

ESTRATEGIAS GLOBALES DE ADAPTACIÓN TEATRAL:
FEMINISMOS EN ESCENA EN LA TRADUCCIÓN DE *THE VAGINA*
MONOLOGUES

ESTRATÉGIAS GLOBAIS DE ADAPTAÇÃO TEATRAL:
FEMINISMOS EM CENA NA TRADUÇÃO DE THE VAGINA MONOLOGUES

GLOBAL STRATEGIES FOR THEATRE ADAPTATION:
FEMINISMS ON STAGE IN THE TRANSLATION OF THE VAGINA
MONOLOGUES



Paula BAJO MORENO
Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Lenguas

Equipo de investigación “La traducción de sexualidades en tensión en textos literarios feministas y LGBT+”, avalado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT)
Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-2588-9876>
bajomorenopaula@gmail.com

1

Resumen: *The Vagina Monologues* es una obra de teatro estrenada en 1996 que se convirtió en un ícono teatral del movimiento feminista a nivel internacional, ya que explora la sexualidad femenina y denuncia la violencia contra las mujeres. El presente trabajo aborda la traducción y adaptación de la pieza teatral mediante un análisis comparativo del libreto en inglés frente a dos representaciones en español, una realizada en España y la otra en México. Esta investigación tiene como objetivo proponer una categorización de estrategias globales de adaptación teatral, basada en la clasificación de los recursos utilizados en ambas adaptaciones para apelar a un público regional específico. El análisis se apoya en diversos estudios en el campo de la traducción teatral, principalmente en el trabajo del traductólogo español Julio-César Santoyo, y está abordado desde un enfoque feminista, con base en las teorías de la investigadora cubana Yanetsy Pino Reina. Este trabajo se propone llevarnos a repensar la labor traductora como motor de cambio en espacios artísticos y movimientos sociales.

Palabras clave: Adaptación. Traducción teatral. Escritura del cuerpo. Monólogo. Intervención.

Resumo: *The Vagina Monologues* é uma obra de teatro lançada em 1996 que se tornou um ícone teatral do movimento feminista em nível internacional, já que explora temas da sexualidade feminina e denuncia a violência contra as mulheres. O presente trabalho aborda a tradução e a adaptação da peça teatral mediante uma análise comparativa do texto teatral em inglês contra duas montagens em espanhol, uma apresentada na Espanha e a outra no México. Esta investigação tem como objetivo propor uma categorização de estratégias globais de adaptação teatral, baseada na classificação dos recursos utilizados em ambas as adaptações para apelar à um público regional específico. A análise se apoia em diversos estudos no campo da tradução teatral, principalmente no trabalho do traductólogo espanhol Julio-César Santoyo, e é abordada a partir de um enfoque feminista, com base nas teorias da investigadora cubana Yanetsy Pino Reina. Este trabalho se propõe a nos levar a repensar a tradução como motor de mudança em espaços artísticos e movimentos sociais.

Palavras-chave: Adaptação. Tradução teatral. Escritura do corpo. Monólogo. Intervenção.



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Abstract: *The Vagina Monologues* is a theater play premiered in 1996 that became an international breakthrough for the feminist movement on stage, as it explores the female sexuality and denounces the violence against women. The present study addresses the play's translation and adaptation through a comparative analysis of the script in English versus two performances in Spanish, one staged in Spain and the other one in Mexico. This research aims to propose a categorization of global strategies of theatrical adaptation, based on the classification of the resources used in both adaptations to appeal to a specific regional audience. The analysis is based on various studies in the field of theater translation, mainly the work by the Spanish translation scholar Julio-César Santoyo, and is approached from a feminist perspective, based on theories by the Cuban researcher Yanetsy Pino Reina. This work aims at rethinking the translation work as a driving force of change in artistic spaces and social movements.

Keywords: *Adaptation. Theater translation. Body writing. Monologue. Intervention.*

Introducción

“Si tu vagina pudiera hablar, ¿qué diría?”

“¿Cuándo fue la primera vez que la viste?”

“Si tu vagina se vistiera, ¿qué se pondría?”

2

Con estas preguntas, entre varias otras, la dramaturga estadounidense Eve Ensler se dedicó a entrevistar a más de 200 mujeres de diferentes edades, etnias, credos, profesiones, sexualidades y contextos sociales. A partir de las respuestas e historias que escuchaba o de los temas más recurrentes que surgían en las entrevistas, creó una serie de monólogos relacionados con la vagina y la vulva: desde el vello púbico, la menstruación, la excitación, los orgasmos, el parto y el trabajo sexual, hasta productos de higiene invasivos, abusos, violaciones y mutilación genital femenina.

The Vagina Monologues se estrenó el 3 de octubre de 1996 en la ciudad de Nueva York y pronto se convirtió en un éxito internacional: la obra ha sido traducida a 48 idiomas y se la ha llevado al escenario en al menos 120 países. Además, en 2002, el canal de televisión HBO produjo un documental junto con Ensler basado en la obra, lo que le dio aún más popularidad.

En 1998, Ensler fundó el movimiento V-Day, una campaña sin fines de lucro que reúne grupos de voluntarias de 167 países para llevar la obra al escenario y, de esta manera, recaudar fondos para programas regionales que combaten la violencia contra mujeres y niñas, como refugios para víctimas de violencia doméstica y centros de apoyo para víctimas de abuso sexual (V-Day, 2021). Es la razón por que la obra se ha representado no solo en teatros y salas culturales, sino también en institutos educativos y centros de asistencia social en todo el mundo.

Tanto en los Estados Unidos como en los cientos de países donde se ha representado, *The Vagina Monologues* ha atravesado numerosos intentos de censura, ha sido objeto de varias

modificaciones impuestas y ha enfrentado otras dificultades en su representación. En muchos casos, se modificó el título de la obra para suprimir, tachar o manipular la palabra *vagina*, se eliminaron referencias al lesbianismo y descripciones explícitas de placer sexual femenino, y hasta se prohibió la escenificación de la obra a nivel institucional, lo que hizo de su representación un acto de subversión teatral.

A lo largo de los años, la obra ha sido adaptada, readaptada y reversionada innumerables veces para llegar a cientos de escenarios y hablarles a miles de mujeres de contextos muy diversos. Esto fue posible gracias a que Eve Ensler cedió los derechos de autor y permitió que activistas de todo el mundo ajustaran los monólogos a las temáticas más relevantes de cada región. El ejemplo más destacado fue el de Kenia, donde la dramaturga y productora Mumbi Kaigwa obtuvo el permiso expreso de Ensler para crear nuevos monólogos que abordaran la mutilación genital femenina; esta versión se tradujo a diferentes idiomas locales y se extendió por diversas comunidades del este africano (V-Day, 2021). En este sentido, tanto en inglés como en otros idiomas, el libreto se ha publicado en diferentes editoriales, se han agregado y modificado escenas, y también se han añadido monólogos opcionales y diferentes guías de representación.

3

Aproximaciones a la Traducción de Teatro

La traducción teatral es una rama de la traducción literaria que presenta características propias y que conlleva una serie de exigencias que no necesariamente se dan en otro tipo de textos literarios. En primera instancia, la difusión de obras de teatro puede darse por dos canales diferentes: el del teatro como literatura, en forma de libro, y el del teatro como espectáculo, en forma de puesta en escena. En este sentido, el filólogo chileno Fernando de Toro teoriza sobre la diferencia entre el texto dramático y texto espectacular. Por un lado, el texto dramático es texto en sí, compuesto por el parlamento de los personajes y por las didascalias, o acotaciones escénicas (generalmente escritas entre paréntesis y en cursiva, o con alguna otra diferenciación tipográfica). Por otro lado, el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante (de Toro, 1987), y está textualizado por ser un conjunto de sistemas sígnicos, verbales y no verbales, que se plasman cuando la obra se lleva al escenario, y que constituyen un intercambio semióticamente complejo entre los actores y el público.

En el panorama general de los estudios de traducción dramática en el mundo de habla hispana, se destacan las teorías del traductólogo español Julio-César Santoyo, quien ofrece una clasificación — muy completa, aunque no exhaustiva — de la traducción teatral. Esta

clasificación será utilizada como base para encuadrar la categorización de estrategias de adaptación que se desarrolla más abajo.

Según Santoyo, en su obra *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología*, el texto teatral se divide en “dos grandes categorías iniciales, en función a su vez de dos ámbitos diferentes: el textual y el escénico” (Santoyo, 1989, p. 97). Por un lado, puede traducírsele para cumplir una función exclusivamente textual; por el otro, puede traducírsele para su puesta en escena, es decir, para ser a su vez re-traducido de la página al escenario.

De esta doble condición deriva toda la compleja tipología traductora teatral, que de hecho se reduce, en sus límites absolutos, a dos estrategias mayores: las conocidas en la “literatura” del tema como “*reader-oriented*” y “*performance-oriented*”, o lo que es lo mismo, estrategia de lectura y estrategia de escenario. (Santoyo, 1989, p. 97)

Entre las estrategias de lectura (*reader-oriented*), es decir, cuando una pieza teatral es considerada exclusivamente como texto literario, Santoyo incluye la categoría de *traducción* en sí, como término tradicional, para designar el trasvase lingüístico de un idioma a otro. Aquí, quien traduce solo deberá cuidar “la fidelidad y adecuación literaria, como puede hacerlo al verter poesía, novela o biografía” (Santoyo, 1989, p. 97), sin la necesidad de tener en cuenta la puesta en escena.

Entre las estrategias de escenario (*performance-oriented*), es decir, la traducción teatral con miras exclusivamente escénicas, se encuentra la categoría de *adaptación*. Santoyo observa que la adaptación tiene el único objetivo de naturalizar una obra de teatro en una cultura meta “para lograr el ‘efecto equivalente’ del que habla [Peter] Newmark; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por una amplia brecha social y cultural, de tiempo y/o espacio” (Santoyo, 1989, p. 104). La función de quien adapta es, entonces, acortar distancias a través de una traducción domesticante que aporte fluidez y transparencia al discurrir de la obra.

Feminismos en Escena

El teatro, como rama artística, es un canal por el cual es posible transmitir mensajes de relevancia social, cultural y política, ya que tiene la capacidad de nutrir subjetividades, tanto en las personas que ponen obras en escena, como en el público que las aprecia. Al ser el teatro un sistema semiótico complejo, donde entran en juego múltiples agentes y modalidades comunicativas, a los fines de esta investigación nos ceñiremos al género teatral del monólogo.

El monólogo se caracteriza por ser un discurso presentado por un solo personaje, quien puede narrar secuencias y expresar ideas, pensamientos y emociones ante el público. Este género permite que el actor o la actriz monologante pueda representar a más de un personaje y también permite desdibujar los límites entre lo narrativo, lo dramático y lo poético. Según la investigadora argentina Laura Fobbio, el monólogo es “capaz de poner en situación de comunicación al personaje con el público mediante la interpelación y la interacción” (Fobbio, 2009, p. 18). *The Vagina Monologues* se compone de una serie de narraciones teatrales en las que prima el uso del monólogo y, por lo tanto, ofrece abundantes recursos textuales que sirven para interpelar a e interactuar con la audiencia: se la interpela en el sentido de que se plantean interrogantes, se brinda información estadística local y se denuncian realidades sociales ineludibles, y, además, se interactúa con la audiencia cuando se invita a las espectadoras a unirse en un grito colectivo de liberación.

Cada monólogo aborda temáticas que pueden resonar con todo tipo de audiencias, sobre todo con las mujeres, que pueden identificarse con alguna de (o todas) las problemáticas planteadas. A lo largo de la obra, se encuentran reflexiones que suscitan risas y lágrimas; se pone en tela de juicio algunos conceptos impuestos a las mujeres por instituciones como la industria pornográfica, los medios de comunicación, la religión y la cultura patriarcal; se escenifica el enojo y la tristeza que provocan las constantes invasiones, los abusos, las violaciones y las mutilaciones en los cuerpos femeninos y se explicita el afán de vivir la sexualidad de un modo que sea sano y deseable para cada una.

Históricamente, se ha identificado el cuerpo femenino como un objeto de placer asociado al éxito social masculino y sujeto a un poder patriarcal y falocéntrico que se despliega en diversos ámbitos de la sociedad. La idea de que las mujeres son dueñas de sus propios cuerpos, cuerpos atravesados por múltiples significados culturales, sociales, sexuales y espirituales, entre otros, se refleja en las teorías feministas de las últimas décadas, de la mano de autoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Germaine Greer, quienes comenzaron a teorizar sobre la liberación sexual femenina desde la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Entre las teóricas feministas latinoamericanas, se destaca la obra de la académica cubana Yanetsy Pino Reina, referente de los estudios de género y estudios literarios en la región, quien se ha dedicado a estudiar literatura escrita por mujeres para identificar en el discurso literario factores de identidad, cultura y, sobre todo, resistencia al poder hegemónico masculino. Entre estos factores, utiliza el concepto de la “escritura del cuerpo”, que se deriva en gran medida del pensamiento de las teóricas Hélène Cixous y Julia Kristeva, y que

constituye una estrategia literaria en la que se pretende utilizar la escritura para reconquistar el patrimonio discursivo y reconstruir otro tipo de imaginario simbólico del cuerpo femenino. En su libro *Hilando y deshilando la resistencia: pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía*, Pino Reina propone una definición:

La escritura del cuerpo es el conjunto de representaciones, significados y evaluaciones sociales *de y desde* el cuerpo femenino, para subvertir las relaciones de poder creadas por el orden hegemónico del patriarcado, y construir identidades y nuevos modos de representar lo corporal femenino preterido por tradición. (Pino Reina, 2018, p. 217)

Sobre esta base, es posible analizar *The Vagina Monologues* como una pieza literaria y dramática que utiliza la escritura *de y desde* el cuerpo, no solo desde la genitalidad femenina a la que evoca el título, sino también desde las identidades construidas en cada monólogo y de las representaciones que ponen en tela de juicio las percepciones heredadas de diversas instituciones de poder y del orden hegemónico.

6 ¿Qué lugar ocupa, entonces, la traducción a la hora de abordar estas identidades y representaciones? En este caso, se hace evidente que la traducción va más allá de la práctica interlingüística y que entran en juego aspectos sociales, culturales, ideológicos y políticos que influyen en la reescritura y difusión de la obra. Es posible enmarcar las diferentes traducciones y adaptaciones de *The Vagina Monologues* dentro de lo que las teóricas Olga Castro y María Laura Spoturno, referentes de los estudios de género y traducción, denominan la “traductología feminista transnacional”. Desde este marco conceptual, la traducción es concebida como una “práctica de escritura autónoma, subversiva y cooperativa, antes que como una acción reproductiva y de segundo orden” (Castro & Spoturno, 2020, p. 21). Esta disciplina aborda el estudio de múltiples intervenciones sociales y discursivas que buscan contribuir, tanto en las teorías como en las prácticas traductoras, a los activismos feministas en clave interseccional. Según las autoras, estas intervenciones “permiten avanzar hacia una mayor comprensión de la traducción como clave en la lucha contra los distintos regímenes de opresión, así como fomentar el papel de la traducción en las alianzas feministas transfronterizas” (Castro & Spoturno, 2020, p. 28).

El presente trabajo se propone señalar algunas instancias de intervención aplicadas a la traducción de la obra *The Vagina Monologues* y ofrecer un aporte a los estudios de traducción teatral y a la traductología feminista, puesto que la traducción de teatro abordada desde este

enfoque puede ser un campo fértil para revitalizar la lucha por los derechos de las mujeres en distintas comunidades y contextos de recepción.

Investigación

Esta investigación se basa en un análisis de la obra *The Vagina Monologues* en inglés comparada con dos traducciones y adaptaciones al español, una representada en España y la otra en México.

Como primera instancia, cabe mencionar que los procesos de traducción y adaptación se dieron de modo diferente en ambos países. Por un lado, en España, *Los monólogos de la vagina* llegó en formato de libro, publicado en 2002 por la casa editorial Planeta con la traducción oficial de Anna Plata. Este texto dramático traducido adoptó la estrategia de lectura (*reader-oriented*) que define Santoyo, puesto que es una traducción literaria que mantiene todas las referencias del texto original, con una única excepción y algunas notas de la traductora que se verán en detalle más abajo. A partir de ese libro traducido, José María Roca, el director de la puesta en escena a analizar, realizó por su cuenta la adaptación de algunos elementos de la obra para su representación frente a un público español.

Por otro lado, en México, la traducción y la adaptación fueron realizadas en el año 2000 por un equipo profesional especializado, compuesto por Susana Moscatel, reconocida periodista y traductora, en colaboración con el dramaturgo y traductor Erick Merino, quienes trabajaron en conjunto con el director Jaime Matarredona. Esta traducción colaborativa, a diferencia de su contraparte española, no fue pensada para la industria literaria, sino que fue realizada para su puesta en escena, y por eso adoptó la estrategia de escenario (*performance-oriented*) de la que habla Santoyo. En esta producción de *Los monólogos de la vagina* se hizo énfasis, en muchos casos, en la realidad mexicana, con sus identidades y referencias, sin dejar de lado el origen neoyorquino de la obra y la historia de Eve Ensler.

El presente trabajo de investigación se apoya en una comparación de los recursos utilizados en ambos procesos de traducción y adaptación, tomando como base el texto dramático en inglés, más específicamente, el libreto oficial que se promovió durante la Campaña V-Day del año 2004, publicado por la agencia teatral estadounidense Dramatist Play Service, Inc.

Para el análisis comparativo de la obra en España, tomaré como referencia el texto dramático traducido al español en 2002 por Anna Plata, así como la grabación de la puesta en escena, el texto espectacular, que consiste en el video completo de la obra interpretada en enero

de 2016 en el Palacio de los Marqueses de la Algaba, en la ciudad andaluza de Sevilla. Esta versión vino de la mano de la compañía teatral Producciones Imperdibles, con la actuación de Antonia Zurera y Alicia Remesal y con la dirección de José María Roca, quien estuvo a cargo de la adaptación.

Para el análisis comparativo de la obra en México, utilizaré como referencia la grabación de mi propia asistencia a la presentación de la obra en el Teatro Libanés de la Ciudad de México en enero de 2019. Esta puesta en escena forma parte de la producción original de Morris Gilbert que, luego de encargarle la traducción y la adaptación a Susana Moscatel y Erick Merino, estrenó la obra en el año 2000 y que, desde entonces, permanece en las carteleras de distintas ciudades de México. Esta presentación contó con la actuación de Luz María Aguilar, Maca Carriedo y Natalia Téllez. La dirección estuvo a cargo de Jaime Matarredona, quien tuvo la amabilidad de brindarme una entrevista que también utilizaré como material de referencia. Esta entrevista servirá como complemento para analizar el texto espectacular de la obra mexicana; en ella, Matarredona detalló algunas de las decisiones que se tomaron con respecto a la traducción y la adaptación de la obra.

8

Con base en el análisis comparativo de estas dos puestas en escena, estudiaré en concreto las estrategias de adaptación utilizadas por José María Roca sobre la traducción de Anna Plata, así como las estrategias de traducción y adaptación utilizadas por Susana Moscatel y Erick Merino. Clasificaré estas estrategias de adaptación en cada obra para mostrar cómo cada texto dramático se ha intervenido, en mayor o menor medida, para hablarle a un público regional específico.

Este trabajo se propone encontrar los puntos de contacto entre dos puestas en escena que resultaron de procesos de traducción y adaptación diferentes del mismo texto dramático en inglés. A partir de este análisis, propongo cinco categorías, diferentes pero enlazadas, para clasificar las estrategias de adaptación, en orden de menor a mayor intervención en el texto meta: adaptación escenográfica, nominal, geográfica, cultural y lingüística. Cabe mencionar que esta clasificación no es exhaustiva, y además puede no ser útil para aplicar en otras obras de teatro, puesto que las posibilidades de la dramaturgia y, por ende, de su traducción, son infinitas.

Para facilitar la comprensión y hacer una clara diferenciación entre los textos a analizar, citaré el texto fuente con el nombre de Ensler, la adaptación española con el nombre de Roca (y con el nombre de Plata en los casos en que se utilizó la traducción oficial sin adaptar), y la obra traducida y adaptada en México con el nombre de Moscatel y Merino.

Estrategias de Adaptación Teatral

1) *Adaptación Escenográfica*

En muchas obras de teatro, la escenografía se indica de manera explícita en el texto dramático, a menudo en forma de didascalía, al inicio de la obra. Este no es el caso en *The Vagina Monologues*, por lo que esta categoría se desprende del análisis de las dos puestas en escena estudiadas. En general, la mayoría de las decisiones escenográficas son tomadas por la dirección o la producción de la obra y el grado de intervención por parte del traductor es mínimo, aunque no necesariamente nulo.

La adaptación escenográfica tiene que ver con las equivalencias semióticas que forman parte de la puesta en escena. La escenografía teatral se define como el conjunto de elementos “que permiten construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en que se desarrolla una acción” (Egido, 1989). Estos elementos pueden ser los diseños artísticos, el decorado y la utilería, la iluminación y la musicalización del espacio teatral, así como el vestuario, el maquillaje y la peluquería de los personajes. Todos estos elementos, de manera individual o combinada, sirven para transmitir diversas capas de sentido que ayudan a desarrollar la trama de una obra. La dirección y la producción de cada pieza determinarán cómo estará compuesta la escenografía, según la disponibilidad de recursos y el significado que se les quiera atribuir. Estas construcciones de sentido externas al parlamento de los personajes permiten un análisis semiológico.

The Vagina Monologues es una pieza simple en términos escenográficos, ya que la obra se sustenta, sobre todo, del contenido verbal. Sin embargo, es posible destacar algunos recursos. El elemento más notorio de la escenografía, común a las dos obras analizadas, es el uso del color rojo: un telón rojizo detrás de las actrices, con pliegues o diseños que evocan una vulva, y juegos de luces que acentúan los colores cálidos.

Además, los espectáculos estudiados presentan una breve musicalización al principio y al final de la obra: fragmentos de canciones melódicas interpretadas por una vocalista mujer, lo que puede transmitir un mensaje de protagonismo femenino.

En España, la obra es interpretada por dos actrices, mientras que, en México, las protagonistas son tres, como indica el guion original. También ha habido representaciones con más de una decena de actrices. La cantidad de intérpretes en escena influye, por supuesto, en la dinámica que se genera sobre del escenario.

Con respecto al vestuario, las actrices españolas llevan vestidos negros y zapatos de tacón, lo que puede transmitir un aire de sensualidad y carácter. Las actrices mexicanas también están vestidas de negro, pero están descalzas. En palabras del director mexicano Jaime Matarredona, esto se debe a la intención de crear un clima de calidez y comodidad, “para transmitir una sensación de confort, de que puedes sentirte en casa” (Matarredona, 2019).

Todas estas capas de significado se combinan para entablar una comunicación no verbal con el público y, por lo general, dependen de las didascalias (si hubiera) que se indican en el texto dramático, de los recursos que pueda y quiera utilizar la producción de la compañía teatral, y también de la lectura e interpretación de quienes trabajan en la traducción y adaptación de la obra.

2) *Adaptación Nominal*

La adaptación nominal tiene que ver con las estrategias que se utilizan para traducir los nombres propios, ya sea los nombres de los personajes, las referencias a celebridades y a marcas de productos, entre otros. Esta categoría se desprende del análisis de los nombres propios presentes en el texto dramático en inglés y de las equivalencias que se utilizaron en las dos adaptaciones al español.

Para ejemplificar este tipo de adaptación, tomaré el monólogo llamado “The Flood” (“La inundación”). Este monólogo devino de una entrevista que le realizó Ensler a una mujer de 72 años, quien recuerda una cita que tuvo en su juventud con un muchacho. El monólogo narra un “incidente” en el que, tras un beso apasionado en el auto de él, la mujer eyaculó y manchó el asiento del flamante coche.

2.1) *Nombres de Personajes Ficticios*

El traductor teatral Alejandro Lapeña observa que la traducción de los nombres propios en el ámbito dramático suele ser un campo bastante disputado, ya que deben tenerse en cuenta la nacionalidad y las connotaciones culturales del nombre en el texto fuente, así como los efectos sonoros y la transparencia del nombre en el texto meta (Lapeña, 2014). En este monólogo, se presentan los siguientes casos de adaptación nominal:

Texto fuente:

*Oh Andy, **Andy Leftkov**. Right. Andy was very good looking. He was a catch. That's what we called it in my day.* (Ensler, 2004, p. 11)

Adaptación española:

Andy, **Andy López**... El Andy era guapísimo. Era una perita en dulce. Así era como le decíamos en mis tiempos. (Roca, 2016)

Adaptación mexicana:

Había un muchachito, **Víctor Romero**. Víctor era muy atractivo. Era muy buen partido, así como le decíamos en mi época. (Moscatel & Merino, 2019)

Como podemos ver, en España mantuvieron el nombre “Andy” pero utilizaron un apellido más común, que es “López”, mientras que en México decidieron adaptar el nombre por completo, y el personaje se llamó “Víctor Romero”. En ambas adaptaciones, la elección del nombre propio se relaciona con la naturalidad del nombre en la cultura de llegada.

2.2) Nombres de Personajes no Ficticios

En este monólogo también se hace mención de celebridades de la época: galanes de televisión con los que la protagonista tiene sueños eróticos y que, “por ser una dama de la alta sociedad, se avergüenza de haber deseado” (Matarredona, 2019).

11

Texto fuente:

*I used to have dreams, crazy dreams. Oh they're dopey. Why? **Burt Reynolds**. I don't know why. He never did much for me in life, but in my dreams...it was always Burt and I, Burt and I, Burt and I.* (Enslar, 2004, p. 11)

Adaptación española:

Y luego he tenido unos sueños. ¡Qué sueños! Con decirte que soñaba con el **Charlton Heston**. No sé por qué. Nunca me hizo mucha gracia en la vida real, pero en mis sueños... siempre estaba el Charlton. (Roca, 2016)

Adaptación mexicana:

Ya de más grande empecé a tener sueños. Unos sueños rarísimos. Soñaba con **Andrés García**. Mira, no sé por qué. Durante el día, él nunca me emocionó, pero en mis sueños siempre estábamos Andrés y yo... Andrés y yo... Ay, Andrés y yo. (Moscatel & Merino, 2019)

En el texto original, los sueños de la mujer estaban protagonizados por Burt Reynolds, un actor estadounidense famoso en los años setenta. La adaptación española, a su vez, utilizó el nombre de otro actor estadounidense de la misma época, Charlton Heston, quizás porque este era más reconocible que Reynolds para el público español. Por su parte, en México eligieron a Andrés García, reconocido actor de telenovelas mexicanas.

2.3) Marcas Comerciales

En este monólogo también aparecen referencias a marcas comerciales, como por ejemplo de automóviles.

Texto fuente:

*It was like this force of passion, this river of life just flooded out of me, right through my panties, right onto the car seat of his new white **Chevy Belair**.* (Enslar, 2004, p. 11)

Adaptación española:

12

Era como la fuerza de la pasión, como un río de vida que salía de mí a raudales, empapándome las braguitas y mojando el asiento del reluciente **catorce treinta** blanco del Andy. (Roca, 2016)

Adaptación mexicana:

Era como un impulso pasional, y ese río de vida se desbordaba así, fuera de mí, pasando directamente a través de mis calzones, justo en el asiento nuevo de su coche blanco, de su **MG** nuevecito. (Moscatel & Merino, 2019)

El auto donde rebalsa la excitación de nuestra protagonista es descrito en el libreto original como un Chevy Bel Air, un auto de lujo de la marca Chevrolet que salió al mercado en los años cincuenta. La adaptación en España utilizó un “catorce treinta”, el auto SEAT 1430 producido en los años setenta en la Zona Franca de Barcelona bajo licencia Fiat. En México, decidieron utilizar un MG (Morris Garages), marca conocida por sus autos deportivos descapotables.

En todos estos casos de adaptación nominal, se observa cómo ambas traducciones adaptan los nombres propios en base a lo que consideran que el público puede reconocer más

fácilmente, ya sea una referencia nacional o una referencia extranjera más próxima a la cultura de llegada.

3) *Adaptación Geográfica*

La adaptación geográfica tiene que ver con las equivalencias toponímicas que se utilizan como estrategia para acercar la obra al público, y con los paralelismos que pueden trazarse entre las localidades que se mencionan en el texto de partida y las localidades reconocibles para el público donde se interpretará el texto de llegada.

Esta categoría también se desprende de la comparación entre el texto dramático en inglés y las dos adaptaciones al español. En la primera escena de la obra, se habla de la incomodidad que genera la palabra *vagina* y se enumera una serie de eufemismos y apodos vaginales. La traducción de los apodos en sí constituye un caso de adaptación nominal, en el que cada equipo de adaptación debió investigar las denominaciones que encajaban mejor en este contexto. Sin embargo, en esta escena también se mencionan diferentes localidades asociadas a estos apodos.

13

Texto fuente:

In Great Neck, they call it Pussycat. [...] In Westchester they called it a Pooki. In New Jersey, a Twat. [...] A Mimi in Miami, A Split Knish in Philadelphia, and a Schmende in the Bronx.

(You can add up to five of your own regionally-specific names to this list). (Ensler, 2004, p. 3)

Adaptación española:

En mi pueblo la llaman conejito. [...] **En Brasil**, la llaman pastel de pelo. **En Cuba**, bollo. Los jóvenes de **aquí** la llaman hamburguesa o *cheeseburger*. (Roca, 2016)

Adaptación mexicana:

En **colonia Polanco** le dicen osito. [...] En **Lomas de Sotelo**, la llaman el chango. Y en **Bosques de las Lomas** la llaman, pero no viene. [...] En **Mérida**, le han dicho el panocho. (Moscatel & Merino, 2019)

Como la obra tuvo sus inicios en Nueva York, se mencionan los apodos recopilados en diferentes zonas del estado y en otras localidades de los Estados Unidos, y también se acota, en clave de didascalia, que se pueden agregar a esta lista algunos apodos regionales. Esta acotación da lugar a un mayor grado de intervención a la hora de traducir el libreto en otro idioma. La adaptación de Roca fue un poco menos precisa, ya que se usó “mi pueblo” y “los jóvenes de aquí”, y se mencionaron dos países ajenos a la cultura española. En la adaptación mexicana, en cambio, se hicieron referencias a colonias (barrios) de la Ciudad de México. Resulta interesante destacar que, según el director Jaime Matarredona, la misma producción de *Los monólogos de la vagina*, al hacer gira en una ciudad como Guadalajara, por ejemplo, mantiene los apodos, pero toma los nombres de algunas colonias de esa ciudad. El efecto cómico en esta adaptación se logra al utilizar apodos asociados a los habitantes de los barrios mencionados, sus costumbres estereotípicas y hasta asociaciones de clase, ya que se toman como referencia algunos barrios más y menos pudientes de la ciudad (Matarredona, 2019).

Otro de los casos más relevantes de adaptación geográfica se presenta en la introducción al monólogo “My Vagina was my Village” (“Mi vagina era mi aldea”), que está basado en las entrevistas que hizo Enslar a refugiadas de Bosnia y Kosovo durante la guerra en Yugoslavia (1991–2001). El dato aquí es que entre 20.000 y 70.000 mujeres fueron violadas como una táctica sistemática de guerra, pero que esta cifra es comparable a otros lugares que, teóricamente, no están en guerra. Este monólogo puede aprovecharse como una instancia educativa que sirva para denunciar y generar conciencia sobre las trágicas cifras de violaciones y abusos sexuales en las zonas geográficas donde se presente la obra, ya sea a nivel regional, provincial o estatal, según la disponibilidad de las estadísticas. En España, por ejemplo, “se produce una violación cada 8 horas” (Roca, 2016). En México, “se calcula que entre 100 y 150 mil mujeres son violadas cada año” (Moscatel & Merino, 2019). Además, en la adaptación mexicana, esta introducción se extiende para desarrollar un comentario sobre los crueles asesinatos tras violación y tortura de los que han sido víctimas cientos de mujeres en Ciudad Juárez, al norte del país.

Otras estadísticas relevantes que se mencionan más adelante en la obra brindan información sobre la mutilación genital femenina: se habla de las más de 200 millones de niñas y jóvenes en todo el mundo que han perdido el clítoris o toda la vulva a partir de esta práctica. Esta parte de la obra fue desarrollada con mayor profundidad en las adaptaciones que se realizaron en algunos países del este africano, como en Kenia, por ejemplo, donde la obra tuvo un gran éxito.

4) *Adaptación Cultural*

Esta categoría se desprende del análisis del texto dramático en inglés (que incluye el parlamento de un personaje acompañado de didascalias, escritas entre paréntesis y en cursiva) comparado con las grabaciones de las dos representaciones en español. En estos últimos dos casos, como se trata de un texto espectacular, agregaré los elementos no verbales que se perciben en la obra en clave de didascalia (es decir, también entre paréntesis y en cursiva).

Este tipo de adaptación tiene que ver más específicamente con elementos culturales. En general, se busca naturalizar partes del texto fuente para lograr un efecto equivalente en la cultura meta. En *Los monólogos de la vagina*, gran parte de las adaptaciones se han hecho con la finalidad de lograr un efecto cómico.

Ejemplificaré este tipo de adaptación con el monólogo “The Woman who Loved to Make Vaginas Happy” (“La mujer que amaba hacer felices a otras vaginas”). Este es el clímax de la obra, una escena bastante acalorada y humorística, en el que la protagonista es una trabajadora sexual que atiende únicamente clientas mujeres, y en su monólogo elabora una sinfonía de los tipos de gemidos que pueden acompañar un orgasmo femenino, entre los cuales se pueden identificar algunas referencias culturales.

15

Texto fuente:

The Grace Slick moan (a rock singing sound), *the WASP moan* (no sound), *the Jewish moan* (“No. No.”), *the African-American moan* (“Oh shit!”), *the Irish Catholic moan* (“Forgive me”). (Ensler, 2004, p. 58)

Adaptación española:

El gemido Barberá: ¡Ahh, caloret! Está el gemido “mea culpa” (*cubriéndose la boca*). El gemido semi-religioso: ¡Ay, dios mío! ¡Ay, dios mío! [...] El gemido de saeta (*canto de flamenco*). (Roca, 2016)

Adaptación mexicana:

Está el gemido de Juan Gabriel (*cantando “ay, ay, ay”*) [...] El gemido enchilado: Ahh... ¡Pica pero qué rico! [...] El gemido mariachi: ¡Ajúa! [...] El gemido religioso: Ay, Dios. Ay, Santo Niño de Atocha. Ay, por la Virgen de la Concepción [...] El gemido de la selección mexicana: Más, más... a la derecha. Ahora a la izquierda. Está dentro del área... Va, gol, ¡Gooo...! Ay, casi, cabrón. (Moscatel & Merino, 2019)

En el monólogo original de Ensler, se hace referencia a la cantante y compositora de *rock* Grace Slick y también a caracterizaciones estereotípicas relacionadas con grupos sociales, étnicos y religiosos, ya que se mencionan el “gemido WASP” (*White Anglo-Saxon Protestant*: blanco, anglosajón y protestante), el “gemido judío”, el “gemido afroamericano” y el “gemido católico irlandés”. Más allá de la estereotipación que conlleva cada gemido, podemos inferir que se está hablando de una diversidad que fácilmente puede encontrarse en Nueva York, pero que no necesariamente se encuentra en las culturas española y mexicana.

En ambas traducciones, se observa un caso de adaptación nominal seguido de algunas instancias de adaptación cultural. En la versión española, la adaptación del nombre propio (de un personaje no ficticio) se inclina por un tipo de gemido con tintes políticos, ya que se hace referencia a un video que se hizo viral en 2015, meses antes de esta puesta en escena, que involucró a la alcaldesa valenciana Rita Barberá y un episodio con la palabra “caloret”, una palabra que no existe en el idioma valenciano. Además, se incluyen referencias religiosas y a la música española por excelencia, el flamenco.

16

En la adaptación mexicana, por su parte, se hizo referencia al cantautor Juan Gabriel, se recrearon las referencias religiosas y de géneros musicales, pero también se agregó una referencia gastronómica típica de la cultura mexicana, ya que se incluyó en la clasificación el “gemido enchilado” (*enchilado* significa tener la boca irritada por una comida picante), y, además, se agregó una referencia al fútbol, deporte típico de la cultura latinoamericana (y que por lo general está asociado a la masculinidad), en un gemido al estilo de relatora deportiva.

En los tres casos se evocan elementos culturales, como la música, la religión, la política, la comida y el deporte, con el objetivo de hacer reír al público aludiendo a una realidad que les resulte cercana.

5) Adaptación Lingüística

Por último, la adaptación lingüística tiene una relación más estrecha con el trabajo de la traducción, ya que se requieren habilidades específicas de traducción literaria o conocimientos lingüísticos para lograr una adaptación eficiente. Esta categoría se desprende del texto dramático en inglés comparado, por un lado, con el texto dramático en español de España, y por otro, con el texto espectacular representado en México. A diferencia de las categorías anteriores, para describir la adaptación lingüística utilizaré también el texto de la traducción oficial de Anna Plata para describir las intervenciones que se realizaron a nivel textual.

Podemos dividir esta categoría en dos ramas de la comunicación teatral: por un lado, tenemos la traducción del texto dramático en su textualidad y, por otro, la interpretación del texto espectacular sobre el escenario mediante la oralidad.

5.1) Textualidad

Uno de los monólogos, llamado “Reclaiming Cunt”, es un texto breve en el que se intenta reivindicar la palabra *cunt*, uno de los términos más polémicos que ofrece la lengua inglesa. Se la define como una palabra ofensiva y obscena que se utiliza para nombrar los órganos sexuales de una mujer y para referirse despectivamente a una mujer o a una persona estúpida o molesta (Merriam-Webster, s.f.). Es posible decir que *cunt* es una de las pocas malas palabras del inglés que tienen una auténtica capacidad de causar impacto cuando se la pronuncia, o al menos lo era en los años noventa y principios del nuevo milenio, cuando la obra tuvo su auge.

Este monólogo es un texto breve en tono de prosa poética que juega con las cuatro letras de la palabra, utilizando la aliteración como recurso, y que ofrece una seguidilla de palabras y frases cortas con connotación positiva o que se encuentran dentro del campo semántico de *vulva*.

17

Texto fuente:

I call it cunt. I've reclaimed it, "cunt." [...] Cavern, cackle, clit, cute [...] then u, then cu, then curvy [...] uniform, under, up, urge, [...] then n, then cun [...] nest, now, nexus, nice [...] then t, then sharp certain tangy t, texture, take, tent, tight, tantalizing, tensing, taste, tendrils, time, tactile, tell me, tell me Cunt! Cunt! (Ensler, 2004, p. 54)

Adaptación española:

Reivindicar el coño ⁽²⁾

⁽²⁾ Este texto ha sido adaptado dada la imposibilidad de lograr una traducción satisfactoria fiel al idioma original.

Yo lo llamo coño. Lo he reivindicado: «Coño» [...] Ce de caverna, de crepitar, de clítoris, de cavidad, de caricia, [...] Luego, co. Co de concha, de coral, de cofre de tesoro oculto, de collar de perlas nacaradas [...] Luego viene la eñe, la eñe solitaria que

busca compañía, que anida entre sus compañeras ... Coñ... [...] la O final, la que faltaba para formar esta preciosa palabra... Coño. Venga, decídmelo, decidme: «Coño». (Plata, 2002, p. 117)

Adaptación mexicana:

Le digo coño. Lo he reconquistado, “coño”. [...] Co-ño. Ce... Ca... Caverna, caricia, cariño, caoba, calor. [...] Y sigue. O. Co. Los labios formando un óvalo. Oye. Ocre. Orbe. Oh. ¡OH! Y la eñe: tres letras en palma. Nexo. Nido. Niña. Eñe: [...] Añoro. Entraño y extraño, soñando, es un señuelo, arañando. Y culminando. Oh! Oy! Voy. Soy. Obsceno. Pequeño. Retoño. Otoño. Coño, ¡coño! ¡Digo Coño! (Moscatel & Merino, 2019)

En la traducción española, en el título del monólogo se indexa una nota al pie que expresa que el texto traducido es una adaptación, lo que constituye un mayor grado de intervención en el texto meta. Esta es la segunda de dos notas al pie que figuran en el libro publicado por la editorial Planeta. Esta nota (a diferencia de la primera, que se verá más abajo) no indica su fuente, por lo que se infiere que puede ser una nota de la edición y no de la traductora.

18

Las dos adaptaciones al español ofrecen una traducción a modo de reescritura creativa utilizando la palabra *coño*, que, al igual que *cunt*, también se define como el órgano sexual femenino y como un término despectivo o malsonante. En España, *coño* es una palabra corriente que hasta podría considerarse una interjección, y se utiliza “para expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado” (Real Academia Española, s.f.). En México, esta palabra tiene un sentido similar, pero no es tan ampliamente utilizada como en España. En ambos países, la palabra puede ser considerada un insulto, pero en ninguno es tan ofensiva como lo es *cunt* en los países de habla inglesa. En mi entrevista con el director de la obra mexicana, Jaime Matarredona afirmó que en México existe una palabra con un significado más equivalente a *cunt*, que es *pucha*. “En primer lugar, hicimos el ejercicio [de recrear la aliteración del texto] con *pucha*, pero era demasiado fuerte. Uno no puede andar diciendo *pucha*, así como así... Creo que no estábamos listos” (Matarredona, 2019). Esto evidencia que, a nivel semántico, *pucha* podría ser un equivalente más apropiado, porque es una palabra que incomoda.

Podemos observar que en ambas adaptaciones se utiliza una palabra con cuatro letras, y se mantiene la aliteración y el juego de palabras. Sin embargo, ambas traducciones difieren en sus esquemas y elecciones poéticas. La adaptación española se explaya más sobre las palabras que empiezan con la letra C y el fonema CO y menos sobre las palabras con las letras Ñ y O. Además, se utilizan imágenes poéticas que pueden leerse como una representación más recatada de la sexualidad femenina, ya que se evoca un “cofre de tesoro oculto” y una “eñe solitaria que busca compañía”. La adaptación mexicana, por otro lado, se explaya con las cuatro letras de la palabra, se toma una licencia poética con la aliteración de la letra Ñ, y evoca imágenes más profundas y creativas que reverberan mejor con la reivindicación que busca el texto original.

5.2) Oralidad

Un factor clave en el teatro es el concepto de oralidad, puesto que el texto dramático está pensado para ser recitado en un escenario. La construcción de los personajes, en mayor o menor medida, puede recaer en la capacidad de narración de las actrices, y una parte de esa construcción se logra mediante el uso de variedades lingüísticas.

En el libreto de Ensler, hay dos monólogos en particular que incluyen acotaciones (en clave de didascalías) sobre la forma de hablar de los personajes que se debe interpretar: en “The Vagina Workshop”, al título del monólogo lo acompaña la acotación “(*English accent*)”, mientras que al título del monólogo “The Little Coochi Snorcher that Could” lo acompaña la acotación “(*Southern, woman of color*)”.

La traducción de “El taller sobre la vagina” de Anna Plata lleva la acotación entre corchetes “[Leve acento inglés]”; sin embargo, este monólogo no fue incluido en la puesta en escena en España. En México, en cambio, “El taller de la vagina” fue interpretado con un marcado acento esnob, lo que evocó la idea de que la mujer pertenecía a una clase social alta.

En el segundo caso, la traducción de Anna Plata tuvo la siguiente estructura:

El pequeño Chirri que podía

[Mujer sureña de color]⁽¹⁾

⁽¹⁾ En la versión colombiana para teatro, este fragmento se titulaba “La pequeña cachú–cachú que pudo” (N. de la T.) (Plata, 2002, p. 96)

Esta es la primera de las dos notas al pie que figuran en el libro, y es la única que indica que es una nota de la traductora, lo que constituye un mayor grado de intervención por parte de Anna Plata. Esta nota, si bien alude al título, está indexada en la acotación de “mujer sureña de color”, lo que podría indicar que se tomó como referencia la representación colombiana para evocar, según mi lectura, a Colombia como el país arquetípico de la negritud en el mundo hispanohablante. Sin embargo, en la adaptación española sobre el escenario no se percibe ninguna variante dialectal en particular.

En la versión mexicana, el monólogo “La *paparrucha* en el país de las maravillas” se adaptó utilizando una variante dialectal típica de una mujer joven de clase social baja, que se percibe en la obra a través del uso de un registro informal, un mayor uso de lenguaje soez (como la repetición de la frase *no manches* y el adjetivo *pinche*) y otros rasgos prosódicos que son reconocidos como marcas de sociolecto. Matarredona explicó su lectura del personaje y argumentó que decidieron realizar una adaptación de la clase social: “lo que hicimos fue ubicar a la mujer como si ella fuera, por ejemplo, la hija de un chofer de un microbús. O sea, es como de una clase social baja. Para mí ese es el equivalente a la clase social” (Matarredona, 2019).

20

Más allá de las historias narradas en ambos monólogos, llama la atención el uso de estas acotaciones en la pieza original, así como las equivalencias contempladas para la traducción y la adaptación. Por un lado, el acento británico fue adaptado como un acento esnob de clase alta; por otro, el personaje afroestadounidense evocó, en la traducción española, una realidad colombiana, y en la adaptación mexicana, una persona de clase social baja. Tanto en la traducción como en la adaptación hubo una lectura subjetiva del personaje afrodescendiente del texto dramático fuente. Esta lectura podría estar perpetuando estereotipos racistas y clasistas, pero esa es una reflexión para otra investigación.

Consideraciones finales

La obra de teatro *The Vagina Monologues* tuvo sus inicios en Estados Unidos, y pronto se expandió por muchos rincones del mundo gracias a que fue traducida a casi cincuenta idiomas. De la mano de estas traducciones, más de un centenar de países tuvo acceso a la secuencia de monólogos que Eve Ensler creó a partir de sus entrevistas. Su dramaturgia ha utilizado la estrategia de resistencia literaria que la teórica feminista Yanetsy Pino Reina denomina como “escritura del cuerpo”, puesto que cada monólogo relata historias y denuncias desde la vagina, desde la vulva, y pone en tela de juicio los mandatos sociales que se han impuesto sobre la corporalidad femenina.

Se ha utilizado el monólogo como género teatral para interpelar a e interactuar con diferentes públicos, y así transmitir un mensaje de liberación sexual y empoderamiento femenino. Para que este mensaje pudiera llegar a las espectadoras de diferentes países, el texto dramático de Ensler ha sido traducido y adaptado innumerables veces para apelar a públicos regionales específicos. La difusión de esta pieza fue posible gracias a que decenas de traductoras de todo el mundo realizaron, en mayor o menor medida, intervenciones en la obra, una práctica que puede contribuir a los estudios de traducción desde una perspectiva feminista transnacional.

Esta investigación ha tomado como objeto de estudio dos puestas en escena de la obra *Los monólogos de la vagina* en español, una representada en España y la otra en México. Hemos observado que los procesos de traducción y adaptación fueron diferentes en ambos países. Por un lado, en España, se publicó un texto dramático oficial en formato de libro, traducido por Anna Plata, en el que se utilizó la estrategia de lectura. A partir de este texto traducido, el director español adaptó algunos elementos buscando equivalencias que resonaran mejor con un público español. Por otro lado, en México, la traducción y la adaptación de la obra fueron realizadas por un equipo de traductores especializados, en colaboración con el director de la puesta en escena. En este proceso, se utilizó la estrategia de escenario, y el texto meta fue mucho más intervenido que su contraparte española. Aun así, ambas adaptaciones mantienen algunos puntos de contacto que fueron utilizados en este trabajo para elaborar una clasificación de estrategias de adaptación.

A partir de estos puntos de contacto entre las representaciones española y mexicana, se propusieron cinco categorías globales de adaptación teatral: adaptación escenográfica, nominal, geográfica, cultural y lingüística. Con ejemplos tomados de ambas puestas en escena, se observó que es posible realizar una interpretación semiológica de los elementos escenográficos; se puede hacer una búsqueda de equivalencias para los nombres propios que figuran en el texto fuente, ya sean nombres ficticios, no ficticios o marcas comerciales; se puede localizar la obra y utilizar referencias geográficas más cercanas al público meta, ya sea a nivel estatal, provincial o regional; es posible incluir elementos culturales que resuenen con la audiencia meta, ya sean referencias religiosas, musicales, políticas, gastronómicas o deportivas; y también es posible adaptar estructuras completas, puesto que la traducción de teatro es una rama de la traducción literaria, que requiere de cierto contacto con la creatividad artística y de habilidades específicas de la profesión traductora, además de un conocimiento sociolingüístico a fin de permitir una mejor interpretación de los personajes.

Es posible inferir que *The Vagina Monologues* tuvo gran éxito a nivel internacional (pues se ha mantenido en las carteleras de distintos países durante más de veinte años) gracias a una correcta adaptación de la realidad de las mujeres en diferentes lugares del mundo. Y es que el teatro, como rama artística, tiene la capacidad de abordar temáticas que interpelan a diferentes grupos de la sociedad, cuyas realidades pueden diferir en distintas regiones. A través del teatro, pueden llegar mensajes de empoderamiento y liberación, y la labor traductora puede ser un medio para llevar esos mensajes a un público cada vez más amplio. Podemos entender el rol de los traductores y las traductoras como agentes subjetivos en la profesión, como artistas en el medio teatral y también como sujetos políticos en los mensajes que transmiten. Y si se trata de aunar la traducción, el teatro y las vaginas, a veces es necesario atreverse a jugar con la lengua.

REFERENCIAS

- 22 Castro, Olga & Spoturno, María Laura. (2020). Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), 11–44. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/340988>
- de Toro, Fernando (1987). Texto, texto dramático y texto espectacular. *Semiosis*, (19), 101–128. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6330>
- Egido, Aurora. (1989). *La escenografía del teatro barroco*. Universidad de Salamanca.
- Enslar, Eve. (2004). *The Vagina Monologues, Official guidelines and script for the V-Day 2004 College Campaign*. Dramatists Play Service.
- Fobbio, Laura. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Comunicarte.
- Lapeña, Alejandro. (2014). Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral. *Revistas de la Universidad de Granada*, 25, 149–172. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/650/2672>
- Matarredona, Jaime. (2 de febrero de 2019). Entrevista con el director. (Autora, Entrevistador)
- Merriam-Webster. (s.f.). *learnersdictionary.com*. <https://www.learnersdictionary.com/definition/cunt>
- Moscatel, Susana & Merino, Erick. (2019, enero 28). *Los monólogos de la vagina*. (Jaime Matarredona, Dirección) Teatro Libanés, Ciudad de México, México.

Pino Reina, Yanetsy. (2018). *Hilando y deshilando la resistencia (pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía)*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Plata, Anna. (enero de 2002). *Los monólogos de la vagina, de Eve Ensler*. Planeta.

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*.
<https://dle.rae.es/co%C3%B1o>

Roca, José María. (enero de 2016). *Los monólogos de la vagina*. (José María Roca, Dirección) Palacio de los Marqueses de la Algaba, Sevilla.
<https://www.youtube.com/watch?v=3WoI0tVrGQ8&t=4120s>

Santoyo, Julio-César. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, (4), 95–112. <https://biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf>

V-Day. (2021). *V-Day: Until the Violence Stops*. <https://www.vday.org/about-v-day/>