos proporcionar una descripción completa de lo que sucedió» (2004: 14).

La misma perspectiva de género y un deseo igual de interpelar la historia oficial a través de testimonios personales impulsa la creación de *Still Life*, una pieza sobre las consecuencias de la Guerra de Vietnam en los soldados/veteranos y en

15 «This is when I became political»; «this whole Hitler affair... this whole war, made me start thinking about my Women's Party».

16 «How many women do you have in your Congress? This is disgraceful. Have you no women who can rouse people?».

17 «Annulla arranged for us to meet Ada. We came to tea one day and Ada was at Annulla's [...] and Annulla was serving her in an absolute rage».

las mujeres que compartieron sus vidas. Como se sugería algunas páginas atrás, en este caso Mann moldea una *tribunal play* sui generis, ofreciendo en sus acotaciones la posibilidad de que el escenario se presente como una sala de juicios, con los protagonistas hablando directamente al público/jurado: «La puesta en escena incluye una mesa larga con ceniceros, vasos de agua y las fotos y diapositivas de Mark sobre la misma. Detrás de la mesa hay una pantalla grande para proyectar las diapositivas. El aspecto es el de una sala de conferencias, o tal vez una sala de juicios»<sup>18</sup> (37). Sus intervenciones, a modo de fuga musical<sup>19</sup>, se alternan y responden mutuamente, aunque Mark, Cheryl y Nadine apenas se dirigen la palabra unos a otros, encerrados como están en sus monólogos individuales. Su experiencia narrada no solo pone de manifiesto las percepciones complementarias o contradictorias que los tres tienen del conflicto, sino que permite conectar la violencia de la guerra con la violencia doméstica, vinculando lo personal con lo político en la misma línea de *Annula* y poniendo en cuestión los valores imperantes en Estados Unidos, convirtiendo al propio país y sus contradicciones en objeto de juicio (Burke, 1996: 181). El posicionamiento feminista de la autora consigue aquí, en un ejercicio de *frame extension* que ya veíamos también con la obra anterior<sup>20</sup>, ampliar el marco del retrato de Vietnam, reivindicando la importancia de lo que en inglés se ha dado en llamar *home front*, donde las mujeres tuvieron que librar sus propias batallas para gestionar los traumas derivados de la guerra.

Desde el punto de vista temático, *Still Life* plantea asuntos claramente marcados por el género, como la estrecha conexión entre la violencia y el sexo en un modelo patriarcal donde los soldados eran entrenados al estilo John Wayne antes de ir al frente, para encontrarse a su retorno con que su socialización ya no era válida en un país donde el movimiento feminista comenzaba a afianzarse<sup>21</sup>:

MARK: La gran pregunta para mí durante toda mi vida ha sido / Cómo reaccionaría en combate / Eso sería lo que soy como hombre (43); MARK: [La guerra es] como la mejor droga que hayas tomado, / el mejor sexo que hayas tenido nunca (59); NADINE: ¿Qué es un hombre? ¿Dónde está el modelo? / [...] ¿Qué pueden ser los hombres ahora, eh?<sup>22</sup> (70).

18 «The setting is a long table with ashtrays, water glasses, Mark's pictures and slides upon it. Behind it is a large screen for slide projection. The look is of a conference room or perhaps a trial room».

19 He explicado con detalle el uso de la estructura tipo fuga en el capítulo dedicado a esta obra en el volumen *El teatro como práctica ideológica* (Fernández Morales, 2004).

20 El proceso de *frame extension* se deriva de la teoría de los marcos de la experiencia (*frames*) de Erving Goffman y ha sido explicado por autores como Snow *et al.* (1986).

21 He analizado esta cuestión de la socialización (hiper)masculina violenta en mi artículo «At War with John Wayne» (Fernández Morales, 2007).

22 En la edición de 1997 los monólogos de los tres personajes aparecen presentados como poemas; de ahí las barras utilizadas para separar las líneas en las citas. El ritmo de declamación es importante en la puesta en escena, y se marca de esta forma en el guión dramático de Mann. Estas citas son mis traducciones de las originales: «My biggest question all my life was / How would I react under combat? / That would be who I was as a man»; «MARK: [War is] like the best dope you've ever had, / the best sex you've ever had»; «NADINE: What's a man? Where's the model? / [...] what's left for them to be, huh?».

O, directamente ligado a esta primera cuestión, el maltrato al que muchos veteranos sometieron a sus compañeras al regresar, afectados por el Síndrome de Estrés Post-traumático y/o por la pérdida de poder que significaba la vuelta a la vida civil:

MARK: Tenía el poder de la vida y la muerte (59); MARK: ¿Sabes? Lo más importante a lo que tuve que adaptarme / cuando volví a casa fue a no tener mi arma (103); NADINE: Me dijo que uno de sus proyectos más importantes / era enfrentarse con todas las relaciones que había tenido / en las que hubiera violentado a alguien. / Su mujer es una de ellas. / Me contó que le había pegado mucho<sup>23</sup> (41).

Para Emily Mann, el desconocido frente doméstico es tan importante para la historia como la comentada masacre de My Lai, y las víctimas de maltrato y violación en EE.UU. (en su mayoría mujeres y niños/as) tan relevantes como los 58.000 muertos y desaparecidos cuyos nombres constan en el Memorial de Washington. Por eso los hace visibles dándole voz a Cheryl, la mujer del veterano, cuya visión se contrapone a la de Nadine, su amante. Mientras que la esposa es una mujer atormentada que prefiere no recordar y que solo hace amago de rebelarse cuando su marido arremete contra su hijo, la amante es una figura fuerte, independiente, con ciertos rasgos tradicionalmente masculinos y que entiende –aunque no justifica– la violencia de Mark.

En lo formal, *Still Life* es una obra documental más ortodoxa que *Annulla* y, siguiendo a Piscator, no se limita al testimonio oral, sino que como aquel (Innes, 1972: 77) utiliza elementos visuales y grabaciones que se oyen por los altavoces de la sala a la hora de la puesta en escena. Las diapositivas que Mark va proyectando (imágenes de cadáveres, fotos de sus camaradas, escenarios de la guerra, etc.) añaden una capa a la narrativa de los tres personajes, y archivos sonoros como la canción «No More Genocide» que cierra el segundo acto contribuyen al efecto final. El resultado es un trabajo polifónico y complejo, donde, en la línea que recomendaba Weiss (1968: 383), los agentes participantes en un evento se enfrentan unos a otros y donde sus versiones de la realidad chocan una y otra vez. Para Mann, esa polifonía acerca al público a la verdad, al darle más información que las habitualmente monolíticas narrativas históricas tradicionales. En una entrevista con Alexis Greene, Mann confesaba su interés por el debate entre distintos puntos de vista como forma de acercarse a lo que realmente sucedió (2001: 294).

El resultado del montaje de *Still Life* es, como las perspectivas que el propio texto ofrece, variado. Así lo reconoce la autora, para quien en cualquier caso la reacción del público es lo fundamental: con esta pieza, según Mann confesó a Betsko y Koenig en una conversación de 1987 (281), el público reaccionó con ira y con emoción –lo positivo y lo negativo; pero lo importante fue que se inquietó, y

23 «MARK: I had the power of life and death»; «MARK: You know, the biggest thing I had to adjust to / coming home was I didn't have my gun»; «NADINE: He said that one of his major projects / was to face all the relationships he'd been in / where he'd violated someone. / His wife is one. / He told me he beat her very badly».

ese para Mann era el objetivo final. La dramaturga incluso ha recordado en alguna entrevista (Jordan, 2000: 6) cómo en audiencias que incluían a grupos de veteranos y sus mujeres en ocasiones se ha abierto un inesperado diálogo, con ex-combatientes preguntándole a Mark en qué unidad sirvió, o esposas enfurecidas rechazando fieramente a Nadine. Por su parte, la crítica ha respondido destacando el valor didáctico de la obra y su riqueza temática, imposible de abordar en su totalidad aquí por razones de espacio: «Quieras o no quieras, aprenderás algo sobre Vietnam. [...] *Still Life* toca un amplio abanico de temas: drogas, alcoholismo, comunicación, masculinidad, asesinato frente a homicidio, amar frente a follar, recordar frente a olvidar, tener niños frente a matar niños»<sup>24</sup> (Popescu, 1999: 1).

Y, al contrario de lo que sucedía con *Annulla*, no se ha recibido negativamente el formato testimonial acusándolo de poco conmovedor, como demuestra esta cita extraída de una reseña para la guía teatral *Theatre Mirror*: «esto no es el simple y frío medio; son personas de carne y hueso respirando el mismo aire que tú, y avanzando poco a poco hacia la brutal verdad de sus vidas interconectadas»<sup>25</sup> (Stark, 2007: 1). Con todo, la obra logra los propósitos de destapar cuestiones de género ocultas bajo el manto de la *Historia*, de aporrear la puerta de la conciencia de quien escucha y de provocar cierto tipo de cambio a través de la conexión emocional en un primer momento y, con suerte, también racional después:

El público debe experimentar la información de una forma visceral para no notar que está usando su intelecto; debe dejarse llevar por sus emociones y por su amor por la historia, y luego debe usar tanto el intelecto como los sentimientos para darle sentido a lo que ha aprendido<sup>26</sup> (Mann en Betsko & Koenig, 1987: 278).

### Yo > tú > nosotras: los monólogos de Eve Ensler

Confirmando la idea de Peter Weiss (1968: 377) de que el teatro es un elemento activo en la vida pública y por lo tanto un foro para la crítica –idea mencionada unas páginas atrás y que tanto Mann como Ensler han hecho suya–, el teatro de esta última, basado en su mayor parte en el testimonio oral, hace que hablen y busca oídos que escuchen a mujeres y niñas de todo el mundo, con el objetivo de revelar, analizar y desmontar prácticas misóginas del sistema patriarcal. El drama testimonial de Ensler en el que nos fijaremos aquí, en la línea del documentalismo contemporáneo estudiado por Paget (2009: 224), es un tipo de teatro de oposición que confronta las circunstancias políticas en las que está inmerso. Todos sus títulos desde *The Vagina Monologues*, su primer gran éxito internacional y génesis de un

24 «Whether you want to or not, you will learn about the Vietnam War. [...] *Still Life* covers a vast scope of themes: drugs, alcoholism, communication, masculinity, murder vs. killing, loving vs. fucking, remembering vs. forgetting, childbirth and child killing».

25 «This isn't the cool medium; these are live people breathing the same air you do, and edging tentatively toward the brutal truth of their connected lives».

26 «The audience must experience the information in a visceral way so that they don't notice they are using their intellect; they must be sucked in by their emotions and love for the story, and then they must use both intellect and feeling to sort out what they've learned».

movimiento global de movilización feminista, el Día-V<sup>27</sup>, se levantan contra lo que Buchwald, Fletcher y Roth (1993: vii) han llamado la *cultura de la violación*: el sistema de creencias que alienta la agresión machista y que sostiene la violencia contra las mujeres. Como sugiere el epígrafe «Yo > tú > nosotras» utilizado en esta sección, su trabajo parte de una experiencia personal –la agresión sistemática que ella sufrió a manos de su padre–, da el paso de preguntar a mujeres y niñas por sus propias vivencias dentro del sistema dominante para crear un *patchwork* de testimonios y, finalmente, trata de construir una comunidad donde la toma de conciencia a través del teatro lleve a la movilización. De esta forma, Enslar intenta evitar el pensamiento monolítico tanto en la producción como en la recepción del texto:

Habrán monólogos que te hablarán directamente, otros que te molestarán, otros de los que disenterás, y algunos que realmente te emocionarán. Esa es la idea. No se trata de crear un texto para que todo el mundo diga «¡esa soy yo!» ni en el que haya una sola línea de pensamiento con la que todo el mundo esté de acuerdo<sup>28</sup> (Enslar en Roark, 2004: 37).

Sus obras en forma de monólogos (*The Vagina Monologues*, *The Good Body* y *I Am an Emotional Creature*) implican un proceso de reorganización de las palabras literales recogidas para lograr esa variedad de puntos de vista que la crítica ha reconocido al analizar, por ejemplo, la puesta en escena del primer título: «el órgano femenino por antonomasia en este montaje es explorado desde múltiples perspectivas. Esta visión multicolor propicia que la obra discorra por diversos derroteros que, en conjunto, hacen que su calidad y riqueza aumente sensiblemente»<sup>29</sup> (Vega, 2001: 1). Así, como se apuntó en la sección primera, la técnica *verbatim* tradicional se flexibiliza en un método creativo que entronca con las tendencias más actuales del documentalismo reconocidas por Janelle Reinelt. Aquí el potencial de autenticidad y toma de conciencia está en el hecho de que el público reconozca los documentos base (en este caso los testimonios de las entrevistadas) como ligados a una realidad cuyos

27 He estudiado el Día-V como fenómeno teatral y político en «When Theatre Becomes a Crusade against Violence: The Case of V-Day» (Fernández Morales, 2008). Para información más actualizada sobre sus actividades, véase [www.vday.org](http://www.vday.org).

28 «There are going to be monologues which speak to you, ones that upset you, ones that you disagree with, and ones that really excite you. That is the point. The point is not just to create text that everybody says 'that's me!' and there is one line of thinking that we all agree to».

29 Otra pieza polifónica de Enslar que parte de entrevistas con mujeres reales es *Necessary Targets*, basada en el encuentro de la autora con varias refugiadas en un campo de Zagreb durante la guerra en la antigua Yugoslavia. A pesar de que comparte muchos rasgos con los tres textos analizados aquí, se ha excluido del corpus de este artículo por su estatus más difuso en lo que se refiere al subgénero testimonial y porque se aparta de la tendencia dominante en el drama ensleriano actual hacia el uso del monólogo como forma base. He analizado *Necessary Targets* en el artículo «Communicating the Experience of War» (Fernández Morales, 2005), y pueden encontrarse reseñas de montajes de la obra, entre otros sitios, en:

[www.vassar.edu/relations/archive/1998-1999/jul28.targets.html](http://www.vassar.edu/relations/archive/1998-1999/jul28.targets.html)  
[www.hartfordstage.org/amseason/necessary/necessary.html](http://www.hartfordstage.org/amseason/necessary/necessary.html)  
[www.broadwaybeat.com/russell/NecessaryTargets.htm](http://www.broadwaybeat.com/russell/NecessaryTargets.htm)

significados terminará de construir de forma relacional, vinculando lo visto y oído a su propia experiencia. Las obras no ofrecen la respuesta final, sino que apuntan hacia hechos sucedidos y hacen al espectador /a participar en su interpretación:

El valor deíctico de los documentos es la prueba de que algo ha ocurrido, de que determinados hechos sucedieron. Más allá de este realismo a veces tenue, sin embargo, está el aspecto fenomenológico de la experiencia del espectador/a. Participando en el documental como co-productor de la realidad en cuestión, el público valida o cuestiona la verdad de los documentos<sup>30</sup> (Reinelt, 2009: 10).

De las cinco funciones del teatro documental establecidas por Paget (2009: 227-28), el drama de Eve Ensler cumple claramente con la segunda, la tercera y la cuarta: en primer lugar, pone en escena en todos sus montajes las historias y aspiraciones de las mujeres como colectivo marginado. Además, trata asuntos polémicos en contextos locales, nacionales e internacionales: la violación como arma de guerra en Bosnia, el trato de los talibanes a las afganas, la cirugía forzosa a niñas judías, etc. Por último, difunde información dentro de una dinámica de aprendizaje placentero. Para mantener el equilibrio entre el mensaje transformador y el entretenimiento, la autora huye de lo que Elizabeth Swain ha llamado *fact fatigue* (en Fisher Dawson, 1999: 46); un riesgo que existe en el subgénero documental si se trata de mantener la atención del público mediante una acumulación de informaciones sin tratamiento artístico alguno. Los hechos tienen su lugar en los textos de Ensler, pero aparecen enredados en la trama de los monólogos, reforzando su relevancia temática o completándolos con datos extra. Así sucede con los Vagina Facts de *The Vagina Monologues* o los Girl Facts en *I Am an Emotional Creature*. En la primera se habla de las acusaciones de brujería contra mujeres en el siglo XVI (31), de los tratamientos contra la masturbación femenina en el siglo XIX (61) y de los 100 millones de niñas mutiladas genitualmente en la actualidad (63). En la segunda los Girl Facts sirven como introducción a las distintas secciones, con títulos como «Abstinencia/ Embarazo adolescente» (22), «Víctimas de Tráfico Sexual» (74) o «Niñas soldado»<sup>31</sup> (96). El resultado, como comentaba Ignacio Martín en su crítica al montaje de *The Vagina Monologues* en el Teatro Arlequín de Madrid, «es un espectáculo lúdico para el aprendizaje» (2002: 1).

Como se puede deducir de lo dicho hasta ahora, las piezas testimoniales de Ensler son universos ginocéntricos donde las voces masculinas no tienen lugar como narradoras. Concluía Reynon Muñoz en su reseña de un espectáculo de *The Vagina Monologues* que «no se utiliza el recurso de volver a la guerra de los sexos. Los hombres, simplemente, no están, se han ido» (2000: 1). Sin embargo, este teatro no es una práctica de exclusión hembrista, sino de recuperación de los lazos entre

30 «The indexical value of documents is the corroboration that something happened, that events took place. Beyond this sometimes tenuous realism, however, is the phenomenological aspect of the spectator's experience. Partnering with the documentary as co-producer of the reality in question, spectators validate or contest the truth-value of the documents».

31 «Abstinence/Teen Pregnancy», «Victims of Sex Trafficking», «Child Soldiers».

mujeres establecidos, por ejemplo, en los grupos de toma de conciencia de la segunda ola del feminismo anglófono, reconocidos como uno de los legados principales de esa fase del movimiento (Zinn, 2003: 511). En aquellos colectivos, en palabras de Amelia Valcárcel, «sólo mujeres desgranar, turbada y parsimoniosamente, semana a semana, la serie de sus humillaciones, que intentan comprender como parte de una estructura teorizable. Pasar de las quejas a las explicaciones; he aquí un programa» (1991: 45). En la misma línea, la práctica dramática de Ensler pretende pasar de la queja a la explicación y de ahí a la acción, animando a las mujeres a rebelarse contra la violencia que sufren en razón de su sexo. Esta movilización, empero, no deja fuera a los varones, quienes por supuesto pueden ser espectadores y son invitados además a participar en iniciativas dentro del Día-V como la campaña V-Men, en la que han dejado su huella voluntarios, artistas o investigadores<sup>32</sup>. Si bien narrada por mujeres o niñas, una parte de la experiencia masculina también tiene cabida en los monólogos de Ensler, tanto en la faceta negativa de algunos hombres como agentes agresores (soldados violadores en *The Vagina Monologues* o proxenetas de adolescentes en *I Am an Emotional Creature*) como en la visión positiva de varones que tienen o van adquiriendo conciencia de género: el marido presente en la sala de partos en *The Vagina Monologues*, el compañero enamorado de la barriga imperfecta en *The Good Body* o el padre masai que promete no mutilar genitalmente a sus hijas en *I Am an Emotional Creature*.

Los monólogos de las mujeres entrevistadas por Ensler no aparecen, como ocurría en *Still Life*, en alternancia, fragmentados o solapándose entre sí. No hay, como en una fuga musical, un sujeto, una respuesta y un contrasujeto; más bien se aprecia aquí una yuxtaposición de testimonios completos con efecto acumulativo y, a pesar de la pluralidad, enfocada en su totalidad a un objetivo final, que es doble: por un lado, la denuncia de la violencia contra las mujeres en el mundo y, por otro, el empoderamiento de las participantes en el proceso de lectura y/o de puesta en escena. Así, en *The Vagina Monologues* se compara el cuerpo femenino violado con la tierra masacrada durante la guerra en «Mi vagina era mi aldea» (57), pero se abre una puerta a la recuperación de las víctimas de agresiones sexuales en «El pequeño chirri que podía»<sup>33</sup> (69). *The Good Body* desvela los excesos de la cirugía estética con el testimonio de una modelo de treinta y cinco años rendida al bisturí, y unas páginas más adelante presta atención a la resistencia de Isabella Rossellini, quien denuncia la discriminación sufrida en su profesión debido a su edad: «Me mandaron tantas flores el día de mi / cuarenta cumpleaños. / Que supe que estaba muerta»<sup>34</sup> (65).

32 Véase [www.vday.org/meet-vday/v-men](http://www.vday.org/meet-vday/v-men).

33 «My Vagina Was My Village»; «The Little Coochi Snorcher That Could». La traducción de los títulos de los monólogos al español se corresponde aquí con la de la editorial Planeta en su edición de 1998 (trad. Anna Plata).

34 Como ya se hizo con las obras de Emily Mann, en esta sección solo se referencian los números de página de las ediciones utilizadas de piezas de Ensler, para evitar la repetición innecesaria del nombre de la autora y la fecha de publicación en cada cita del corpus. Igual que en la parte dedicada a Mann, además, se marcan aquí con barras las divisiones entre líneas de los monólogos, que determinan en gran medida el ritmo del texto. La afirmación de Rossellini es mi traducción del original «They sent me so many flowers on my / fortieth birthday. / I knew I was dead».

En la creación más reciente de Ensler, *I Am an Emotional Creature*, se compensa un testimonio de derrota de una estudiante que no logra ser popular con la voz convencida de una adolescente que proclama que le encanta ser una chica (134). En este sentido, hay que decir que Ensler aboga por la variedad de experiencias, pero no da cabida a opinión alguna que ponga en duda que la discriminación y la agresión por razón de género son hechos constatados. Además, es cierto que, como critican Bell y Reverby (2005: 434), podría existir el riesgo de que el catálogo de monólogos no llegase a ser más que la suma de sus partes, quedándose en lo individual. Sin embargo, no parece que sea el caso, según demuestra la (todavía escasa) literatura publicada sobre esta autora y la experiencia de quienes han estado implicadas/os en algún tipo de trabajo con sus obras.

En su entrevista con Alexis Greene para el volumen *Women Who Write Plays* Ensler defendía su elección del testimonio monologado:

Creo que la gente conecta a través del monólogo. Rilke escribió que 'somos los guardianes de la soledad de los demás'. No creo que debamos fundirnos en el diálogo. Lo que me interesa es cómo estamos juntas en nuestros monólogos. La diversidad me interesa en este mismo sentido: cómo somos negras y blancas juntas, no cómo somos negrasblancas. Cómo coexistimos, no cómo nos fusionamos. Mi atracción por el monólogo tiene que ver con investigar cómo nos mantenemos separadas dentro del grupo y aun así nos queremos; en oposición a esa ridícula noción que nos enseñan de pequeñas de que la única forma de amar es renunciar a tu identidad y a ti misma<sup>35</sup> (2001: 162).

De esta manera, la experiencia directa con la obra de Ensler va del reconocimiento de que, efectivamente, *The Vagina Monologues* puesta en escena es una herramienta para el empoderamiento de mujeres individuales en compañía de otras (Bell y Reverby, 2005: 436) al convencimiento que muestra la actriz Glenn Close de que quien toma parte en los eventos del Día-V acaba perteneciendo a un ejército de activistas que lucha unido en un frente común<sup>36</sup>. Docentes como Linda Chen han escrito sobre la utilización de *The Vagina Monologues* en el aula, reflexionando sobre las dificultades individuales que el alumnado enfrenta en un principio: sus propios prejuicios, el choque con ideas conservadoras, etc. (2004: 3) y llegando a la conclusión de que el texto promueve la empatía hacia los/as demás y es apropiado para debatir la idea de que lo personal es político (2004: 9). Los testimonios de volunta-

35 «I think people connect through monologues. Rilke wrote that 'We are guardians of each other's solitude'. I don't think we are supposed to merge in dialogue. What interests me is how we are all in monologue together. Diversity interests me in the same way: how we are black and white together, not how we are blackwhite. How we coexist, not how we merge. The attraction I have to monologues is to keep looking at how we keep our separateness in the midst of each other and still love each other, as opposed to the ridiculous notion that we are fed as children, that the way you love is to give up your identity and yourself».

36 Declaraciones incluidas, junto con las de voluntarios/as del Día-V citadas más abajo, en la sección «Testimonials» de la web de Random House: [www.randomhouse.com/features/ensler/vm/testimo.html](http://www.randomhouse.com/features/ensler/vm/testimo.html).

rias/os que han organizado campañas del Día-V en su comunidad hablan de cómo el proceso es empoderante para todas las personas participantes (Brian, Oklahoma) y de que los monólogos de Ensler abren ojos, mentes y corazones (Keri, Nebraska). Yo misma, como docente de literatura y teatro, investigadora en temas de género y promotora de uno de los pocos Días-V que se han llevado a cabo hasta ahora en España (Día-V Campus en la Universitat de les Illes Balears, 2007), podría añadir información extraída de mis conversaciones con alumnas, colegas y participantes en actividades articuladas alrededor del teatro de Ensler que apunta en la dirección que vengo sugiriendo: que el teatro testimonial, tal cual lo proponen autoras como Emily Mann y la propia Ensler, tiene un gran potencial para hacer visibles múltiples problemas marcados por el género, para impulsar la toma de conciencia sobre las desigualdades entre hombres y mujeres y, en última instancia, para contribuir a promover la transformación de la sociedad en pos de la equidad. La actriz que puso en escena «Mi vagina era mi aldea» en nuestra universidad, por ejemplo, habla de «una mezcla de sensaciones pasando por la rabia, la tristeza y posteriormente por el orgullo de haber podido ayudar a transmitir el poderoso mensaje que Eve Ensler quería hacer llegar» (Rigt, Mallorca), y la directora de *The Vagina Monologues* en nuestro evento habla del montaje como una experiencia colectiva intensa que incluyó «la búsqueda conjunta de las imágenes que acompañaban cada una de las historias plasmadas en los monólogos [y que] me hizo comprender el alcance de las situaciones a las que debe enfrentarse la mujer» (Patricia, Mallorca).

## Conclusiones

La lectura del teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler hecha en las páginas que preceden se posiciona claramente en defensa del valor de este subgénero dramático en el contexto actual, siguiendo la línea de autores como Gary Fisher Dawson, que habla de su eficacia, enraizada en el poder de las palabras reales y del diálogo abierto con el público (1999: 106); Derek Paget, quien postula su importancia en un contexto postmoderno plagado de incertidumbres (2009: 235); o Janelle Reinelt, que recuerda que el teatro documental (incluido el del corte testimonial) interpela a la sociedad, exigiendo que se debatan públicamente ciertos aspectos de la realidad con un espíritu de pensamiento crítico (2009: 12). Por mi experiencia como lectora, investigadora y espectadora de este tipo de piezas, he llegado incluso a ver clara la afirmación de David Hare de que el teatro *verbatim* hace lo que el periodismo actual no se atreve a hacer (en Hammond & Steward, 2008: 62), contribuyendo en parte a llenar el vacío provocado por la hiper-realidad manipulada y por la des-información de muchos medios de comunicación de masas. Los/as documentalistas anglófonos/as actuales, por ejemplo, mantuvieron abierta la polémica sobre los centros de detención de «terroristas» durante la administración Bush, que negaba torturas o tratos inhumanos (*Guantanamo*; Brittain & Slovo, 2004), continúan denunciando los fallos y abusos de sistemas judiciales que sostienen la pena de muerte (*The Exonerated*; Blank & Jensen, 2004) o advierten al público de que algunos casos de quebrantamiento flagrante de los derechos humanos siguen sin cerrar (*Srebrenica*; Kent, 2005).

Todo ello no significa que no haya que ser muy conscientes de las limitaciones del subgénero documental y/o de testimonio, algunas de las cuales han apuntado autoras/es como Esther Kaplan (2003: 98), quien ha llamado la atención sobre la parcialidad de las piezas actuales al comentar el hecho de que la obra citada de Blank y Jensen sobre la pena capital solo muestra la experiencia de personas inocentes; Stephen Bottoms (2006: 58), que ha analizado lo que él considera una altamente selectiva manipulación de la opinión y la retórica en piezas documentales del contexto post-11-S; o Carol Martin (2006: 9), quien nos recuerda que aunque todo lo utilizado en las piezas testimoniales es material real, también hay una parte de la narración que se queda fuera en el proceso de selección. En este sentido y volviendo sobre las autoras seleccionadas aquí, cabría decir que la mera existencia de las obras testimoniales de Mann y Ensler hace que se cumpla la función quinta de la clasificación de Paget (2009: 228): interrogar la propia noción de documental. Ninguna de las dos dramaturgas habla de perseguir la objetividad total ni de buscar la imparcialidad en el teatro que cultiva, sino de la necesidad de dar cabida a diferentes voces y de examinar fenómenos históricos, políticos y sociales desde distintos puntos de vista, dejando que sea el público quien tenga la última palabra sobre qué hacer con la información recibida. Mann afirma que en la clase de teatro que le gusta hacer se da una conversación entre las actrices y la audiencia, y tiene la esperanza de que «ese diálogo te conmoverá, te estimulará o te emocionará lo suficiente como para que cuando salgas [del teatro] continúes con la conversación»<sup>37</sup> (en Greene, 2001: 287).

Ensler, por su parte, insiste en que su misión última es despertar las conciencias, y para ello continúa entrevistando mujeres en todos los rincones del mundo y reescribiendo sus obras ya conocidas, además de buscando nuevos caminos para teatralizar los temas y hacerlos aceptables para la audiencia (en Greene, 2001: 165). Ese tratamiento creativo, del que ya hemos dicho que habla Janelle Reinelt en «The Promise of Documentary» (2009: 8), es precisamente lo que nos da la clave para reivindicar el valor del teatro de testimonio, con todas sus limitaciones, y rescatarlo como subgénero válido en el siglo XXI. Lo que nos ofrecen Emily Mann e Eve Ensler puede no ser La (única) Verdad –ni ellas lo pretenden, insisto–, pero es sin duda una colección de pedazos de realidad lo suficientemente compleja y rica como para que empecemos cuando menos a hacernos algunas preguntas sobre la situación de mujeres y hombres en el mundo, sobre cómo la violencia nos afecta y sobre qué se puede hacer, en fin, para romper silencios, tabúes y barreras en el camino hacia la igualdad real.

37 «In the kind of theatre that I like to make, there's a conversation going on between the actors and the audience. And hopefully it shakes you up enough, or stimulates or moves you enough, so that when you walk out you are continuing the conversation».

## BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Susan E. & REVERBY, Susan M. (2005): «Vaginal Politics: Tensions and Possibilities in *The Vagina Monologues*», *Women's Studies International Forum*. N° 28, Atlanta, Elsevier, pp. 430-444.
- BETSKO, Kathleen & KOENIG, Rachel (1987): *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York: Beech Tree Books.
- BLANK, Jessica & JENSEN, Erik (2004): *The Exonerated*. Nueva York: Faber & Faber.
- BOTTOMS, Stephen (2006): «Putting the Document into Documentary», *The Drama Review*. Vol. 50, N° 3, Nueva York: New York University & MIT, pp. 56-68.
- BOTTON-BURLÁ, Flora (2004): «Presentación». En: Dalia Ofer & Lenore J. Weitzman: *Mujeres en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM & Plaza y Valdés, pp. 9-11.
- BOURLAND, Julia (2000): «Eve Ensler. *The Vagina Monologues* Creator Opens Up». En: *Women.com*. <http://www.women.com>. Consultado el 26 de enero de 2011.
- BRITAIN, Victoria & SLOVO, Gillian (2004): *Guantanamo. 'Honor Bound to Defend Freedom'*. Londres: Oberon Books.
- BURKE, Sally (1996): *American Feminist Playwrights: A Critical Study*. Nueva York: Twayne Publishers.
- BUTCHWALD, Emilie, FLETCHER, Pamela R. & ROTH, Martha (1993): «Preamble». En: Emilie Butchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth (eds.): *Transforming a Rape Culture*. Mineápolis: Milkweed, p. vii.
- CHEN, Linda (2004): «Why Would a Professor Have You Read That Book? *The Vagina Monologues* as a Teaching Text», *Radical Pedagogy*. Vol. 6, N° 2. [http://radicalpedagogy.icaap.org/content/issue6\\_2/chen.html](http://radicalpedagogy.icaap.org/content/issue6_2/chen.html). Consultado el 26 de enero de 2011.
- ENSLER, Eve (1998): *The Vagina Monologues*. Nueva York: Villard.
- (2004): *The Good Body*. Londres: William Heinemann.
- (2010): *I Am an Emotional Creature. The Secret Life of Girls around the World*. Nueva York: Villard.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2004): *El teatro como práctica ideológica. Violencia de género/violencia política en la escena estadounidense contemporánea*. Oviedo: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- (2005): «Communicating the Experience of War. The 'Us vs. Them' Dialectic in Eve Ensler's *Necessary Targets*», *ES, Revista de Filología Inglesa*. N° 26, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 115-129.
- (2007): «At War with John Wayne: Masculinity, Violence, and the Vietnam War in Emily Mann's *Still Life*», *American Drama*. Vol. 16, N° 1, Cincinnati, The American Drama Institute, pp. 30-46.

- (2008): «When Theatre Becomes a Crusade against Violence: The Case of V-Day». En: Sanja Bahun-Radunović & V.G. Julie Rajan (eds.): *Violence and Gender in the Globalized World. The Intimate and the Extimate*. Aldershot y Burlington: Ashgate, pp. 205-221.
- (2009): «Emily Mann». En: *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- FISHER DAWSON, Gary (1999): *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press.
- FORSYTH, Alison & MEGSON, Chris (eds.) (2009): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan.
- GREENE, Alexis (2001): *Women Who Write Plays. Interviews with American Dramatists*. Hanover: Smith & Kraus.
- GUSSOW, Mel (1988): «Testimony of a Survivor», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1988/11/02/theatre/review-theatre-testimony-of-a-survivor.html>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- HAMMOND, Will & STEWARD, Dan (eds.) (2008): *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books.
- HANISCH, Carol (2006): «The Personal Is Political. The Women's Liberation Movement Classic with an Explanatory Introduction». En: *Women of the World, Unite! Writings by Carol Hanisch*. <http://www.carolhanisch.org/index.html>. Accedido el 25 de enero de 2011.
- HOLLEDGE, Julie (1998): «Innocent Flowers No More: The Changing Status of Women in Theatre». En: Lizbeth Goodman (ed.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 92-96.
- INNES, Christopher D. (1972): *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JORDAN, Julie (2000): «In Conversation: Emily Mann», *Theatre Topics*. Vol. 10, Nº 1, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, pp. 1-16.
- KAPLAN, Esther (2003): «The Innocence Argument», *Theatre*. Vol. 33, Nº 2, Durham y Londres: Duke University Press, pp. 96-99.
- KENT, Nicolas (2005): *Srebrenica*. Londres: Oberon Books.
- LOBIONDO, Maria (1995): «Profile: Emily Mann». En: *Princeton Online*. <http://www.princetonol.com/patron/emann/>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- MANN, Emily (1997a): *Annula (An Autobiography)*. En: *Emily Mann: Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 1-30.
- (1997b): *Still Life*. En: *Emily Mann: Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 31-132.
- (1997c): *Greensboro (A Requiem)*. En: *Emily Mann: Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 247-330.

- MARTIN, Carol (2006): «Bodies of Evidence», *The Drama Review*. Vol. 50, N° 3, Nueva York: New York University & MIT, pp. 8-15.
- MARTÍN SÁEZ, Ignacio (2002): «Los monólogos de la vagina, lecciones sobre 'los bajos fondos'», *Periódico Digital de Ávila*. [http://www.aviladigital.com/final.asp?id\\_seccion=88&id\\_noticia=8403](http://www.aviladigital.com/final.asp?id_seccion=88&id_noticia=8403). Accedido el 25 de julio de 2002.
- MASON, Gregory (1977): «Documentary Drama from the Revue to the Tribunal», *Modern Drama*. Vol. XX, N° 3, Toronto: University of Toronto Press, pp. 263-77.
- MUÑOZ, Reynon (2000): «Los monólogos de la vagina de Eve Ensler. Y para nosotros, ¿qué?», *Revista Cultural Babab.com*. N° 4. <http://www.babab.com/no04/vagina.htm>. Accedido el 5 de febrero de 2011.
- OFER, Dalia & WEITZMAN, Lenore J. (2004): *Mujeres en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM & Plaza y Valdés.
- OLIVA HERRER, María de la O (2007): *Drama y narración. El teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.
- PAGET, Derek (2009): «The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance». En: Alison Forsyth & Chris Megson (eds.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan, pp. 224-238.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- POPESCU, Roxana (1999): «Still Life: Anything but Inert», *Yale Daily News*. <http://www.yaledailynews.com/scene/article.asp?AID=2512>. Accedido el 20 de diciembre de 2010.
- REINELT, Janelle (2009): «The Promise of Documentary». En: Alison Forsyth & Chris Megson (eds.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan, pp. 6-23.
- ROARK, Carolyn D. (2004): «Interview with Eve Ensler», *Baylor Journal of Theatre and Performance*. Vol. 2, N° 1, Waco: Baylor University Press, pp. 35-39.
- SHATZKY, Joel & TAUB, Michael (eds.) (1999): *Contemporary Jewish-American Dramatists and Poets. A Bio-critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- STARK, Larry (2007): «Reviews of Current Productions: Still Life, A Documentary». En: *The Theatre Mirror*. <http://www.theatremirror.com/LSstillAYTB.htm>. Accedido el 2 de febrero de 2011.
- SNOW, David A. et al. (1986): «Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation», *American Sociological Review*. N° 51, pp. 464-81.
- SOMMER, Elyse (2006): «A CurtainUp Review: Annulla», *CurtainUp, Internet Theatre Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*. <http://www.curtainup.com/annulla.html>. Accedido el 1 de febrero de 2011.

- VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y filosofía. Sobre 'mujer' y 'poder'*. Barcelona: Anthropos.
- VEGA, Daniel (2001): «Los monólogos de la vagina, de Eve Ensler. Con Maite Merino y Magdalena Broto», *Revista Digital Independiente Cuantoyporquetanto.com*. <http://cuantoyporquetanto.com/elproyecto/teatro/losmonologosdelavagina.htm>. Accedido el 5 de febrero de 2011.
- WEISS, Peter (1968): «Fourteen Propositions for a Documentary Theatre», *World Theatre*. Vol. XVII, N° 5-6, pp. 375-89.
- WEISS, Peter (1998<sup>1968</sup>): «The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre». En: George W. Brandt (ed.): *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon Press, pp. 247-53.
- ZINN, Howard (2003): *A People's History of the United States*. Londres: Pearson-Longman.

Recibido el 18 de septiembre de 2011  
Aceptado el 15 de enero de 2012  
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 145-166]