

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO ENFERMO EN EL TEATRO NORTEAMERICANO CONTEMPORÁNEO¹

Verónica Pacheco, Universidad Pablo de Olavide
Email: vpacheco@upo.es

Resumen: Las dos obras de teatro norteamericano que se analizan en este trabajo, *Wit* (1993) de Margaret Edson y *The Waiting Room* (1998) de Lisa Loomer subvierten las percepciones de los cuerpos femeninos tal y como se conciben desde la ideología heteronormativa. Estas obras de teatro, que muestran cuerpos femeninos enfermos sobre el escenario, ofrecen un espacio público para estudiar diversas ideologías corporales y médicas. Este trabajo analiza las percepciones de las mujeres hacia sus cuerpos que se han convertido en objetos en manos de la hegemonía médicas que transforma sus cuerpos femeninos en campos de batalla para probar nuevos medicamentos.

Palabras clave: Escritoras, teatro norteamericano, cuerpos femeninos, enfermedad, identidad.

Title in English: Ill female bodies on stage in North American contemporary theatre

Abstract: The two plays under consideration here, Margaret Edson's *Wit* (1993), and Lisa Loomer's *The Waiting Room* (1998) subvert the rules of normative female bodies. These plays, which show female ill bodies, enable us to explore the body politics and the medical politics. This paper analyses the feelings of the female characters towards their bodies as these have been turned into objects in the hands of medical hegemonies. An insight to the medical politics shows the behaviour of the medical practitioners and how they change a female body into a battlefield to test new treatments.

Keywords: Female writers, North-American theatre, female bodies, illness, identity.

RELACIÓN ENTRE EL TEATRO Y EL FEMINISMO

Virginia Woolf en su obra *A Room's of One's Own*, busca en un estante obras de teatro escritas por mujeres y no encuentra nada. Sin embargo Woolf no fue la primera persona ni la última en darse cuenta de la ausencia de obras de teatro escritas por mujeres en cualquier lengua, y en el caso que nos ocupa en inglés. Esta ausencia ha hecho que las investigaciones sobre los textos conocidos, como Sue-Ellen Case (2008: 5) sugiere, se centren en tres periodos en los que se encuentra la mayor parte de la producción teatral femenina: en Inglaterra en el siglo XVII, en América en el siglo XIX y en Europa y América en el siglo XX. En los años setenta del siglo XX emergieron distintos tipos de ideologías feministas

¹ **Date of reception:** 22 May 2012

Date of acceptance: 30 November 2012

entre los que podemos encontrar el feminismo radical, que predomina sobre otros en los Estados Unidos y cuya influencia es patente en las obras de teatro que analizaremos aquí. Este feminismo radical, como lo define Case, está basado en la creencia de que el patriarcado es la causa principal de la opresión de la mujer y representa todos los sistemas de dominación del hombre. Como consecuencia de la influencia de este feminismo, en Estados Unidos, se fundó en el año 1970 uno de los primeros teatros feministas llamado *It's All Right to be Women Theatre*, basando su actividad teatral en las experiencias de las mujeres: como consecuencia sus obras creaban una relación íntima entre el público espectador y la actriz hasta romper el llamado *cuarto muro* en términos teatrales. Uno de los mayores descubrimientos del feminismo radical, añade Case, fue la constatación de que la opresión ejercida sobre la mujer por parte del patriarcado era una opresión sexual en la que la cultura masculina convierte los cuerpos de las mujeres en objetos de deseo y en objetos bellos cuya utilidad es el placer sexual por parte del hombre heterosexual. Así pues, una gran mayoría de las obras teatrales que se escribían y representaban se convertían en manifiestos políticos en los que la mujer reclamaba su cuerpo como suyo. En estas obras los cuerpos de las mujeres y sus experiencias biológicas se hacían visibles en el escenario al representar temas como la menstruación y el aborto.

La teoría postmoderna de los años noventa afirmaba que el cuerpo y su género no era una noción fija sino en proceso constante, múltiple y fluida. En este contexto teórico y teniendo como referencia las obras de Luce Irigaray, Adrienne Rich y Judith Butler, podemos estudiar las estrategias liberadoras, como las denomina Mary K. DeShazer (2005: 10), que emplean las escritoras de teatro al representar cuerpos femeninos y enfermos sobre el escenario. De hecho, es a partir de los años noventa cuando las escritoras que escriben sobre mujeres enfermas empiezan a hacerlo por medio de obras de teatro ya que, como opina Janet Brown, la representación teatral se percibe como un acto político que nace de una comunidad para expresar sus silencios (1999:157). En este sentido Lynda Hart añade que la naturaleza pública del teatro convierte a este género literario en el más arriesgado pero a la vez en el que ofrece un mayor potencial y efectividad en la transmisión de su mensaje (1989: 2). Las obras dramáticas que tratan en concreto el tema del cáncer en la mujer han usado y usan lo que Rebeca Schneider define como “explicit bodies in performance” (1997:23).

El presente trabajo ofrece un análisis sobre el discurso teatral referido a estos cuerpos explícitos femeninos y enfermos sobre el escenario en las obras *Wit* (1993) de Margaret Edson y *The Waiting Room* (1998) de Lisa Loomer desde dos puntos de vista: el de la mujer enferma y su experiencia personal con su cuerpo y el de la autoridad médica, que en el caso de las obras de teatro mencionadas, está representada por varones. El objetivo de este análisis es demostrar que estas obras de teatro feministas consiguen aquello que otros géneros literarios no logran: visibilizar y dar voz a las mujeres enfermas de cáncer.

Como afirma Susan Bassnett (2000:79), el cuerpo de la actriz es el canal a través del cual la obra vive, por lo que no es extraño comprobar el fuerte énfasis que se realiza sobre el cuerpo en muchas obras de teatro. El cuerpo no es simplemente un vehículo para las palabras escritas, sino que se convierte en el espacio de otro lenguaje teatral. Las representaciones teatrales de mujeres con cáncer, sus descripciones y su sufrimiento palpable sobre el escenario logran crear en el público la reciprocidad esperada. La popularidad y buena acogida de este tipo de obras teatrales se debe a que la visión de la enfermedad que

ofrecen no corresponde a la canónica y masculinizada que hasta ahora se ha mantenido, sino que ofrece una nueva desde el momento en el que sobre el escenario vemos un cuerpo femenino feo, sin cabello, sin pecho, o con una prótesis. Para Mary DeShazer (2005:15) este tipo de obras contribuye significativamente a la práctica feminista teatral al representar cuerpos de mujeres diferentes.

En el año 1978, Susan Sontag publica por entregas en la revista *The New York Review of Books*, su ensayo *Illness as Metaphor* en el que realiza una comparación entre la tuberculosis, enfermedad del siglo XIX y el cáncer y las metáforas asociadas a las dos enfermedades. Si bien la persona que padecía tuberculosis transmitía la imagen de alguien melancólico, sensible y romántico, la persona enferma de cáncer es caracterizada por la sociedad en general como si estuviera dotada de atributos heroicos mientras libra una lucha en el campo de batalla de su cuerpo. Se añade a esta metáfora militar ampliamente usada el hecho de que además el cáncer puede aparecer de repente, sin previo aviso en cualquier parte del cuerpo. Tanto Sontag como Audre Lorde en su obra *The Cancer Journals* publicada en 1980 coinciden en afirmar que la cultura occidental construye esta enfermedad como humillante al definirla como “fuera de control”, y al usar retórica militar. Así mismo no es raro encontrar en las noticias la palabra “cáncer” para referirse a un dictador y hablar de “una larga enfermedad” escondiendo así el nombre de la misma, cuando algún personaje famoso la ha padecido. Sontag también añade en su libro cierta crítica a la deshumanización de los tratamientos médicos a los que se someten los pacientes que tienen como consecuencia la pérdida de identidad de los enfermos que pasan a ser un número, o un cuerpo en el que realizar experimentos médicos.

En 1995, la dramaturga Susan Miller, en su obra *My Left Breast*, escribió: “I am a One-Breasted, Menopausal, Jewish Bisexual Lesbian Mom and I am the topic of our times. I am the hot issue” (219). Sin duda alguna, el cáncer, es la enfermedad actual que más estragos está causando en la sociedad occidental y la que ocupa más páginas en las revistas de medicina. Los entrecruzamientos entre medicina y literatura son desde antaño un tema clásico en la literatura occidental ya que la conexión entre ambos temas abre un gran campo a la producción textual. Por tanto, parece lógico pensar que la enfermedad del cáncer es también un tema que se repite en la literatura contemporánea. Si bien la enfermedad no hace distinciones de género, ni raza, sí es cierto que hay ciertos cánceres restringidos a partes del cuerpo específicamente femeninas como es el cáncer de útero, de ovarios, y de pecho, aunque este último no es exclusivo de las mujeres el porcentaje de hombres que lo padecen es mucho más pequeño. Desde los años setenta del siglo veinte son numerosos los ejemplos de obras literarias escritas por mujeres que rompen el silencio en torno a esta enfermedad. En los años setenta y ochenta del siglo veinte encontramos importantes ejemplos de literatura biográfica como *Breast Cancer* de Rose Kushner, sin embargo la producción literaria que tiene como tema el cáncer continúa desarrollándose e introduciéndose más adelante en otro tipo de géneros literarios como son la poesía, la novela y el teatro.

EL CUERPO FEMENINO ENFERMO

La primera obra de teatro a la que vamos a referirnos en este estudio es la que lleva por título *Wit*, y es la primera obra escrita por la escritora norteamericana Margaret Edson.

Para escribir esta obra, la propia autora confiesa que utilizó su experiencia trabajando en un hospital. En una entrevista publicada en 1998 en el periódico *New York Times*, la autora comenta que mientras trabajaba como enfermera veía muchos pacientes con cáncer y SIDA y siempre le intrigó escribir sobre estos pacientes que dejan de encontrarse en una posición de poder y pasan a verse en una posición de dependencia. *W;t* se escribió en 1991, primero se representó en el teatro Long Wharf en 1997 y más adelante pudo verse en el teatro New York's Union Square Theatre en Manhattan. En 1999, la obra ganó el premio Pulitzer Prize for Drama, y también recibió el premio Best New Play. En el año 2001 la obra fue adaptada para la televisión con la actriz Emma Thompson en el papel del personaje principal. En la portada de la edición de la obra en 1990 en la editorial Faber and Faber, en lugar de la "i" del título encontramos un punto y coma: *W;t*, ya que en el contexto de la obra el punto y coma hace referencia a los sonetos de John Donne, el autor británico del que la protagonista de la obra, Vivian Bearing, es experta.

La obra se centra en las últimas horas de la profesora de literatura inglesa, Vivian Bearing, que padece cáncer de ovarios. Cuando en las primeras escenas Vivian acude a la consulta, el médico le ofrece un tratamiento experimental de quimioterapia de ocho dosis completas para ayudar a controlar la metástasis del cáncer en el estadio IV. A lo largo de la obra Vivian se apoya en la poesía del poeta metafísico, John Donne, que tantas veces ha explicado en sus clases.

Para Mary K. DeShazer, la literatura femenina sobre el cáncer devuelve la luz a las enfermas y les devuelve su identidad como mujeres. Añade DeShazer que en general estos cuerpos enfermos e invisibles se representan de las siguientes cinco maneras: medicalizado, desintegrándose, amputado, con una prótesis y muerto (2005: 13). La obra que estamos analizando se centra en el cuerpo medicalizado desde la primera escena en la que Vivian aparece sobre el escenario calva, con la bata de hospital y llevando de la mano el palo metálico con su gotero y sus medicinas. La obra comienza cuando ella ya lleva ocho meses ingresada en el hospital y recibiendo el tratamiento experimental. Si bien como argumenta Laura K. Potts (2000: 117), la estructura de los textos sobre cáncer conforma lo que ella denomina "proairetic code", es decir la secuencia de descubrimiento de la enfermedad, diagnosis, decisión y tratamiento, en este caso la obra no comienza con el diagnóstico, sino con la enfermedad misma desde los momentos más crudos. Como profesora universitaria se dirige al público con gran maestría y desde sus primeras palabras usa en todo momento cierta ironía mientras analiza sus propias palabras desde un punto de vista pragmático:

VIVIAN. (*In false familiarity, waving and nodding to the audience*) Hi. How are you feeling today? Great. That's just great. (*In her own professorial tone*) This is not my standard greeting, I assure you. I tend toward something a little more formal, a little less inquisitive, such as, say "Hello." But it is the standard greeting here. There is some debate as to the correct response to this salutation. Should one reply "I feel good", using "feel" as a copulative to link the subject, "I", to its subjective complement, "good"; or "I feel well," modifying with an adverb the subject's state of being? (5)

A pesar del sufrimiento que padece, Vivian todavía tiene fuerzas para dar una clase de lengua y literatura al público en esta primera aparición sobre el escenario. En todo su

parlamento, Vivian destila confianza en sí misma y hace uso de la ironía para esconderse de su propia enfermedad y plantear la distancia que necesita en los siguientes minutos cuando relata al público el momento en el que el médico le comunica el diagnóstico. En ese relato el escenario se oscurece y Vivian representa el papel de “traductora” mientras se dirige al público y a la vez habla con el médico, desarrollando lo que, como sabemos, en términos de teoría del teatro se denomina discurso simultáneo. Desde estos primeros momentos el médico le transmite el diagnóstico empleando un vocabulario técnico muy especializado que Vivian a duras penas logra comprender:

KELEKIAN. Good. In invasive epithelial carcinoma the most effective treatment modality is a chemotherapeutic agent. (...) The antineoplastic will inevitably affect some healthy cells. (...) We will of course be relying on your resolve to withstand some of the more pernicious side effects. (9)

Mientras el médico le comenta a Vivian todos los pasos a seguir en su tratamiento, ella se vuelve hacia el público y hace comentarios de corte filológico como “Curious word choice”, “must read something about cancer”, “assemble a bibliography” (8,9) o incluso en relación a la formación de palabras que la ayudan a comprender el significado de lo que está escuchando, y a enfrentarse a su nueva situación: “Concentrate. Antineoplastic. Anti: against. Neo: new. Plastic. To mold. Shaping. Antineoplastic. Against new shaping. (8, 9) Más adelante, con el paso de las semanas, Vivian reconoce que no puede controlar la situación porque quizá no domina el vocabulario: “They are medical terms. I look them up. It has always been my custom to treat words with respect. I can recall the time when I knew words would be my life’s work” (41). Vivian incluso compara los dos tipos de vocabulario: el médico y el literario: “So imagine the effect that the words of John Donne first had on me. (...) Medical terms are less evocative. Still, I want to know what the doctors mean when they... anatomize me” (43). Pero Vivian siente que pese a que no entiende el proceso médico ella sigue estando por encima de la situación ya que el uso de este vocabulario médico especializado es comparable al conocimiento de las sutilezas que la poesía del siglo XVII que Vivian posee, y ante la agresividad del tratamiento y el riesgo a perder su identidad la única defensa de Vivian es la lengua: “My only defense is the acquisition of vocabulary” (44). Esta necesidad de conocer más sobre su propia enfermedad se ve confirmada por el relato que Jackie Stacey hace sobre su propia experiencia y que relata en su libro *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*. Según Stacey la necesidad de leer y aprender sobre lo que le estaba pasando era una manera de tomar el control sobre su cuerpo a la vez que lo estaba perdiendo (1997:35).

El recurso de la ironía permanece en toda la obra aún cuando tras ocho meses en el hospital el tratamiento no consigue que la enfermedad remita: “One thing can be said for an eight-month course of cancer treatment: it is highly educational. I am learning to suffer” (31). El sufrimiento al que se refiere Vivian no es solamente físico sino también psicológico puesto que ella se enfrenta a la enfermedad con la única ayuda de los sonetos de John Donne.

Junto a la ironía, Vivian desarrolla las metáforas relacionadas con las batallas, como mencionábamos al comienzo, de manera convencional y aunque Susan Sontag criticara

duramente el uso de estas imágenes, para DeShazer el uso de estas narrativas puede tener un efecto liberador en tanto en cuanto se convierte en una rara oportunidad para presenciar cómo las mujeres enfermas están enfadadas y se resisten a la apropiación de su cuerpo por parte de la enfermedad. Vivian consigue desdoblarse y hablar de su cuerpo como si no tuviera ninguna relación con ella misma, a la vez que logra transmitir sus miedos más profundos como el de convertirse en una suma de partes del cuerpo que no consiguen construir su propio cuerpo, como si acaso ya no fuera un cuerpo humano:

I have survived eight treatments of Hexamethosphacil and Vinplatin at the full dore, ladies and gentlemen. I have broken the record. I have become something of a celebrity. Kelekian and Jason are simply delighted. I think they foresee celebrity status for themselves upon the appearance of the journal article they will no doubt write about me. But I flatter myself. The article will not be about me, it will be about my ovaries. It will be about my peritoneal cavity, which despite their best intentions, is now crawling with cancer. (53)

En la representación del cuerpo medicalizado de Vivian, hay un momento dramático intenso en el que ella se dirige al público acercándose a las butacas y confiesa la humillación que supone encontrarse en esta situación, pese a que, como vemos, ha dominado a la perfección el vocabulario médico:

Yes, it is mildly uncomfortable to have an electrocardiogram, but the... agony... of a proctosigmoidoscopy sweeps it from memory. Yes, it was embarrassing to have to wear a nightgown all day long – two nightgowns! – but that seemed like a positive privilege compared to watching myself bald. Yes, having a former student give me a pelvic exam was thoroughly degrading – and I use the term deliberately – but I could not have imagined the depths of humiliation that --. (31)

A esta confesión pública que contrasta radicalmente con el tono desafiante de sus primeras palabras, le sigue la visualización clara de los efectos del tratamiento médico, pues Vivian no puede seguir hablado ya que siente unas enormes ganas de vomitar pese a que no ha comido nada en los últimos dos días. Ella misma admite que no es la enfermedad la que está poniendo en peligro su vida sino el tratamiento, lo que convierte su exposición en una crítica al proceso médico: “I am not in isolation because I have cancer, because I have a tumor the size of a grapefruit. No. I am in isolation because I am being treated for cancer” (47).

La obra *Wit* termina con la muerte de Vivian. Si bien a lo largo de su proceso se ha visto reconfortada con los sonetos de John Donne, en sus últimos momentos recibe la visita de una colega, Professor E.M. Ashford que aunque está dispuesta a leerle algo del poeta metafísico, ella se niega a escucharlo y su colega se ofrece a leerle algo que lleva en el bolsillo y que resulta ser literatura infantil, en concreto *The Runaway Bunny*, de Margaret Wise Brown. Este libro trata de un conejito que quiere irse y su madre no le deja, por lo que el final convierte su sufrimiento y liberación del mismo en una especie de alegoría del alma a la vez que aventura el final de la obra.

La obra *The Waiting Room*, escrita por Lisa Loomer y representada por primera vez en 1996 en el Vineyard Theatre de Nueva York, a diferencia del drama de *Wit*, es una comedia. Esta obra expone diversas enfermedades femeninas causadas por la moda de la época además de un retrato del sistema médico involucrado y todo ello representado de manera conjunta en tres momentos diferentes de la historia: en el siglo XVIII de la mano de una mujer china cuyos pies vendados le están causando grandes dolores, en el siglo XIX con una mujer inglesa aplastada por un corsé y aquejada de “histeria”, y Wanda que en la época actual tiene problemas con sus pechos de silicona, que le han impedido detectar a tiempo un cáncer de pecho. Las tres mujeres, sus cuerpos mutilados y sus historias se encuentran en la consulta del médico.

En la primera escena el encuentro en la sala de espera se produce entre la mujer china, Forgiveness, y la mujer inglesa del siglo XIX, Victoria. Ambas se cuentan sus problemas médicos que son consecuencia, en los dos casos, del aplastamiento de alguna parte de su cuerpo debido a la moda de la época marcada por los gustos y deseos masculinos. En el caso de Forgiveness el problema médico es consecuencia del vendaje que desde los cinco años le inflinge su madre en los pies y que le provoca putrefacción de los mismos y mal olor, hasta tal punto que se le están cayendo los dedos; a Victoria el dolor se debe al corsé tan estrecho que lleva desde los catorce años, aunque su visita al médico es debida a la histeria que padece por un trastorno de los ovarios y que empeora, según su marido, por leer demasiado. A ellas dos se les une más adelante Wanda que padece cáncer de pecho. No sería demasiado aventurado afirmar que no es casualidad que la autora haya unido en una misma obra a una mujer que sufre histeria con una que sufre cáncer ya que ambas enfermedades son entendidas como síntomas de una represión psíquica e inconsciente. El primero que lo hizo, como sabemos, fue Freud y después aparecieron numerosos estudios que podríamos integrar en el campo de la medicina alternativa y que sería muy prolijo citar aquí. En esta obra, explícitamente se manifiesta dicha represión: Victoria no puede dar rienda suelta a su necesidad de aprender, y por el contrario se ve atada y prisionera del corsé; y en el caso de Wanda su deseo incontrolable de tener unos pechos más grandes finalmente ocasiona la multiplicación de células en forma de tumor en uno de ellos.

En *The Waiting Room*, no hay tampoco ningún pudor por parte de la escritora Lisa Loomer en presentar una sala de reanimación de un hospital, con tres mujeres que se recuperan de sus operaciones y pruebas médicas, en sus camillas. Así, la escena quinta se sitúa en la sala de reanimación, a Victoria acaban de extirparle el útero y se encuentra recuperándose, a Wanda le han extirpado el pecho y Forgiveness pide opio para calmar el dolor. En la escena séptima Douglas hace su ronda con un médico interno. Primero visitan a Forgiveness que ha perdido cuatro dedos y a la que intentan salvar el pie; Victoria ya sin útero no deja de leer y está estudiando griego; a Wanda le aguarda una mala noticia ya que el tumor no ha desaparecido con la cirugía y tiene que someterse a quimioterapia. En la siguiente escena, las tres mujeres juntas hablan de sus dolencias y finalmente Wanda decide sincerarse con Victoria en una reflexión sobre la enfermedad del cáncer y el hecho de que sea su propio cuerpo el que se enferma, ese mismo cuerpo que ha intentado modificar a base de cirugía plástica e implantes de silicona:

WANDA. Forgive me. But this cancer ... it's in my body. It's not in your body – (*To Victoria*) – or your body, or the good doctor's body (...) For once in my lousy screwed up life, it's MY BODY! MY BODY! MINE! (70)

En este diálogo, Wanda está describiendo implícitamente el cáncer como una metáfora de la cultura contemporánea en el que la enfermedad se entiende como una reacción del cuerpo contra sí mismo. Las células del cuerpo traicionan a la estructura que las acoge. Desde los estamentos sanitarios se nos dice que el sistema inmune de nuestro cuerpo depende del correcto funcionamiento de cierto tipo de células; si estas se comportan de manera errónea los tumores comienzan a interferir en el funcionamiento del cuerpo. De alguna manera, Wanda siente que su pasión por la cirugía estética y por tener unos pechos más grandes, acordes con los gustos del patriarcado blanco occidental, se ha convertido ahora en su castigo y por ello se siente culpable.

El hecho de que Wanda también reflexione sobre su cabello está íntimamente relacionado con uno de los efectos secundarios de los tratamientos contra el cáncer, y es por ello por lo que ahora siente un gran dolor ante la posibilidad de perder el pelo después de tantos cuidados y tiempo perdido:

WANDA. I sat down with a pencil and paper and figured out I've spent 6,750 hours of my life ...on my hair. Nine months washing off my waterproof mascara. (70)

La obra termina con Wanda leyendo cuentos a *Forgiveness*, que ahora es una niña, y el último que le cuenta es el que ella llama “El cuento de las tres hermanas” en lo que parece una ficción de la “realidad” de la obra. En el cuento una de las hermanas pensaba que sus pies no eran suficientemente pequeños, otra pensaba que su cintura no era suficientemente pequeña y la tercera pensaba que sus pechos no eran suficientemente grandes y las tres acudieron a un mago para que las hiciera perfectas, pero la magia no duró para siempre y ellas decidieron romper todos los espejos del reino y reciclar el cristal. Las demás mujeres se preocuparon mucho pero las tres hermanas les dijeron que cada vez que tuvieran dudas sobre su físico solamente tendrían que mirar a los ojos de las hermanas y ellas les dirían: eres bonita. Al principio no se lo creían pero a medida que pasaba el tiempo todo el mundo empezó a ser feliz. Este cuento debe entenderse como una parábola final cuyo contenido didáctico transmite la idea de que la mujer debe recuperar la autoridad y el control sobre su cuerpo, fuera de la hegemonía patriarcal, lo que coincide con lo que ha sido la preocupación central del llamado feminismo de la segunda ola.

Esta comedia podría leerse a la luz de lo que expresa Schneider cuando afirma que el capitalismo relegó a la mujer al ámbito de la vida privada adjudicándole el papel de “consumidora” a la vez que le otorgaba al hombre el papel de “productor”. Junto con este escenario la comedia formula las grandes preguntas acerca de la conquista de la belleza y del precio que se tiene que pagar en el cuerpo de la mujer como terreno abonado para todo tipo de prácticas. Cada una de las protagonistas es un ejemplo de las diversas mutilaciones por las que ha tenido que pasar la mujer en diferentes épocas, culturas y países. *Forgiveness*, *Victoria* y *Wanda* intentan sobrevivir en una sociedad patriarcal que las obliga a modificar sus cuerpos para hacer feliz al hombre heterosexual sin importar las consecuencias que

esos cambios físicos tienen en ellas: perder los pies, reducir la cavidad corporal o padecer cáncer de pecho.

LA HEGEMONÍA MÉDICA

En el proceso de deterioro del cuerpo medicalizado de Vivian, en *Wit*, es evidente que el personal sanitario juega un importante papel. Hemos visto cómo el médico emplea un vocabulario muy difícil de comprender incluso por una persona como Vivian, instruida en el manejo del lenguaje; también hemos leído la humillación que siente Vivian al ver cómo los médicos la exploran una y otra vez, junto con la impotencia y la lucha que Vivian siente ante lo que Potts llama “the hegemony of the discourse of medical practice” (2000: 117). Jackie Stacey, en su libro *Teratologies*, va más allá de la crítica que realiza Sontag al personal sanitario y describe a los médicos como los héroes de la medicina relacionados con el progreso y la razón que llevan para salvar a las mujeres del horror que habita en sus cuerpos. La propia Stacey basa este análisis de la narrativa en su propia experiencia como enferma de cáncer de ovarios y recuerda cómo le decían que debía confiar en los médicos y que su cuerpo era el campo de batalla entre la buena ciencia y la mala enfermedad (1997: 102).

Sin embargo, entre el personal sanitario que aparece en la obra *Wit*, si bien no hay personal médico femenino, hay enfermeras, y en particular una llamada Susie que permanece casi invisible hasta el final de la obra, momentos antes de la muerte de Vivian, cuando su trabajo es de gran ayuda para Vivian. En sus últimos momentos, Vivian confía en la enfermera sus temores más íntimos y Susie le explica que en caso de entrar en paro cardíaco el equipo médico la reanimará a menos que ella decida no ser resucitada.

En la obra, la imagen que se transmite de los médicos es de unos seres impersonales, sin sentimientos y más preocupados por los resultados del experimento que están llevando a cabo con Vivian, que de la paciente como persona y todo lo que ello implica. De hecho cuando Vivian tiene un paro cardíaco, el joven médico, Jason, ignora el deseo de Vivian de no ser resucitada, e intenta que su corazón vuelva a latir porque “¡She’s Research!” (82), pero la enfermera lo detiene antes de que pueda conseguir revivirla.

Tomando las palabras de Susan Bordo (1993:165), el cuerpo sirve como un texto en el que representar y hacer visibles los cuerpos femeninos y enfermos sobre el escenario. Podría parecer que ante escenas como las que se pueden ver en *Wit*, y en otras obras de teatro que traten el mismo tema, el público pueda sentirse incómodo; pero precisamente la labor de las actrices y los actores, junto con las escritoras de estos textos es transmitir y hacer visible con sus cuerpos todas las emociones y sufrimientos que padecen las protagonistas enfermas de cáncer.

En la escena cuarta de *The Waiting Room* el marido de Victoria, Oliver, y su médico hablan sobre la histeria que padece Victoria y cómo empeoran los síntomas a raíz de leer textos médicos. Al final de la conversación los dos hombres, haciendo alarde de un gran paternalismo, están de acuerdo en prohibirle que lea: “An excellent idea. A sick woman should never be exposed to medical information which can only confuse an already weakened and gullible mind (25)”. En este aspecto Vivian y Victoria coinciden en la necesidad de leer para aprender más sobre su propia enfermedad, quizá en un intento de verbalizar lo que sienten y por tanto de dominar la situación en lugar de sentirse dominadas por la

enfermedad. A la vez es una manera de acercarse a un mundo controlado por el sistema patriarcal y de esa manera dejar de ser un objeto para convertirse en un sujeto y un agente de su propia enfermedad.

En la siguiente escena vemos a la mujer de la época actual, Wanda, que le comenta al médico, Douglas, ciertas molestias con sus implantes de silicona en los pechos; el médico sugiere hacer una mamografía para descartar el cáncer. En una visita posterior, en la escena quinta y a la vista de la mamografía, el médico comenta la necesidad de una biopsia ya que ha podido percibir la existencia de un tumor aunque desconoce si es benigno o no. En este caso, como también sucede en la obra que hemos analizado previamente, *Wit*, la investigación y el descubrimiento de nuevos fármacos se ofrece como una opción segura:

DOUGLAS. (*With true conviction*) Ms. Koznicki, we are testing promising new treatments all the time. This hospital happens to be one of the finest research centers in the world. I assure you, if options are to be found, you will find them here. (29)

Larry, el vicepresidente de una empresa farmacéutica y miembro del consejo de un centro de investigación contra el cáncer, y Ken, un funcionario científico que trabaja para el organismo oficial que controla los medicamentos y los centros sanitarios, se reúnen en la escena sexta para hablar de las dos nuevas terapias contra el cáncer: una que se desarrolla en Jamaica pero que no cuenta con los permisos oficiales pertinentes y otra llamada INT-2. Esta última se lleva a cabo en el hospital Smith Memorial y no es muy diferente de la primera que se basa en el uso de unos fármacos tóxicos. Todas sus reflexiones acerca de estos experimentos se ven adornadas con comentarios sobre su vida privada y sobre chistes de mal gusto acerca de pacientes con cáncer. El segundo acto comienza con una escena en la que Larry y Ken se encuentran en un centro de masajes y prosiguen hablando de los dos experimentos y Larry, en un intento de robar la patente, sugiere que quizá el centro en Jamaica no esté haciendo las cosas bien pues el serum que se les suministra a los paciente podría tener virus del SIDA. En las manos de Ken está la posibilidad de evitar un desastre mayor y Larry quiere arrebatárselo al hospital en Jamaica la oportunidad de ser el primer centro en curar el cáncer.

Como vemos, *Wit* y *The Waiting Room* coinciden en retratar a los científicos y burócratas de la medicina como personajes vanidosos a los que les importa más el experimento y la fama por ser los salvadores que el sufrimiento o los efectos secundarios que puedan tener los tratamientos en los enfermos que se someten a sus pruebas. Como menciona Rosi Braidotti (1991:72) este deseo de control y de omnipotencia está relacionado íntimamente con los valores masculinos en relación a la ciencia donde hay una clara separación entre sujeto y objeto. Para Stacey la masculinización del conocimiento médico se refiere por un lado al poder masculino, pero también a los discursos de objetividad, razón y progreso dentro de la medicina y estos han de verse como un aspecto central dentro del proyecto patriarcal para controlar a la naturaleza, y a las mujeres. Desde los años setenta del siglo veinte han sido muchos los intentos de las feministas para que las mujeres conocieran sus propios cuerpos y recientemente se ha visto un incremento en el escepticismo acerca de la práctica médica. Incluso se ha llegado a criticar los procedimientos de diagnóstico a los que se tienen que someter las mujeres por ser humillantes y degradantes. El cuestionamiento de la práctica

médica en general ha hecho posible que muchas mujeres dejen atrás su papel sumiso y pasivo de paciente para tomar una mayor iniciativa en los procedimientos médicos que se llevan a cabo en su cuerpo.

En la escena segunda Victoria le pide a Wanda que le compre un libro mientras esperan en la consulta, en ese momento Forgiveness llega y relata cómo se la ha caído el dedo gordo del pie. En la siguiente escena Douglas le da una mala noticia a Wanda: su tumor es maligno y debe extirparse, además Douglas le ofrece el tratamiento INT-2 y si acepta probar el tratamiento, todo el proceso es gratis como pago a su ofrecimiento por ser “conejiillo de indias”. Wanda se niega y prefiere someterse a los innovadores tratamientos que ha oído decir que se ofrecen en Jamaica. Este intento de Wanda por alejarse de los cuidados que le ofrece el médico y buscar alternativas por su cuenta es un intento de reproducir y recrear su sujeto femenino; de esta manera consigue dejar atrás el papel alienado de paciente obediente ante el personal sanitario, y recupera el control sobre su cuerpo.

A modo de conclusión podemos decir que el presente trabajo que empezó mencionando a Virginia Woolf podría finalizar citando a una contemporánea suya, la actriz norteamericana Elizabeth Robins que viajó al Reino Unido en 1888 en busca de nuevas posibilidades para ella como actriz y como dramaturga. Robins pretendía crear lo que llamó “El teatro del futuro” y viendo que la sociedad victoriana era contraria a otorgar a las mujeres un papel destacado en la creación y gestión de obras de teatro, encontró en Oscar Wilde un amigo y un consejero en estas lides. Como cuenta Kerry Powell (2006: 149), Robins comprendió muy pronto que solamente las mujeres que gestionaban sus propias compañías de teatro podían ofrecer obras de teatro escritas por mujeres y que trataran temas que fueran interesantes para las mujeres. Esta fue la oportunidad para muchas dramaturgas de dar a conocer sus obras sin necesidad de esconder su nombre de mujer y sin tener que claudicar ante las exigencias del sistema de producción teatral de la época dominado exclusivamente por hombres. Robins entendió que solamente ese era el camino cuando no encontró productor para su obra *The Mirkwater* escrita en 1890, en la que hace visible a una mujer enferma de cáncer, Mary Vincent, que finalmente se suicida con la ayuda de su hermana Felicia.

A nadie se le escapa que cualquier obra literaria en general, y el teatro en particular, es deudora de la época que le toca vivir a las autoras y por ende a las protagonistas de las mismas. Así, en el caso de la obra de Robins, *The Mirkwater*, la protagonista Mary Vincent, acaba suicidándose, es decir, por una parte sucumbe al sistema de valores victorianos y por otra lanza un grito de desesperada acusación a dicho sistema que le ha impedido vivir y sobre todo hablar. No es extraño que esta problemática perviva a través del tiempo y que por tanto vuelva a resurgir plasmada en el teatro cien años después, de la mano de Margaret Edson y Lisa Loomer, que de nuevo escogen el teatro para dar un espacio público y una voz a las mujeres que padecen cáncer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTON, E. 1999. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. New York: Routledge.
- BASNETT, S. 2000. “The Politics of Location “. *The Cambridge Companion to Modern British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BORDO, S. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkely: University of California Press.
- BRAIDOTTI, R. 1991. "Body-images and the pornography of representation". *Gender Studies* No. 2: 137-151.
- BROWN, J. 1999. "Feminist Theory and Contemporary Drama". *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTLER, J. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- CASE, S. 2008. *Feminism and Theatre*. London: Palgrave.
- DESHAZER, M. K. 2005. *Fractured Borders. Reading Women's Cancer Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- EDSON, M. 1999. *W;t*. New York: Faber and Faber.
- HART, L. 1989. *Making a Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- KUSHNER, R. 1975. *Breast Cancer: A Personal History*. New York: Harcourt Brace.
- LOOMER, L. 1998. *The Waiting Room*. New York: Dramatists Play Service, Inc.
- LORDE, A. 1980. *The Cancer Journals*. New York: Spinsters Ink.
- MILLER, S. 1995. *My Left Breast*. New York: Global City Press.
- POTTS, L. K. 2000. *Ideologies of Breast Cancer: Feminist Perspectives*. London: Macmillan Press.
- POWELL, K. 2006. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHNEIDER, R. 1997. *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge.
- SONTAG, S. 1977. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar Straus Gioux.
- STACEY, J. 1997. *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*. New York: Routledge.