

Los monólogos de la vagina y Hombres en escabeche:

**las variadas estrategias textuales que
desestabilizan la cosificación patriarcal de la mujer¹**

Lai Sai Acón Chan

Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas, U.C.R.

Como obras literarias que son, LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA y HOMBRES EN ESCABECHE fomentan un análisis de forma que permite descubrir las motivaciones de las autoras al favorecer un formato específico sobre otro, el efecto estético y emocional que tal formato produce en el lector y, finalmente, cómo la interconectividad de estructuras sintácticas, de lenguaje figurativo, estilo discursivo, movimiento o tendencia literaria y patrones de sonido contribuyen a mejorar la comprensión y propósito del texto en estudio. LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA, de Eve Ensler, es una obra de teatro experimental y contemporánea y, como tal, no puede ser analizada utilizando solamente conceptos del teatro tradicional. Entre las particularidades de la obra en cuestión están el género al que pertenece, algunos ti-

pos discursivos que le dan sus principales características a la obra, algunas figuras literarias y patrones de sonido. Del mismo modo, HOMBRES EN ESCABECHE es una mezcla moderna de sátira y de costumbrismo costarricense. Por lo que figuras del lenguaje como la ironía, la hipérbole y, el sarcasmo, así como características del costumbrismo, deben ser analizadas para comprender la intención de Ana Istarú.

A. Los monólogos de la vagina

Antes de iniciar el análisis de LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA es necesario hacer un breve recorrido histórico por las distintas etapas que hacen de la

obra de Ensler lo que es: una pieza innovadora y experimental, lo cual, sin embargo, no la aleja de su origen dramático. Ciertamente, desde el siglo 6 a. C. cuando el drama nace en Grecia gracias a los ditirambos, himnos que relataban el ciclo de vida, muerte y resurrección de Dionisio, dios de la cosecha y del vino, el género dramático ha experimentado diversas transformaciones en el mundo occidental. Pese a que el drama fue en sus inicios concebido como un ritual religioso en el que participaban adeptos al culto del dios griego, la ideología cristiana de la Edad Media provoca que el modelo teatral grecolatino caiga en desuso. Cuando Europa occidental entra de lleno en el Medioevo, el drama renace en formas enteramente ligadas a los rituales cristianos que se llevaban a cabo dentro de la iglesia. Nacen así los autos, piezas teatrales breves. Es, a partir de este momento, que las variaciones en los diversos países europeos se dan y diversas manifestaciones dramáticas profanas como la *commedia dell'arte*, la ópera, la farsa, y la comedia de costumbres, entre otras, se desarrollan. Con el renacimiento, el género alcanza su primer apogeo de la historia literaria británica en la Inglaterra isabelina de William Shakespeare. El género sufriría un decaer durante los siglos diecisiete y dieciocho, pero en el siguiente siglo experimentaría una nueva edad de oro con los dramaturgos irlandeses Oscar Wilde, George Bernard Shaw, John M. Synge, Sean O'Casey y W. B. Yeats, entre otros. Después, en el siglo veinte, en el mundo angloparlante a ambos lados del océano Atlántico, el género mutaría en variados movimientos como el expresionismo, el simbolismo, la generación de hombres jóvenes enfuercidos en Inglaterra, el teatro del absurdo, el teatro campesino en Estados Unidos, y otros tantos movimientos y formas dramáticas como el musical que le dieron al drama moderno un característico tono ecléctico y experimental.

Para entender obras innovadoras como *LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA* en el teatro norteamericano, es necesario entender los movimientos sociales que propiciaron cambios radicales en forma y estilo del teatro de la segunda mitad del siglo veinte en los Estados Unidos. Barnett, Burto, Gerris y Rabkin, editores de *Types of Drama: Plays and Contexts* (2001), explican que lo que se conoce como teatro experimental "expresa valores que tienen sus raíces en la turbulenta década de los 60, un período en el cual traumas políticos de orden doméstico e internacional engendraron nuevas actitudes, primariamente el multiculturalismo y el feminismo" [mi traducción] (1218) entre otras actitudes abocadas a reivindicar a las minorías. Es a partir de este período que se comienzan a gestar

obras experimentales producidas por minorías étnicas, sexuales, y de género, obras que expresarían la síntesis de lo tradicional y lo moderno, de lo literario y de lo no-literario, de lo canónico y de lo marginal. En esa misma línea, Paul Lauter, editor de *The Heath Anthology of American Literature*, explica que los cambios dados a partir de la descentralización de la cultura norteamericana permitieron el desarrollo de nuevas literaturas que, a su vez, engendraron una variedad de formas distinguibles entre sí y de las formas tradicionales que imperaron hasta ese entonces. La fusión de distintos géneros literarios como la poesía, la narrativa y el drama, de géneros literarios y géneros extraliterarios como la autobiografía, la historia y el periodismo, y de literatura y crítica literaria fueron algunos de los resultados.

1. De géneros confesionales: monólogo, memoria y entrevista

Una vez establecido el contexto general en que se gestaron las predecesoras de obras como *LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA*, es importante establecer un contexto más local para el análisis de las diversas estrategias textuales entrelazadas en la trama de la obra, en la cual (1) géneros confesionales o íntimos como el monólogo y otros géneros afines, (2) figuras del lenguaje como la metáfora y la metonimia, y (3) el uso de patrones de sonido, impregnan la obra de un tono único. Debido a sus características comunes, el monólogo, las memorias, y la entrevista pertenecen al género confesional, más propio de géneros narrativos en los cuales la narración prevalece, que de géneros dramáticos en los cuales el diálogo es más común. El monólogo es definido por el *Diccionario literario digital* (1999-2002), como "obra, o parte de ella, en la que sólo habla un personaje. Puede ser interior (si no se expresa) o narrado." Es decir, el monólogo es una reflexión hablada o expresada que puede extenderse largamente. De acuerdo con *Literary Terms: A Dictionary* (2002), las memorias se diferencian del monólogo en que aquellas son escritas en el papel, es decir, que constituyen el relato escrito de la vida y experiencias de una persona. La entrevista, aunque implica más interacción entre al menos dos personas es, también, un acto de confesión que revela la interioridad del entrevistado hasta cierto punto. De los géneros mencionados, solamente las memorias pertenecen exclusivamente al género narrativo,

mientras que tanto el monólogo como la entrevista son formas que pueden usarse tanto en la ficción como en el drama. Tal como se vislumbra desde el título, la obra en cuestión está compuesta de monólogos que derivaron de entrevistas hechas a cientos de mujeres sobre diversos aspectos de sus vaginas. Algunos de esos monólogos son transcripciones casi exactas del testimonio de alguna mujer en particular (memorias), otros fueron el producto de varias entrevistas, y unos cuantos monólogos tienen algo de ficticio. De un modo u otro, el escogimiento del género se da para diversas interpretaciones de la interioridad femenina pues la sexualidad femenina es un tema tabú en muchas sociedades. Sin embargo, aun dentro del formato de monólogo, la autora intercala información verídica tomada de fuentes confiables y algunas de las preguntas con las cuales realizó las entrevistas, con lo cual le confiere una forma más fragmentada a su obra. Combina así, en un mismo espacio, proceso y producto, ficción y realidad, diálogo y monólogo.

2. Metáfora y metonimia

Pero una vez que la autora ha establecido la naturaleza introspectiva de la obra por medio del formato que incluye entrevistas y monólogos, ¿qué hace que los monólogos procedan nada más ni nada menos que de una vagina? Enslar (2001) se vale de dos figuras del lenguaje —metonimia y metáfora— para lograr que la vagina monologue. En su *DICCIONARIO DE TÉRMINOS ASOCIADOS EN TEORÍA LITERARIA*, María Amoretti (1992), las define como dos tipos de relación establecidas por el eje paradigmático y el eje sintagmático; mientras la metáfora es regida por el principio de sustitución en el primer eje, la metonimia se rige por el principio de combinación en el otro eje. La metáfora implica una comparación entre el objeto descrito y el objeto usado para describirlo, o sea, existe una relación de asociación. La metonimia sustituye el nombre de un objeto con el nombre de otro objeto asociado a aquel por lo que describe una relación de contigüidad. En *LOS MONÓLOGOS DE LA VAGINA*, la metonimia es el principal instrumento del que se vale Enslar (2001) para hacer que la vagina monologue. La vagina está, en un sentido, íntimamente relacionada con la mujer como ser cuya sexualidad necesita definición. Cuando la vagina habla, es, en realidad, la mujer la que airea sus emociones, su rabia, sus frustraciones, su vulnerabilidad, su victimización, sus deseos.

Debido a que hablar acerca de sus propias vaginas inspira diversas reacciones que van del disgusto hasta la vergüenza, Ensler no tiene más remedio que hacer preguntas indirectas como: (1) "¿Si su vagina pudiera vestirse, que atuendo llevaría?" o (2) "¿Si su vagina pudiera hablar, que diría en dos palabras?" o (3) "¿A qué huele una vagina?" Formular preguntas sobre una parte tan esencial de la anatomía femenina produce resultados positivos, pues las preguntas no van dirigidas a vagina alguna, sino a la mujer misma. De ese modo, permite que la mujer se identifique con sus órganos reproductores y simbólicamente levante el tabú impuesto por la sociedad. La vagina deja de ser un objeto de deseo para tornarse en un sujeto deseante, capaz de expresar sus anhelos, fantasías, aspiraciones. Entonces, para la primera pregunta hay respuestas clásicas (un vestido de noche), glamorosas (arriño y perlas o esmeraldas), prácticas (*jeans* o algo que se lave en lavadora), poco ortodoxas (encaje y botas de combate), sensuales (un *bikini* o ropa interior negra y transparente), y románticas (un tutú o plumas y conchitas) que encarnan diferentes tipos de personalidades (2001: 15-17). La segunda pregunta, por otra parte, revela mujeres como personas deseantes: más, más; otra vez; no pares; si, si; Dios mío; ahí, ahí; ay mamá; aún no; estoy aquí (2001: 19-21). La tercera pregunta visualiza a la mujer en sus diversas manifestaciones. Hay mujeres idealistas cuyas vaginas huelen a Dios, a una nueva mañana, a profundidad, a cielo, o a paraíso, mientras que hay mujeres más realistas cuyas vaginas huelen a basura mojada, a sudor, a queso, a agua, o a nada, pero también las hay más naturales que piensan que sus vaginas despiden un olor a fruta madura, a océano, a musgo húmedo, a una mezcla entre pescado y lilas, o a bosque de jazmín (2001: 93-95). Todas las respuestas revelan una interioridad femenina compleja, deseante, variada que rompe con el estereotipo cosificador de la mujer femenina, sumisa, sin voluntad propia.

La metáfora es otra figura del lenguaje que Ensler (2001) utiliza para desestabilizar la cosificación del órgano sexual femenino. Como se vio en el primer artículo generado por el proyecto de investigación, del cual proviene este, prevalece la metáfora negativa que contribuye a objetivizar la vagina. Están la metáfora del sótano clausurado por la anciana, la del hoyo negro que tragaba todo a su alrededor de la mujer del taller, la del mobiliario de la mujer que odiaba su vagina, y la de la aldea invadida por el ejército enemigo. En contraposición a todas esas actitudes cosificantes y degradantes, la mujer del taller de la vagina aprende a valorar su órgano femenino y a atribuirle solo características positivas: "*mi vagina es*

una concha, una tierna concha, redonda y sonrosada, que se abre y se cierra, que se cierra y se abre. Mi vagina es una flor; un excéntrico tulipán, el centro profundo y agudo, la esencia delicada, los pétalos dóciles pero robustos a la vez" (2001: 43). Para llevar a cabo su comparación, Ensler (2001) utiliza objetos orgánicos del mundo animal y vegetal que, a la vez, expresan similitud con la naturaleza sexual femenina debido a su forma cóncava. Adjetivos como sonrosado, excéntrico, profundo, agudo, delicado, dócil, y robusto califican no sólo la sexualidad femenina sino, también, la esencia de ser mujer que paradójicamente son capaces de reunir los contrarios en el mismo espacio pero que, una vez yuxtapuestos, conforman la totalidad femenina armoniosamente.

3. Patrones de sonido

El análisis de fonemas y otros patrones de sonido se constituye en otra herramienta útil para dilucidar estrategias textuales utilizadas consciente o inconscientemente por la autora. Las once vocales y los tres diptongos ingleses se clasifican en dos grupos de acuerdo con el efecto provocado en la audiencia. Las vocales y diptongos de alta y mediana frecuencia producen excitación y denotan vitalidad, velocidad y crecimiento entre otros efectos positivos. Las vocales y diptongos de baja frecuencia, por otro lado, denotan pesar, pérdida de vigor y depresión debido a que las ondas de sonido producidas por estas vocales y diptongos son más lentas y profundas en contraposición con las ondas de sonido más cortas del otro grupo. Con respecto a las consonantes, estas se pueden clasificar en semivocales, nasales, líquidas, fricativas y cortantes. Las semivocales /y/ /w/ son las consonantes más musicales del inventario de sonidos ingleses por su cualidad cuasi vocálica. Las nasales pueden denotar tanto placer /m/ como dureza /n/ o resonancia metálica /ng/, entre otros efectos, dependiendo del significado semántico, el contexto, y la contigüidad con otros sonidos. Las líquidas /l/ y /r/ denotan fluidez y exquisitez, mientras que las fricativas producen una fricción producto de una obstrucción en el paso del aire desde los pulmones. Las cortantes como /p/ /b/ /t/ /d/ /k/ /g/ denotan poder y explosividad debido a la presión del aire liberada. Por otra parte, la aliteración es un recurso en el cual la repetición de una consonante en posición inicial produce un efecto múltiple, por lo cual el efecto singular de una consonante es repetido varias



veces para enfatizar algún sentimiento o emoción en particular. La asonancia es un fenómeno similar a la aliteración, pero repite sonidos vocálicos preferiblemente en sílabas acentuadas. El estudio de los patrones de sonido en piezas literarias en las cuales la musicalidad y el ritmo son esenciales puede revelar intenciones del autor así como efectos en el lector u oyente.

El monólogo "Reclamando panocha"² muestra a un personaje exigiendo nuestra atención a lo que será un cántico para reclamar para sí la vagina y todos los poderes de la que es portadora. En inglés "cunt" es uno de los tantos vocablos que se utilizan para designar a la vagina. Tiene una connotación de escarnio, como también la tienen palabras como "pussy," "itsy bitsy," "coochie snorcher" y otras que menciona Ensler, pero es a partir de la disección intencionada de la palabra "cunt," de la consecuente aliteración y asonancia de los sonidos individuales, de su musicalidad y liricismo, y de las connotaciones de cada sonido que el personaje logra elevar la palabra a alturas insospechadas que al final reivindicarán a la mujer. "La llamo panocha. La he reclamado, a la panocha. Realmente me gusta. Escúchala"³:

C C, Ca, Ca. Caverna, carcajear, clítoris, corronga, correrse—c cerrada—bien cerrada, dentro de la ca—después la u—después cu—curveada, invitando a la suave u—uniforme, 'ubajo,' 'urriba' (deben ser pronunciadas en un momento de pasión, guturalmente), urgencia, uh, uh (guturalmente)—después sigue la n y cun es siguiente—letras apretándose juntas, acomodándose de lo más bien—n—nido, n'este momento, nexo, nice, nice, profunda y redonda n, cun, cun—n es un malvado impulso eléctrico que asierra, un ruido que taladra los oídos, después sigue una n suave, cálida—cun, cun, sigue la t—una t aguda y succulenta—textura, tomar, tienda, tensa, tentadora, trepadora, tiempo, táctil, transmitir, testimoniar. Cuéntamelo, cuéntamelo 'cunt cunt,' dímelo, cuéntamelo 'Cunt.' 'Cunt.' [mi traducción]. Ensler (2001: 102).

"Cunt" se compone de los fonemas /k/, /ð/, /n/, /t/. El primer sonido es fuerte y sonoro, un sonido que rompe barreras sin miedos, un sonido cavernoso como el que metafóricamente proviene del útero. El segundo es un sonido sensual que expresa urgencias satisfechas, un sonido que brota de la garganta sin tapujos, como el de una mujer experimentando orgasmos múltiples. El tercer sonido puede emplearse para decir "No" a las necedades patriarcales que insisten en estereotipar a la mujer como objeto sexual, pero también expresa

un tipo de sensualidad en un prolongado "hnnnnnnnn." El último sonido por sí solo es tan fuerte como el primero, pero al carecer de la cualidad de sonido aspirado que la /k/ en posición inicial, no irrumpe, sino que cierra de una manera discreta, como conteniendo toda la pasión, todo el liricismo que el vocablo encierra en tan solo cuatro sonidos. Son, por cierto, estos cuatro sonidos un ejemplo del lenguaje irracional y disruptivo representado por el monólogo interior, un lenguaje que procede del inconsciente y que, por lo tanto, no repite patrones lineales de sonido como el lenguaje patriarcal.

Por medio de discursos literarios y no literarios, en sus *Monólogos*, Eve Ensler provoca la desestabilización de todo un sistema patriarcal que por mucho tiempo ha suprimido la identidad sexual femenina. La intercalación de entrevistas, jerga relativa al órgano sexual femenino, géneros introspectivos como el monólogo y las memorias, figuras literaria como la metáfora y la metonimia, y patrones de sonido que le dan una característica experimental y poética a la vez, crean una síntesis, un género dramático innovador que por sus características contribuye a socavar el poder del patriarcado. La obra rompe con los esquemas tradicionales de escritura patriarcal como el orden lineal y lógico, el apego a un solo género literario, y la ausencia de intertextos tradicionalmente no literarios entre otros.

B. Hombres en escabeche

El drama costarricense, al contrario de otros géneros literarios como la narrativa y la poesía, no ha tenido un desarrollo tan amplio. La ausencia de un teatro precolombino bien desarrollado, la escasez de representaciones teatrales durante la época colonial, la construcción de un teatro nacional hacia fines del siglo diecinueve (Vásquez 1988: 105-106), y el tardío desarrollo de una tradición literaria propia fueron factores que contribuyen a que el drama sea el último de los tres grandes géneros literarios en gestarse en Costa Rica. Durante la primera mitad del siglo veinte, las obras más representativas reflejan tendencias europeas en cuanto a forma, pese a la temática costarricense que reflejaba la vida de algunos grupos sociales en aquel entonces. En el período de la posguerra (1945-1950), la recesión provoca una crisis en el teatro costarricense que irónicamente impulsó su desarrollo. Según Vásquez y Vargas (1988), las políticas de expansión cultural que se dan con el advenimiento de la Segunda República, la concienciación de un grupo de intelectuales (Samuel Rovinsky, Alberto Cañas y

Daniel Gallegos) que comienzan a escribir obras de teatro y la creación de grupos de teatro como Teatro Universitario (TU), El Arlequín, Las Máscaras, El Teatro de la Caja Costarricense del Seguro Social y el Grupo Israelita de Teatro son resultados de la incipiente actividad teatral. Es en los años setenta, dice Álvaro Quesada (1993), que la llegada de actores exiliados de varios países de América del Sur, la apertura de las escuelas de Artes Dramáticas en las dos principales universidades estatales (UCR y UNA), el papel protagónico del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) que fundó tanto la Compañía Nacional de Teatro (CNT) como el Taller Nacional de Teatro (TNT) y, en general, el clima de inconformismo que vivía la juventud mundial de la época, dieron auge al teatro costarricense, auge que no duró mucho debido a la crisis económica que inauguró la década de los años ochenta. El gobierno recorta el presupuesto destinado a fomentar la cultura, el público comienza a frecuentar los teatros cada vez menos y en respuesta, las propuestas teatrales se vuelve más comerciales y hasta chabacanas para atraer a un público menos intelectual y exigente, y así llenar las salas. Actualmente, el legado teatral costarricense se compone de los pioneros (Ricardo Fernández Guardia, Carlos Gagini, Jo-

sé Fabio Garnier, Eduardo Calsamiglia y otros), los clásicos (Cañas, Rovinsky y Gallegos), la dramaturgia de denuncia social y política y de experimentación de los años setenta, de los años ochenta el teatro comercial, la tendencia histórica en respuesta a las políticas de intervención norteamericana en Latinoamérica, y una tendencia neocostumbrista que retrata personajes, escenarios y situaciones tipo de estratos populares costarricenses (Quesada, 1993). En los años noventa, el MCJD regresa más fuerte impulsando los Festivales Internacionales de las Artes (FIA) y el TU, la CNT y la TNT se fortalecen con puestas en escena de obras serias o de corte experimental para un público deseoso de un teatro más culto. En las postrimerías del siglo veinte y albores del siglo veintiuno, dramaturgas como Ana Istarú, Lupe Pérez, Leda Cavallini, Ana María Barrionuevo, Linda Berrón y otras, toman conciencia de la temática femenina y desarrollan una línea tendiente a reivindicar a la mujer en su lucha por ser comprendidas.

Es precisamente la publicación de una obra sobre la condición de la mujer, MAGDALENA (1902), el primer indicio de actividad teatral costarricense y curiosamente coincide con la popularidad del costumbrismo literario en el país. El movimiento costumbrista que sacudió a Hispanoamérica

tuvo una gran influencia en la narrativa costarricense e, incluso, produjo un impacto en algunos sainetes, piezas teatrales cortas que retratan costumbres populares. El costumbrismo se define como *"Tendencia o género literario que se caracteriza por el retrato e interpretación de las costumbres y tipos del País. La descripción que resulta es conocida como 'cuadro de costumbres' si retrata una escena típica, o 'artículo de costumbres' si describe con tono humorístico y satírico algún aspecto de la vida"* (Nikolopoulos, 2001). A pesar de no ser ni una novela ni un cuento, HOMBRES EN ESCABECHE relata cuadros de costumbres de la sociedad costarricense actual desde una óptica femenina. El costumbrismo de Istarú se diferencia del costumbrismo clásico de los autores costarricenses Manuel González Zeledón (Magón), Aquileo Echeverría o Joaquín García Monge, quienes le dieron al movimiento local el típico sabor tico de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. Los cuadros que Istarú relata ya no retratan las cogidas de café, bailes, fiestas cívicas o religiosas o sus procesiones de antaño, ni a la típica solterona, al chismoso, al sabelotodo, a la beata, al extranjero o al político inescrupuloso con los ojos pícaros y observadores del campesino de clase media de aquel entonces. Sin embar-

go, varios elementos del costumbrismo tradicional son rescatados por Istarú: la observación humorística y ligera, el sabor local de los personajes y de su lenguaje (que no necesariamente es el lenguaje vernacular del concho o campesino), la crítica social o política, y el tono satírico. De igual manera, es imposible relacionar HOMBRES EN ESCABECHE con el neocostumbrismo que emergió en los años ochenta en ninguna de sus tres líneas: (1) temática, tipos humanos y lenguaje campesino característicos del costumbrismo rural, (2) temática, tipos humanos y lenguaje "pachuco" estereotípicos del costumbrismo urbano marginal, y (3) problemática y personajes de los estratos urbanos marginales de una naturaleza menos trivial y estereotipada que la línea anterior (Chacón, 1991-1992).

Ana Istarú se vale del humor incisivo pero inteligente para hacer de su obra una sátira socio-política de un segmento de la sociedad costarricense que practica la violencia intrafamiliar. Para tal efecto, pretendo mostrar que algunos de los recursos utilizados por Magón, el máximo exponente de nuestro costumbrismo, se repiten en HOMBRES EN ESCABECHE. Según Virginia Sandoval de Fonseca, Magón se valió de los siguientes recursos para hacer crítica fina e incisiva: nombres, desproporción entre el resultado obtenido

y la meta propuesta, la personificación, la caricatura, lo cómico verbal, la comparación de lo vulgar con objetos nobles y la ironía (Sandoval, 1978: 221-238).

1. Nombres

Los nombres generalmente describen, evalúan o simplemente designan personas, en otros casos, hasta les proveen una identidad. Es por eso que, en el caso de Alicia, la protagonista de la obra, el que su progenitor y otros hombres importantes en su vida recuerden su nombre es fundamental para su crecimiento como ser humano completo, lo contrario solo contribuye a cosificarla. Aunque es el único personaje con nombre propio (además de su hermano Andrés), los demás personajes insisten en darle muchos otros nombres y, de paso, despojarla de su identidad como la inocente, cándida muchachita para dar paso a la Alicia irritada y resentida con los hombres. El padre la llama por un nombre diferente cada vez que la ve: Beatriz, Paulita, Débora, Penélope, María. El primer novio recuerda su nombre solo porque es el nombre de su tía, una monja cartuja (para empeorar los ánimos de Alicia). El filósofo insiste en hacer comparaciones ridículas y rebuscadas con bellezas clásicas para

adularla y seducirla: "Nefertiti faraona, exultante Helena, Beatriz del Dante, candente Venus Afrodita, Cleopatra complaciente" (Istarú, 2001: 108). El engreído yupi la llama "Honey, Darling, Honey." La misma Istarú metonímicamente la liga con la gelatina dietética ("Insulsa Pocacosa, así debió llamarme" (Istarú, 2001: 66) dice de su padre), un insípido queso *ricota* o con una aburrida lasaña de espinacas cuando lo que realmente desea es ser un *spaghetti alla putanesca*, picante y con muchas especias. Al final, Alicia estalla ante tanta desconsideración del padre: "¡María! ¿María la criada o María la Santa Madre? [. . .] Para que te enterés: me llamo Lucrecia Borgia, Circe, Morgana! ¡Dalila! ¡Medea! (Llora) ¡Me llamo Alicia! ¡Me llamo Alicia! ¡Me llamo Alicia! (Istarú, 2001: 146). Después de una exasperante búsqueda de su identidad sexual en una sociedad tan cosificante como la sociedad latinoamericana, Alicia comprende que es en su nombre en donde reside la clave de su identidad. Finalmente, comprende que no es ni una monja, ni una musa como lo fueron Helena y Beatriz, o una diosa del amor como Afrodita, o la reina de un poderoso imperio como lo fue Cleopatra, ni tan siquiera María o Penélope (nombres que el padre le endilga en momentos de distracción), todas ellas mujeres cuya agenda estaba totalmente

influida por las decisiones que el patriarcado tomaba por ellas. Algunas fueron sumisas, complacientes, convertidas en objetos o recompensas de empresas destinadas a mostrar el poderío masculino como la guerra de Troya, LA DIVINA COMEDIA de Dante, la invasión romana en Egipto, la rivalidad entre Ares, dios de la guerra y Hefestos, el herrero de los dioses, por el "amor" de Afrodita. Otras fueron convertidas en pasivos recipientes para cumplir con la voluntad del patriarcado, como es el caso de María quien obedientemente acepta ser la madre inmaculada del hijo de Dios, Penélope quien al esperar el regreso de Ulises por años rechaza a sus pretendientes, o las monjas quienes eliminan toda traza de su identidad sexual por Jesucristo. Istarú critica incisivamente la sociedad patriarcal y propone un modelo de mujer cuya sexualidad agresiva se rebela contra las imposiciones patriarcales. Así, Alicia se identifica con mujeres seductoras que utilizaron su sexualidad para expresar sus controvertidas opiniones o lograr cambios, en suma, mujeres con una agenda sexual de corte político que no cedieron ante los embates del patriarcado y, por ello, fueron estigmatizadas. Como Circe, Dalila, Morgana, Medea, y Lucrecia de Borgia, Alicia clama por el reconocimiento de la socie-

dad. Su nombre constituye el grito de batalla de una mujer que no desea ser marcada por las decisiones que, como sus antecesoras míticas, tomó convencida del aporte a la larga cadena de mujeres críticas, insatisfechas, capaces de descorrer el velo de la ignorancia. El significado de su nombre en griego, "noble y sincera" (Istarú, 2001: 164), se constituye en la crítica más incisiva al sistema pues sigue siendo noble y sincera a pesar de sus maneras poco ortodoxas de buscar su identidad sexual perdida.

Otra connotación mordaz proporcionada por los nombres lo constituye la batalla verbal y corporal entre un excitado filósofo y una Alicia a punto de ser desflorada. Istarú se vale de una metáfora para satirizar el escaso conocimiento masculino de los ritmos sexuales de la mujer. Mientras que Alicia clama por la ayuda del santoral, el filósofo invoca a las fuerzas de pensadores del pasado para llevar a cabo algo para lo cual la parte pensante de su ser no fue la que precisamente lo decidió. Hesíodo marca el inicio de la excitación masculina que pasa por doce filósofos más, desde la época antigua, pasando por la edad media, el renacimiento, la ilustración y el siglo diecinueve, antes de culminar en el clímax con Heidegger:

FILÓSOFO. Dejá de hablar que me desconcentrás. (Concentrándose). Estás estupenda, ¡por Hesíodo y las leyes de la naturaleza! Inspírame Heráclito, Sócrates, Demócrito . . .

ALICIA. ¿Qué te pasa?

FILÓSOFO. Nada me estoy concentrando. (Continúa) Platón, Aristóteles, Epicuro, Santo Tomás de Aquino . . .

ALICIA. ¡Santa Eduviges!

[.]

FILÓSOFO. ¡Es que no veo nada! ¡Descartes, Voltaire, Kant, Hegel! ¡Marx! (Culminando) ¡Heidegger! (Pausa) ¿Estás bien? (Ufano) ¿Qué te pareció?

ALICIA. Yo apenas iba por Aristóteles. (Istarú, 2001: 109-110)

La ironía, sin embargo, estriba en el hecho de que el recorrido histórico del filósofo por las diversas eras de la historia de la civilización occidental no es suficiente para satisfacer a Alicia (quien todavía se encuentra en la Grecia antigua) y proporcionarle un orgasmo. El filósofo parece ser uno de los sabelotodos de la obra con su conocimiento de los máximos exponentes de la filosofía, pero ignorante de los secretos de los grandes amantes pues, como afirma Alicia, hay un santo que no conoce ni por el forro: San Clítoris Arcángel. En sus ansias egoístas por satisfacer su apetito carnal, el filósofo es incapaz de reconocer que debido a diferencias biológicas y psicológicas, la sexualidad femenina se rige por otros mecanismos: no está orientada hacia la meta sino hacia el proceso, es múltiple y difusa.

2. Desproporción entre el resultado obtenido y la meta propuesta

La meta de Alicia es poseer un hombre que ella pueda llamar suyo, un hombre en escabeche que pueda conservarse por largo tiempo sin echarse a perder. Sin embargo, los medios empleados por Alicia no parecen surtir efecto, sino que, por el contrario, (y como Istarú magistralmente lo denuncia) tienen un efecto contraproducente. La ironía es que Alicia ha probado todo tipo de métodos: desde jugar a ser masculina como su hermano Andrés, hasta convertirse en la versión humana del *spaghetti alla putanesca*. Debido a la falta de atención y de cariño del padre, Alicia decide que es su inhabilidad para realizar la micción de pie, como los hombres, lo que la hace menospreciada para su progenitor por lo que decide imitar las conductas estereotipadas del sexo masculino: "aprendí a jugar fútbol, a torturar lagartijas, a decir palabrotas [...]. En fin, cuando ya distinguía entre un Ferrari y un escarabajo Volkswagen, me presenté ante papá segura de mi triunfo, con la cara sucia, las rodillas rotas, y escupiendo con un estilo inigualable hacia el costado" (Istarú, 2001: 67-68). Como resultado, el padre la llama muñeca, le dice que esa no es conducta

propia de una niña y la envía con su madre. Con el primer novio le sucede una experiencia similar. Descubre que no puede ser lo que los sentimientos le dicten si no lo que la sociedad requiere de ella. Como "noviecita pulcra" tiene el deber de cuidar de su virginidad so pena de recibir el desprecio de la sociedad, aunque sea la "otra" el tipo de mujer que muchos hombres prefieren, incluido ese primer novio que podría haber curado a Alicia de su complejo de Electra. Franqueados "*ciertos límites infranqueables*" (Istarú, 2001: 92), Alicia descubre algo más de los hombres que la lanza cada vez más lejos de ese hombre en escabeche de sus sueños: ni habiéndose entregado a un hombre es este capaz de ser constante o de comprometerse. Con el filósofo aprende que el sexo no necesariamente está ligado al amor. Para ella tener relaciones sexuales es amar, pero para él es solo una manera de satisfacer sus ansias carnales. Para ella, entregar su virginidad, es una prueba de amor, para él es una prueba de su virilidad e infalibilidad como seductor. Así, mientras ella le dice "*te quiero tanto, te quiero tanto, te quiero tanto, te quiero,*" el la manda a callar y solo repara en los encantos corporales de ella: "*estás estupenda*" (Istarú, 2001: 109). Además, el filósofo no desea

una relación monógama sino "*relaciones libres y adultas, sin ataduras, sin engaños*" (Istarú, 2001: 113), o sea, ir como el colibrí, volando libremente de flor en flor. Con el músico dolorosamente se da cuenta de que a pesar del amor que ambos sienten, él jamás se comprometerá en matrimonio ni asumirá su responsabilidad como padre del bebé que más tarde Alicia pierde. Esta vez ni el amor basta para tener su propio hombre y realizar sus sueños de maternidad y felicidad conyugal solo porque él no estaba preparado (como si ella si lo estuviera): "*No entendés. Es que no es sensato: mirá como vivo. No tengo espacio, no tengo tiempo, no tengo dinero. No tengo fuerzas. ¡No puedo!*" (Istarú, 2001: 153). Es a través de los reiterados fracasos de Alicia en sus intentos por embotellar a su hombre en escabeche que Istarú logra sacar risas inteligentes y, a la vez, criticar el sistema pues, a pesar de que el patriarcado ha fomentado la dicotomía existente entre la mujer buena y la mujer mala, el ángel y el demonio, no contento con criticar a la mujer por desplegar conductas de "mujer mala," el patriarcado exige que la mujer sea virginal y santa como toda noviecita pulcra o esposa dedicada debe ser, pero en la habitación desea a la mujer seductora, aquella que se come al novio sin cubiertos.

3. La crítica al hombre

Algunos recursos humorísticos sobresalen a lo largo de *HOMBRES EN ESCABECHE* debido a la crítica que hacen del sexo masculino como una caricatura ... de hombre. El hombre es retratado con rasgos feístas al principio de la obra: "*Tienen la espalda más ancha, en forma de espátula, el pecho plano, y algunos están asombrosamente cubiertos de pelos. Por todas partes. Más pelos que un felpudo*" (Istarú, 2001: 65). Aún así, dice Alicia, deseaba tener un hombre que pudiera llamar suyo propiamente, sin importar cuan disformes pudieran ser. Esto es, por supuesto, una crítica al patriarcado, que ha hecho del hombre una presencia que todo lo cubre, como el padre de Alicia que nunca estaba presente pero que todo lo dominaba e influía. De su hermano Andrés, uno de los primeros hombres que conociera dice: "*comía con la boca abierta, como el caballo de Alejandro Magno, cogiendo el pollo con las dos manos, así. (Hace el gesto) El mantel se transformaba en un mapa del Mar Egeo. Huellas dactilares por todos lados. Aquello no era un almuerzo, era un despacho del OIJ*" (Istarú, 2001: 66). La comparación de objetos nobles como el caballo del heroico Alejandro Magno o del Mar Egeo, reminiscencias de un pasado glorioso situado en la cuna de la civilización occidental con objetos vulgares de uso diario como el mantel o de un ser humano común como Andrés mueve al espectador o al lector a deshacerse en risotadas, pero, a la vez, critica a una sociedad permisiva con el hombre pero severa con la mujer. Otra técnica para provocar risas inteligentes es el uso de las hipérboles: "*Mientras yo barrí el equivalente de la Patagonia, él jugaba fútbol*" (Istarú, 2001: 67). La metáfora del Organismo de Investigaciones Judiciales (OIJ) es una broma no muy sutil que, sin embargo, solo comprende un tico. Son precisamente expresiones como esa y las siguientes las que le dan un sabor local a la obra mientras critican las características negativas del hombre tico. "*Yo quería a alguien estable, maduro, leal, comprometido. Y que perdiera la chaveta por mí. Lo que todavía no alcanzaba a comprender, es que los hombres, la chaveta, la tienen pegada con Concremix*" (Istarú, 2001: 128), dice Alicia de los hombres costarricenses en alusión a su carencia de idealismo y romanticismo. Los hombres son, además, infieles e incapaces de sentar cabeza por una sola mujer, sino que se lanzan a cualquier "palo de escoba con faldas" como bien lo expresa este famoso refrán tico. "*¡La mitad de las mujeres del área metropolitana han sido tu última! [. . .] Pedazo de sátiro*" (Istarú, 2001: 121) le dice el padre a su amigo

Roberto, al parecer otro típico hombre quien también es perezoso y evade sus responsabilidades laborales yéndose de jerga: "*¡Lo que parecés es un perro de cantina! ¡Breteá, pendejo!*" (Istarú, 2001: 121). Las alusiones al cemento Concremix, a la extensión del Área Metropolitana, a los sátiros, a las cantinas y al trabajo (brete) son expresiones jocosas que se entienden como críticas dentro del contexto sociocultural del tico en el siglo veintiuno, que persiguen como fin un cambio en la actitud machista del costarricense.



4. La difícil tarea de ser mujer en una sociedad latinoamericana

Para demostrar cuán difícil es ser mujer en una sociedad machista como la latinoamericana, Istarú utiliza la hipérbole, y en especial, lo cómico verbal. Un hecho que puede marcar a una niña para siempre es que el padre no le preste atención jamás. Por eso Alicia exagera para ocultar su tristeza, al decir que su padre jamás la encontró ni bonita ni fea: es más, jamás la encontró, como si fuera invisible. En la misma línea hiperbólica, la cual es un mecanismo de defensa muy a lo tico para serrucharse el piso, provocando risas en lugar de lástima, Alicia menciona que después de tratar de orinar de pie como los hombres, "*el baño parecía un jacuzzi y [ella] una sobreviviente del Titanic*" (Istarú, 2001: 67). Su desarrollo sexual es afectado por el sentimiento de inferioridad que le heredó su relación con el padre. Despectivamente, llama a sus pechos en crecimiento "*dos galleticas de maicena*" (Istarú, 2001: 70), planas y sin gracia, y a su primer par de sostenes "*los anteojos de Woody Allen*" (Istarú, 2001: 75), grandes y antiestéticos. Otra prueba del ofuscamiento de su "*despertador biológico*" (Istarú, 2001: 75) es el terror que siente en las clases de educación sexual: "*No, no era arameo. Era el diccionario de los horrores, revisado y corregido por el monje loco*" (Istarú, 2001: 72). Es al llegar a este punto que se cuenta de lo difícil en que se está tomando la experiencia de ser mujer en Costa Rica:

Ser una mujer. Nadie me advirtió lo difícil de la empresa. Para que se informen quienes aspiran a semejante puesto: una mujer no puede (ser mujer se define por los 'no puede') sentarse sola en un parque sin que la hostigue una horroroteca de tipos más feos que el déficit cambiario, salir indemne de un autobús repleto, ser presidente de la FEDEFUTBOL, graduarse de doctora uróloga o decir malas palabras. (Istarú, 2001: 75)

Istarú se burla de los horrendos hombres que insultan a la mujer con sus "piropos" en la calle y que disimuladamente le pegan una buena toqueteada en un bus, aquellos mismos hombres que idolatran el fútbol costarricense como la octava maravilla del balompié, que jamás acudirían a una uróloga por su machismo, y que, por supuesto, dicen malas palabras como quien reza un Ave María. Así las cosas, ¡qué difícil es ser mujer! Siendo lo peor, que no hemos llegado a la peor parte . . . En la misma línea de los "no puede" que definen el ser mujer, una mujer no puede maldecir, sino que debe recurrir a ingeniosas frases como "*vástago de meretriz*" o "*hijo de la gran . . . Bretaña*" (Istarú, 2001: 76) o expresiones menos trilladas y vulgares que producen risa precisamente por no ser las mismas de siempre: "*¡Ampolla, pústula, bodrio! ¡Adefesio emocional! ¡Amoricida! ¡Egodicto! ¡Puercólatra! ¡Pécoro! ¡Idi Amín!*" (Istarú, 2001: 120). En efecto, una mujer no maldice, pero es objeto de insultos graves "*si pierde su virginidad antes de pasar por la sucursal de la Santa Sede*" porque perder su honor "*era más grave que perder el pasaporte en un golpe de estado en Uganda*" (Istarú, 2001: 77). Bueno, quizás no tan grave, pero ¿qué puede ayudar a levantar el ánimo si en efecto sucede: las risotadas o la mirada de lástima de aquel que escuche la historia del desfloramiento?

Al contrario de los tradicionales personajes tipo del costumbrismo de Magón, Aquileo Echeverría, Carlos Gagini o Joaquín García Monge, los personajes de Istarú podrían clasificarse como costumbristas en transición hacia el siglo veintiuno, pues son personajes ticos que han evolucionado con el tiempo. Jamás en las postrimerías del siglo diecinueve, autor alguno se habría atrevido a retratar a la mujer costarricense como un ser sexual inconforme. Después de escuchar o leer las peripecias de Alicia en su intento por ser una mujer, lo cierto es que hay que reconocer que hacer el intento es desanimante, pero hacerlo en medio de tanta jocosidad es reconfortante. Las risas no son manifestaciones de burla, sino una especie de catarsis y un mecanismo de denuncia. La crítica incisiva y la burla de la que son objeto tanto hombres como mujeres, eleva a Alicia del nicho en el que fuera relegada por la sublimidad masculina. Alicia emerge como una contrincante digna al dirigir las miradas y las risas del público hacia esos hombres en escabeche que no son la gran cosa después de haber sido expuestos al lente sarcástico de Ana Istarú y su costumbrismo moderno.

Tanto en los MONÓLOGOS como en HOMBRE EN ESCABECHE, el análisis de la forma, géneros literarios, movimientos literarios, figuras del lenguaje y hasta patrones de sonido han conducido a descifrar los códigos lingüísticos y narrativos subversivos que Eve Ensler (2001) y Ana Istarú (2001) emplean para reivindicar la cultura de la vagina y reconstruir el proceso de desarrollo de la identidad sexual femenina. Mientras que en la primera obra, un análisis esencialmente formalista es necesario para comprender que la estructura de la obra intenta emular la complejidad de la psicosexualidad femenina, en la segunda obra, es esencial entender el tono satírico que las variadas características del costumbrismo tico clásico le imprimen a la voz femenina para así rebelarse ante la cosificación patriarcal de la mujer y su sexualidad. Al igual que algunos textos dramáticos de la antigua Grecia, estas dos obras cumplen con su función social de entretenimiento, pero, al mismo tiempo, revelan actitudes primordiales del ser humano que desde los albores del género dramático dramaturgos clásicos como Sófocles, Aristófanes y Esquilo retrataron y hasta criticaron. La intrincada sexualidad humana fue y seguirá siendo la motivación de actos trágicos y cómicos, así como la fuente de inspiración de diversos dramaturgos.

Notas

1. Este se constituye en uno de los tres artículos (los otros dos han sido publicados en la Revista de Ciencias Sociales y la Revista de Filología y Lingüística de la UCR) generados por el proyecto de investigación titulado "El proceso de subjetivización de la mujer a través de su identidad sexual," un proyecto del Programa de Género e Identidades del Centro de Investigaciones en Identidad Cultural Latinoamericana (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica.
2. Decidí traducir el vocablo "cunt" como panocha porque *cunt* es una palabra vulgar que se usa en los Estados Unidos para denominar a la vagina o para referirse al sexo. Emplear un vocablo tan neutral como vagina no sería del todo exacto y le quitaría precisión al significado real. También empleo este término por ser el que Marcia Saborío, María Torres y Haydée de Lev emplean en uno de los primeros monólogos en la puesta en escena de Los monólogos de la vagina y que revelan la idiosincrasia tica.
3. Esta es una traducción aproximada del texto en inglés que sigue a continuación:

C C, Ca, Ca. Cavern, cackle, clit, cute, come—closed c—closed inside, inside ca—then u—then cu—then curvy, inviting sharkskin u—uniform, under, up, urge, ugh, ugh, u—then n then cun—snug letters fitting perfectly together—n—nest, now, nexus, nice, nice, always depth, always round in uppercase, cun, cun—n a jagged wicked electrical pulse—n [high pitched noise] then soft n—warm n—cun, cun, then t—then sharp certain tangy t—texture, take, tent, tight, tantalizing, tensing, taste, tendrils, time, tactile, tell me, tell me”.

Bibliografía

AMORETTI, MARÍA

1992 **Diccionario de términos asociados en teoría literaria.** Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

BARNET, SYLVAN, et al

2001 **Types of drama: plays and contexts.** 8th ed. New York: Longman.

BELL, CAROLYN Y PATRICIA FUMERO, editoras.

2000 **Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000.** San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

CARONTINI, ENRICO Y DANIEL PERAYA

1979 **Elementos de semiótica general.** Trad. Alberto Cardín Garay. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CHACÓN, ALBINO

1991-1992 “Características neocostumbristas del teatro actual en Costa Rica.” Escena. Año 13-14, N° 28-29, págs. 54-61.

DICCIONARIO LITERARIO DIGITAL

1999-2001 Biblioteca virtual. Ago. 1999. Dic. 2002.
<http://www.arrakis.es/~trazeg/index.html>

TEATRO

DOMINUS, SUSAN

2002 "Eve Ensler Wants to Save the World." *The New York Times Magazine*. Feb 10.

ENSLER, EVE

2001 **The Vagina Monologues: The V Day Edition**. Rev. ed. New York: Villard.

GUERIN, WILFRED L. et al., eds.

1999 **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. 4th ed. NY: Oxford University Press.

ISTARÚ, ANA

2001 **Baby Boom en el paraíso/Hombres en escabeche**. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

2000 "Ser dramaturgo en Costa Rica." *Escena*. Año 23, N° 46, págs. 39-42.

LITERARY TERMS

Dic. 2002 **A Dictionary. Cyber English**. Ted Nellen. 1994-2000.
http://www.tnellen.com/cybereng/lit_terms.

NIKOLOPULOS

Enero 2003 "Costumbrismo: descripciones, definiciones y aproximaciones." Primavera 2001.
<http://www.sp.utexas.edu/jrn/costumb.html>.

QUESADA, ÁLVARO

1993 "La dramaturgia costarricense en las últimas dos décadas." *Escena*. Año 15, N° 31, págs. 75-84.

QUESADA, ÁLVARO, FLORA OVARES, MARGARITA ROJAS Y CARLOS SANTANDER

Antología del teatro costarricense: 1890-1950. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.

ROJAS, MIGUEL

1992 "Un acercamiento a la perspectiva de tres dramaturgos en Costa Rica: Samuel Rovinsky, Ana Istarú y Leda Cavallini". **Escena**. Año 14, N° 30, págs. 35-39.

SANDOVAL DE FONSECA, VIRGINIA

1976 "Comicidad o humor en los cuadros de costumbres de Magón?" **Antología femenina del ensayo costarricense**. Ed. Leonor Garnier. San José, Costa Rica: MCJD, 221-238.

VÁSQUEZ, MAGDALENA Y JOSÉ ÁNGEL VARGAS

1988 "Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950." **Escena**. Año 10, N° 19-20, págs. 105-110.

WASSERMAN, GINA

1999 "Monólogo sobre la sexualidad femenina." **La Nación en línea**. 15 Ago. www.nacion.com/ancora/1999/agosto/15/ancora4.html