

Wendy Wasserstein y la unidad entre mujeres

Wendy Wasserstein and Female Bonding

RESUMEN

Este ensayo saca a la luz los motivos por los que se hace necesario prestar atención al trabajo de la dramaturga norteamericana Wendy Wasserstein (1950-2006), destacando diversas iniciativas que la llevan a ser considerada por ciertos críticos literarios como toda una pionera. Entre ellas, nos centramos en la importancia que concede al reflejo del tema de la unidad entre las mujeres en sus obras teatrales. Para realizar esta exposición de manera ordenada, comienzo señalando cómo a pesar de que existe un corpus teórico y aplicado sobre el tema de la unidad entre las mujeres, sin embargo, no se le presta en él la atención debida a su proyección en el ámbito de los estudios teatrales, a pesar de su importancia. A ello sigue el análisis de tres de las obras de Wasserstein que mejor sirven para demostrar lo interesante y lo necesario que resulta llevar a cabo este tipo de investigación, tanto por motivos académicos, como por los beneficios sociales que se pueden derivar del mismo.

Palabras clave: teatro, unidad entre mujeres, amistad, Estados Unidos, escritoras, identidad, feminismo, humor.

ABSTRACT

This essay highlights the reasons why it is necessary to pay attention to the literary production of the North-American playwright Wendy Wasserstein (1950-2006), focusing on her diverse initiatives that have made certain literary critics consider her an authentic pioneer. Among these, I pay special attention to the importance that she confers to the theme of female bonding in her plays. With the purpose of showing this analysis in an orderly way, firstly, I explain that even if there is a theoretical and practical corpus dealing with the subject of female bonding, however, it does not pay due attention to its projection in the field of theatre studies, thus ignoring its relevance. Then, I have included an analysis of the three plays written by Wasserstein that best demonstrate how interesting and necessary it is to carry out this type of research, not only for academic reasons, but also for the betterment of our society.

Key words: theatre, female bonding, friendship, USA, women writers, identity, feminism, humour.

SUMARIO

-1. Wendy Wasserstein: pionera en el panorama teatral. -2. Iniciativas de Wasserstein contra la discriminación femenina. -3. La contribución de Wasserstein al fortalecimiento de

1 Universidad de Málaga.

la unidad entre mujeres. -4. Estado de la cuestión en lo referente al tema de la unidad entre mujeres. -5. Análisis del tema de la unidad entre las mujeres en tres obras de Wasserstein: *Uncommon Women and Others, Isn't it Romantic*, y *The Heidi Chronicles*. -6. Conclusiones. -7. Bibliografía.

Wendy Wasserstein (1950-2006), considerada por especialistas teatrales como André Bishop toda una «pionera» en el ámbito teatral (en Isherwood, 2006), es una dramaturga norteamericana cuyo estudio resulta especialmente interesante por diversos motivos que se suman a la calidad de sus escritos y al disfrute que proporcionan tanto su lectura como su puesta en escena. Entre sus logros se encuentran, por ejemplo, el hecho de que es la primera mujer que ha ganado un Tony en solitario, gracias a su obra *The Heidi Chronicles*, merecedora, además, del Premio Pulitzer de teatro. A ello hay que añadir que es la única mujer contemporánea que ha visto representadas sus obras con frecuencia en Broadway (Dolan, 2007: 669). Además, Wasserstein ha ido rompiendo moldes en muchos aspectos, entre los que destacan, por ejemplo, el hecho de que en su clase de la escuela de Arte dramático de Yale (que su amigo y compañero Christopher Durang describe como una «extraña clase machista»; en Winer, 1997: 164), ella fuera la única mujer. No es de extrañar, pues, que no tuviera ocasión de estudiar allí ninguna obra escrita por dramaturgas, ni le brindaran la oportunidad de conocer a ninguna directora teatral (Balakian, 2006).

Wasserstein no solo actuó contra este tipo de discriminación femenina que encontró en el ámbito académico teatral, sino también en otras esferas de este arte, como, por ejemplo, la representada por el poderoso Hollywood. La dramaturga se propuso ofrecer una alternativa a los estereotipos que desde esta importante catapulta se iban fomentando en la sociedad, de manera que esta pudiera llegar a la conclusión –como explica Jan Balakian (2006)– de que los personajes femeninos no tenían que representar a féminas locas, desesperadas o raras para que mereciera la pena que aparecieran en escena (np). De hecho, como Wasserstein argumenta, su propósito era crear personajes femeninos similares a las mujeres que iban a ver sus obras (Savran, 1999: 301). De este modo, puede decirse que la dramaturga dedicó su carrera teatral a la exploración de las vidas de mujeres caracterizadas por su inteligencia y talento, mujeres que tampoco encontraba en los escenarios de Broadway, sobre los que reflexionaba en este sentido diciendo: «Recuerdo ir a ellos y pensar: “realmente me gusta, pero ¿dónde están las chicas?”»² (en Isherwood, 2006). Este tipo de mujeres le habían interesado desde siempre, según demuestra el hecho de que optara por sumarse al primer curso de historia femenina que se impartió en Mount Holyoke en 1970. Entonces tuvo la oportunidad de leer obras que «cambiaron su vida» (Savran, 1999: 301) como *The Feminine Mystique*, y se despertó su interés por la lectura de historias de mujeres que se doctoraron en la década de 1920, cuando las dificultades que encontraban para ello eran aun mayores que las

2 «I remember going to them and thinking, I really like this, but where are the girls?». El grupo nominal «the girls» se puede traducir incluso por «mis amigas», lo que subrayaría el matiz de que Wasserstein echa en falta concretamente que aparezcan en escena mujeres similares a las que ella conoce. Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

existentes en la época en la que ella vivió (Savran, 1999: 302). Wasserstein parece recibir inspiración y fuerza de la comunidad que forma este tipo de mujeres que han sido capaces de desligarse de los dictados tradicionales sociales, a los que considera como «los fantasmas» que persiguen y oprimen a muchas mujeres en la vida real y a muchos de sus personajes femeninos en la ficción (Savran, 1999: 295). La dramaturga llevó a cabo este objetivo también en lo que respecta al estilo de sus obras de teatro, que comparten muchas de las innovaciones propias de la literatura escrita por mujeres en general y del teatro de autora en particular (estructura episódica, circularidad del lenguaje, estilo documental, finales abiertos...), aunque esto mismo haya supuesto un obstáculo para su presencia en el canon, como argumenta muy acertadamente Gail Ciociola en el libro que dedica al estudio de su obra. A ello hay que sumar el hecho de que Wasserstein reconoce que se siente parte del grupo de mujeres escritoras que maduraron en las décadas de 1970 y 1980, de entre las que destaca a Caryl Churchill, Marsha Norman, Tina Howe, o Paula Vogel, a pesar de las diferencias que puedan existir entre ellas (Savran, 1999: 297-298).

Puede decirse, pues, que el estudio de la obra de Wasserstein contribuye a restablecer la conexión con la línea de producción teatral que viene de manos femeninas y que, de manera injusta, ha sido demasiado minusvalorada e incluso ignorada por los estudios teatrales hasta no hace mucho. Además, su obra contribuye, no solo a que se preste atención a las «chicas» –como ella las denominaba– desde una perspectiva de género, sino al análisis de las relaciones y los lazos de unión existentes entre ellas. Esto se deriva del concepto tan alto que tiene de las relaciones de amistad entre las mujeres, sobre las que opina que «se deben proteger a toda costa»³ (Wasserstein, 2002: 117), y que «no existe una sensación mayor de completa seguridad y tolerancia que con una amiga»⁴ (Wasserstein, 2002: 119). Incluso, se podría ir aun más lejos y decir que sus obras teatrales refuerzan la relación que existe entre sus personajes femeninos y las mujeres reales, y entre estos y la propia autora⁵, pues ella misma reconoce que se identifica con sus personajes femeninos, con declaraciones como: «Te puedes dividir en un montón de personajes y esconderte en diferentes lugares»⁶ (en Cohen, 1988: 263). Consecuentemente, no sería erróneo inferir que se pueden aplicar al género teatral las teorías sobre la unión entre las mujeres de Judith Kegan Gardiner, según las cuales, como explica Donald J. Greiner, «las escritoras construyen sus novelas de forma que refuerzan los lazos de unión no solo entre heroínas, sino también entre autora, lectora, y personaje»⁷ (1993: 46).

3 «Female friendships are at all cost to be protected».

4 «There's no greater sense of complete security and toleration than with a woman friend».

5 Esta estrecha relación entre dramaturgas y personajes femeninos es considerada una constante por parte de críticas literarias como Elizabeth J. Natalle (1985: 114) y Dinah Luise Leavitt (1980: 17), de tal forma que podríamos, efectivamente, hablar de un lazo de unión femenino existente entre ellas que sobrepasa las fronteras de la ficción.

6 «You can divide yourself into a lot of characters and hide in different places». El ensayo de Nancy Franklin que aparece en el apartado de bibliografía recoge más coincidencias entre los personajes femeninos de Wasserstein y ella misma.

7 «Female authors construct their novels in such a way as to stress bonding not only between heroines but also among female author, reader, and character».

No obstante, antes de adentrarnos en el análisis de la obra de Wasserstein con relación al tema de la unidad entre las mujeres, del mismo modo en que ella se preguntaba dónde estaban las «chicas», podemos preguntarnos dónde están los estudios que analizan el papel tan importante que juega en el teatro el tema de la unidad entre las mujeres. Efectivamente, en las obras teatrales de Wasserstein este se hace evidente, pero existen, además, muchas otras que también lo toman como eje temático central. Sin embargo, sorprende el número tan pequeño de trabajos que se dedican a este estudio específico⁸. Dada la relevancia de la unidad entre las mujeres, sí que es cierto que se ha venido estudiando en profundidad a nivel tanto teórico como práctico en diversos terrenos, aplicándose, por ejemplo, a su reflejo en la literatura en general. Entre el primer tipo de tratados teóricos, destacan, por ejemplo, el de Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), que se centra en una de las uniones más fuertes que existen en el ámbito femenino. También podemos incluir en este primer grupo buenos ejemplos de estudios que tratan sobre otros lazos de unión entre mujeres, que podrían explicarse por la existencia de lo que Janice G. Raymond llama «Gyn/affection», y que podemos asociar al significativo concepto de la amistad femenina que tienen algunas de las protagonistas de las obras de Wasserstein, como veremos más adelante. Raymond define este término como «no solo una relación de amor entre dos o más mujeres, sino también como una unión elegida libremente que, una vez elegida, conlleva ciertas seguridades recíprocas basadas en el honor, la lealtad y el afecto»⁹ (9). Existen también destacados estudios del segundo tipo antes mencionado, de enfoque práctico, entre los que podemos citar *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) de Marianne Hirsch, o *Women's Friendship in Literature* (1980) de Janet Todd. No obstante, estos y otros libros que podríamos haber incluido aquí, pero que no especifico para no extenderme, coinciden en que se centran exclusivamente en el género narrativo, haciendo evidente la necesidad de fomentar el estudio del tema de la unidad entre mujeres aplicado al género teatral en particular.

Según lo esbozado anteriormente, se puede intuir la idoneidad de la elección de la producción de Wendy Wasserstein a la hora de abordar el tema que nos ocupa. No hay que olvidar que Wasserstein tenía la intención de reflejar en sus trabajos la vida de las mujeres tal cual es e incluso, en gran medida, teniendo en cuenta sus propias experiencias. De ahí que no parezca extraño el que en sus obras teatrales esté presente el tema de la unión entre las mujeres, dado su importante papel en el ámbito femenino. De entre todas sus obras, nos vamos a centrar, a modo de ejemplo, en las publicadas en *The Heidi Chronicles and Other Plays* (1990)¹⁰, que son: *Uncommon Women and Others*, *Isn't it Romantic* y *The Heidi Chronicles*. En las tres

8 Este tema es analizado en profundidad en mi capítulo titulado «The Role of Female Bonding on the Stage of Violence», cuya referencia aparece en la bibliografía final.

9 «Not only a loving relationship between two or more women; it is also a freely chosen bond which, when chosen, involves certain reciprocal assurances based on honor, loyalty, and affection».

10 Las citas de las tres obras de Wasserstein que aparecen en este ensayo están tomadas de la edición de *The Heidi Chronicles and Other Plays* de la editorial Penguin, de 1991, cuya referencia completa aparece en la bibliografía.

podemos observar cómo sus protagonistas –Holly, Janie y Heidi, respectivamente– se encuentran en mayor o menor medida perdidas en una sociedad que, aunque les ofrece muchas opciones, en ocasiones también intenta forzarles a tomar ciertas decisiones que no les acaban de satisfacer. Como describe Bishop en el Prólogo del citado volumen, las obras que incluye son sobre «una generación de mujeres –inteligentes, atractivas, educadas, *poco comunes*– que, mientras tratan de lidiar con sus miedos y decepciones, consiguen definirse a sí mismas»¹¹ (1990: x, énfasis en el original). Y puede decirse que las tres protagonistas citadas consiguen este propósito en mayor o menor medida gracias, en gran parte, a su relación con otras mujeres.

Como contraposición a la imagen tan negativa que tradicionalmente se suele mostrar con respecto a las relaciones entre mujeres, Wasserstein consigue plasmarlas de forma positiva, usando para ello un elemento tan atractivo como es el humor. En estas tres obras, Wasserstein no renuncia al mismo cuando muestra las luchas de sus personajes femeninos por desarrollar sus propias naturalezas a pesar de las presiones y obstáculos a los que tienen que hacer frente. Ésta es otra característica que refleja la personalidad de la dramaturga, de quien dice Marsha Norman que su aspecto bonachón ocultaba tras de sí a una auténtica luchadora que reservaba los atributos guerreros para sus obras (2006: 20). En su estudio de la obra de Wasserstein, Miriam M. Chirico llega a la conclusión de que el hecho de que la dramaturga escriba teatro sobre mujeres por medio de las lentes del humor le permite examinar temas feministas con esperanza y vitalidad dentro de un escenario que fomenta la comunidad (1999: 83). Así, pues, a pesar de las críticas que ha recibido la obra de Wasserstein por no excluir la risa de sus trabajos¹², existen también investigadoras que han sabido reconocerla precisamente como una técnica para acercar temas serios de un modo divertido al público, fomentando de este modo, por ejemplo, la importancia de crear comunidad entre las mujeres (Chirico, 1999: 82). En este contexto, considero que Norman describe de forma muy acertada el propósito de Wasserstein: hacer que las mujeres de todas las edades y clases sociales sintieran que conseguir ciertos objetivos no solo era posible, sino que era divertido y que, costara lo que costara, iba a merecer la pena (2006: 20).

Veamos cómo pone Wasserstein en funcionamiento algunos de los aspectos que hemos expuesto hasta ahora en sus obras de teatro antes mencionadas. Estas obras reflejan el papel que juega la unidad entre diversas mujeres que se enfrentan a las luchas y las presiones que recibían en una etapa de la historia concreta (que se extiende desde la década de 1970 hasta 1989), haciendo un uso del tiempo similar al que hace su admirado Chéjov (Wasserstein, 2002: 181). Podemos considerar que la representación de esta temática es bastante fiel a la realidad de dicha época, ya que la propia dramaturga confiesa su interés por la historia, la historia de la vida cotidiana de la gente corriente (Savran, 1999: 294-295). Para situar al lector/espectador en el período histórico en que ubica sus obras, Wasserstein hace uso de detalles tan

11 «A generation of women –intelligent, attractive, educated, *uncommon* women– who, while attempting to deal with their fears and disappointments, manage to define who they are».

12 Para ver ejemplos de este tipo de crítica, consúltense, por ejemplo, las que aparecen en las referencias siguientes: Keyssar (1986: 150) y Chirico (1999: 82).

concretos, que en algunas representaciones recientes se ha hecho necesario añadir en el programa un glosario que explica algunos de los elementos culturales propios de aquellos años, como deferencia para el público más joven (Spencer, 2010). Sin embargo, aunque el recorrido que hacen estas tres obras de Wasserstein se detiene a finales de la década de 1980, somos muchos quienes opinamos que las cuestiones que se plantean en ellas siguen afectando en gran medida a las mujeres de hoy¹³.

La primera de estas tres obras cronológicamente hablando es *Uncommon Women and Others* (1975). Este trabajo se centra en las experiencias de varias mujeres que, después de haber estudiado en la institución exclusivamente femenina Mount Holyoke (como también hizo la propia Wasserstein), se encuentran seis años después, en 1978. Por medio de un *flash-back*¹⁴, la obra pasa a centrarse en los años en que estas mujeres tenían una relación realmente estrecha y estaban intentando diseñar sus respectivos futuros bajo la fuerte influencia del feminismo. El hecho de que Wasserstein haya elegido un entorno exclusivamente femenino para su obra hace que esta resulte especialmente interesante para el estudio de la unidad entre las mujeres. Como sintetiza muy bien Richard Eder, *Uncommon Women*, además de caricaturizar en cierta medida esta institución, se centra en el desgarró, la esperanza, la desesperación y la confusión que la citada época conllevó para estas estudiantes. Desde su mismo comienzo, Wasserstein reivindica el respeto por este tipo de mujeres que ella misma demuestra en la representación de las distintas tendencias que incluye en la descripción de cada una de ellas: sus personajes femeninos representan la polifonía de voces que Bajtún defendía, ya que cada estudiante refleja su preferencia por diferentes opciones de vida. Algunas, como Kate y Leilah, luchan por convertirse en profesionales competitivas, a la vez que se sienten aterradas por este mismo empeño; otras, como Muffet, viven la tensión entre disfrutar de las modernas opciones de vida que se presentaban frente a ellas o de otras más tradicionales; unas, como Rita¹⁵, se muestran encantadas y casi obsesionadas con poner en práctica las novedosas opciones que la liberación sexual traía consigo¹⁶; mientras otras, como Holly, representan más bien la otra cara de la moneda, por la nostalgia y la indecisión con que aparece caracterizada.

13 Véase, por ejemplo, la reseña de Gussow o las declaraciones de la directora teatral Molly Smith citadas por Traiger.

14 Esta técnica es bastante frecuente en las obras de Wasserstein, que, como hemos mencionado antes haciendo referencia a su uso del humor, tiende a subvertir ciertas normas tradicionales del teatro, en este caso con respecto a la estructura fija de la acción, que la dramaturga usa, en cambio, con flexibilidad, según los objetivos que pretende conseguir con su trabajo.

15 Chirico otorga un papel importante a este personaje en el fomento de la unión entre las estudiantes de la obra: por su carácter alegre y su tendencia a llamar continuamente la atención de sus amigas, la compara con la figura del payaso que tiene la capacidad de subvertir el orden social a la vez que hace que se cree una comunidad al reunir a un grupo de personas dispares que forman su audiencia (1999: 91).

16 De hecho, Eder sugiere en su reseña que las referencias sexuales de la obra llegan a ser excesivas, al comentar hiperbólicamente: «*Uncommon Women* contiene suficientes expresiones específicamente sexuales como para cubrir las paredes de todos los servicios de mujeres del *World Trade Center*» («*Uncommon Women* contains enough specific sex talk to cover the walls of every women's lavatory in the World Trade Center»).

Este mosaico de personajes femeninos constituye, pues, una muestra de las muchas opciones que podían elegir este tipo de estudiantes, como señala un altavoz en la obra. Pero, como también este añade, «cuando la experiencia intelectual se convierte en una auténtica aventura, conduce hacia lo desconocido»¹⁷ (50). Y es precisamente esta falta de familiaridad la que muy frecuentemente ha llevado a los sectores tradicionales de nuestra sociedad a rechazar a estas mujeres poco convencionales y a ejercer presión sobre ellas cuando no se adherían al típico rol de esposa y madre. Aunque la década de 1970 había abierto una amplia gama de posibilidades para las mujeres gracias al movimiento feminista, esta obra teatral se hace eco de las todavía existentes coerciones sociales y de la incertidumbre que estas sentían ante tantas opciones por entonces novedosas¹⁸.

La mencionada incertidumbre no acababa de eliminarse del todo por medio de las estrechas relaciones que se establecieron entre estas estudiantes, las muchas conversaciones en las que abrían sus corazones a las demás tratando de buscar soluciones para sus respectivos futuros y las actividades que fomentaban su unión, tales como las canciones que cantaban juntas o los juegos y bailes, que, como explica Chirico, Wasserstein usa como medio para fomentar la unión entre ellas (2005: 87). De entre las canciones que canta esta comunidad de mujeres, hay que destacar una, que aparece en la escena de la merienda que denominan «The Father-Daughter Tea». Se trata de todo un himno que se había transmitido de generación en generación en Mount Holyoke y que recogía, como si de un credo se tratara, ciertas creencias y expectativas para quienes allí estudiaban, entre las que destaca el que se estaban reservando para algún buen partido de Yale. Como no es de extrañar, Wasserstein sabe utilizar este elemento sacado casi de un ritual de clara influencia patriarcal para parodiarlo y subvertirlo por medio de las irónicas reacciones de algunas de las estudiantes. De entre ellas destaca la de Rita, que susurra mientras lo están cantando: «Estas mujeres deberían haber recibido terapia»¹⁹ (44), o Carter, que dice sarcásticamente: «Ya sabía yo que teníamos un propósito»²⁰ (46). Como se puede inferir, estas actitudes en contra de lo que tradicionalmente se venía admitiendo y transmitiendo, representan el fruto de la unión entre estas estudiantes, que van representando una amenaza a lo socialmente establecido y que abren, al menos, el abanico de las distintas posibilidades que pueden elegir, evitando limitarse a los roles tradicionales relacionados con lo que Betty Friedan denominó «feminine mystique».

No obstante, la obra termina con todas estas amigas reunidas en un restaurante, cuando ya rozan la treintena, la mayoría de ellas sin haber terminado de decidir definitivamente qué hacer con sus vidas. Pero, a pesar de ello y del hecho de que se sacan a la luz las presiones, limitaciones y miedos que padecían estas mujeres, en

17 «When intellectual experience is a real adventure, it leads toward the unfamiliar».

18 De hecho, las vidas de estas mujeres a penas si cambia a lo largo de la obra, ya que, como señala Miriam M. Chirico, Wasserstein se centra más que en la acción propiamente dicha, en la acción emocional, por influencia de su admirado Chéjov (2005: 82).

19 «These women should have been in therapy».

20 «I knew we had a purpose».

Uncommon Women, Wasserstein ha demostrado que la estrecha relación entre estos personajes femeninos –reflejada en preciosas experiencias que nos recuerdan a los grupos de concienciación– ha representado para ellas una experiencia positiva y gratificante. Así lo dan a entender ellas mismas, por ejemplo, al mostrar su rechazo ante la noticia de que Samantha se va a casar, pues esta opción representa para ellas una clara amenaza para su comunidad femenina, y las hace conscientes de que la unión que disfrutaban mientras realizan sus estudios puede acabarse del mismo modo cuando también estos concluyan. Y también lo hacen casi al final de la obra, después de haber compartido en una sincera conversación sus esperanzas y preocupaciones con las demás. Entonces reconocen la nostalgia que sentían por su anterior situación y, finalmente, además, deciden seguir manteniendo su relación de amistad, como demuestra el hecho de que, después de este reencuentro decidan realizar otra actividad en grupo: ir juntas al cine (72).

Así, la obra nos deja la grata sensación de que estos personajes femeninos han reconocido la unión entre mujeres como una herramienta útil en la búsqueda de sus respectivas opciones de vida, encontrando así en sus amistades femeninas una herramienta con la que luchar contra convenciones tradicionales que trataban de condicionarlas. En *Uncommon Women*, Wasserstein consigue crear un microcosmos ideal para reflejar las relaciones entre mujeres que se aleja del común en el tiempo – al retroceder a años atrás– y en el espacio, en esta comunidad exclusivamente femenina. Estas circunstancias dan la impresión de que se estuviera realizando casi un experimento sobre cómo sería una sociedad formada solo por mujeres –tema que, además, tratan estas chicas en una de sus muchas conversaciones y juegos– en la que tienen cabida distintos tipos de relaciones: desde las que presentan unos lazos de unión tan fuertes que pueden confundirse o aproximarse a la homosexualidad, hasta las que establecen una relación de competitividad entre las mujeres (ambos casos son aplicables a la relación entre Kate y Leilah).

En resumidas cuentas, podría decirse que estos personajes femeninos ilustran la teoría de Cosslett de que la representación de las relaciones de amistad entre mujeres es crucial en los escritos de autoras y está relacionada no solo con la solidaridad femenina, sino también con la búsqueda de sus propias identidades y vocaciones. A su vez, la obra se hace eco de la opinión tan positiva que Wasserstein tenía de las comunidades formadas exclusivamente por mujeres y que podemos comprobar en declaraciones suyas como esta: «Sigo siendo una ferviente defensora de la educación exclusivamente femenina: porque fomenta tanto la autoestima como el respeto básico por la inteligencia y la amistad de otras mujeres»²¹ (en Homes).

Isn't it Romantic (1983) parece seguir cronológicamente las vidas de algunas de estas mujeres «poco convencionales» de la obra anterior. Se sitúa en 1983, la década siguiente, y se centra en las experiencias de dos muy buenas amigas de veintiocho años, Janie y Harriet. Ambas se encuentran en Nueva York por motivos profesionales y, a pesar de sus diferencias, demuestran compartir sus inquietudes, similares,

21 «I am still a big proponent of all-girl education. Both for self-esteem and because of the basic respect for the intelligence and friendship of other women».

a su vez, a las que afectaban a las mujeres de su época, como señala Bruce Weber (2001). Al comienzo de la obra, puede decirse que las dos encarnan el concepto heroico de mujer independiente que tenía Wasserstein y que había sido defendido por otras populares escritoras ya desde épocas anteriores. De entre ellas, resulta especialmente interesante la comparación que hace Stephanie Hammer con Louisa May Alcott (1999: 20), que nos invita a situar a Wasserstein en una línea transgeneracional de escritoras que han servido a lo largo de distintas épocas de soporte a las mujeres que querían desmarcarse de las pautas tradicionalmente aceptadas, apoyo que muchos de los personajes femeninos de Wasserstein echan en falta en ocasiones y que tratan, consecuentemente, de fomentar.

En *Isn't it Romantic* la presión social se ubica fundamentalmente en la familia y, más concretamente, en la fuerte influencia de las madres. Sus dos personajes femeninos principales vienen a representar las dos caras de una misma moneda: Janie tiene que padecer la presión que ejerce su madre (Tasha) sobre ella para que se case y forme una familia, cuando su prioridad es convertirse en una buena escritora (como le ocurrió a la propia Wasserstein); y Harriet, que goza de un asombroso éxito profesional, es desanimada por su madre en su empeño por «tenerlo todo», es decir, una vida laboral excelente y compatible con la vida familiar. Son muchas las ocasiones en que Wasserstein reconoce la presencia de su propia madre, Lola, en distintos personajes que hacen de progenitoras en sus obras, pero es quizá en esta en la que la tiene más presente, como afirma en *Bachelor Girls* (36). Estas coincidencias entre el personaje real y el de ficción llegan a sorprendernos si tenemos en cuenta el modo tan humorístico en que se presenta a Tasha, pues cuesta creer que existiera en realidad una persona tan peculiar. Aparece en escena vestida con ropa de baile y sin parar de practicar ejercicios de calentamiento, transmitiendo una energía desbordante. Tasha se muestra tan contenta de haber encontrado en su marido al compañero ideal, que no duda en buscarle otro a su hija, a la que aconseja arreglarse incluso para ir a tirar la basura (como Lola le decía a Wasserstein, según cuenta en *Shiksa Goddess*, 187), y a la que llega a llevarle a casa a un taxista ruso al que acaba de conocer para ver si conseguía emparejarla.

Como podemos inferir, en *Isn't it Romantic*, la falta de una unión satisfactoria entre mujeres parece evidente en el terreno madre-hija, pues ninguna de las dos protagonistas encuentran en sus progenitoras el apoyo que necesitan para desarrollar sus respectivas vocaciones. Sin embargo, esta viene compensada por la intensa relación de amistad que se establece entre Janie y Harriet, que llegan al punto de considerarse familia²², y por las ideas emanadas de las teorías feministas que comparten. Sin embargo, podría dar la impresión de que incluso estos dos apoyos que acabamos de mencionar parecen no funcionar en esta obra, si interpretamos el final de la misma de forma superficial. En él se muestra cómo Harriet, después de sentir el pánico de pensar que pudiera terminar pareciéndose a su propia exitosa pero solitaria madre, decide casarse, después de haberle dicho a Janie cosas como: «Comprometerse en este momento sería antifeminista –bueno, antihumanista»²³

22 En un momento de la obra, Harriet llega a afirmar: «Janie's my family» (107).

23 «To compromise at this point would be antifeminist –well, antihumanist».

(104); y Janie aparece en la escena final sola en su apartamento, tras haber discutido con Harriet y haber roto con su prometido, Marty²⁴. Pero, como decíamos, debemos analizar en mayor profundidad este final, ya que Janie no está acompañada físicamente justo en ese momento por Harriet, pero esto no quiere decir que su amistad hubiese terminado. Es precisamente la sinceridad que predomina en la discusión que ambas mantienen en la escena quinta del segundo acto la que nos puede llevar a pensar que estas dos amigas lo seguirán siendo, pues es su carencia y la superficialidad la que suele minar las relaciones entre las mujeres. Así, Harriet aclara a Janie que no le mentía cuando la animaba a preservar su independencia por encima de todo, sino que se mentía a sí misma, quizá por no haber analizado en profundidad las ideas que su madre le había ido inculcando; y demuestra que, a pesar de su cambio de opinión respecto a las relaciones, quiere mantener el vínculo de unión que las ha mantenido tan unidas como si fueran familia tantos años, cuando le dice: «No tienes que separarte de mí. Yo no te voy a dejar»²⁵ (146). Al final de esta escena, Janie, con su actitud, demuestra que acepta la propuesta de su mejor amiga.

Además, Janie no se presenta en la escena final como un personaje resignado y solitario, sino como una persona realizada y alegre, bailando felizmente, después de haber demostrado que, a pesar de que al principio de la obra había dicho tener muy poco coraje (98), es capaz de terminar con su exigente novio y pararle los pies (casi literalmente) a su absorbente madre. Esto lo consigue porque, como explica la propia Wasserstein, Janie sí que es fuerte, lo que pasa es que no lo sabe (Betsko & Koenig, 1987: 420) y, lo que es peor, tampoco lo saben ni su familia, ni su novio, ni su gran amiga, de forma que lo que fomentan en ella es la inseguridad, en vez de la fortaleza que realmente posee, mostrando así el resultado negativo al que pueden dar lugar las relaciones que no se basan en una auténtica unión y conocimiento mutuo. No obstante, el final de la obra, con el simbólico abrazo en que se funden madre e hija tras una aclaradora discusión familiar, da la impresión de que quienes rodean a Janie llegan a reconocer su auténtica valía y fortaleza. También parecen comprender que amar a alguien conlleva el querer que sea feliz, pero que hay que dar un paso más y permitir e incluso facilitar el que esto se realice en el modo en que la persona amada elija por sí misma y no según los propios parámetros. Que Tasha ha captado este mensaje queda reflejado simbólicamente al final de la obra también. En él se muestra cómo un abrigo de visón que regalan a Janie sus padres, que le está pequeño y que parece más propio para una mujer casada y con hijos (como ella misma les recrimina, 148), sin embargo, encaja perfectamente en su madre. De este modo, es finalmente Tasha quien se lo queda. Parece darse a entender con ello que, al aceptarlo, también se da cuenta de que el futuro en que ella intenta encorsetar a su hija, aunque para ella representa la felicidad perfecta, a Janie «no le sienta bien».

24 Wasserstein ha reconocido que la reacción de Janie ante la noticia de la boda de su amiga está inspirada en lo que a ella misma le sorprendía que sus compañeras de universidad, tras haber sido animadas a perseguir prometedores futuros profesionales, optaran, sin embargo, por formar una familia únicamente (Bosworth, 1984: 142).

25 «You don't have to separate from me. I'm not leaving you».

No obstante, no fue este el caso de Marty, que acaba distanciado de Janie, ya que la había elegido precisamente por la dulzura, maleabilidad y dependencia que creía que la caracterizaban, pues se sentía amenazado por las mujeres que carecían de estas cualidades (98). En su actitud podemos ver de nuevo la influencia de las teorías de la madre de Wasserstein, que solía advertirle: «Tanto éxito intimida a muchos hombres»²⁶ (en Miller, 1992). Pero Janie refleja la personalidad de la propia Wasserstein, que afirmaba: «No querría salir con un hombre que se sintiera intimidado por mi éxito»²⁷ (en Miller, 1992), y actúa, pues, en consecuencia, terminando con esta relación.

Además, la reacción activa y llena de fortaleza por parte de Janie –algo positivo que ha heredado de su energética madre– al final de la obra demuestra, también, que las ideas feministas que estas dos amigas habían ido adquiriendo, fomentando y compartiendo en su estrecha relación de amistad, no habían sido inútiles tampoco, sino que, al menos en ciertos aspectos, consiguieron traspasar la frontera de lo teórico para pasar al plano práctico. Por ejemplo, aunque no podemos decir que Harriet predique precisamente con su ejemplo, sí que pudo reforzar en Janie su seguridad cuando le sugería cómo podía preservar su independencia con consejos como: «No importa lo sola que te encuentres o cuántas noticias de nacimientos recibas: el truco está en no asustarse. No hay nada de malo en estar sola»²⁸ (104). No obstante, Wasserstein plasma esta situación tal y como se puede presentar en la vida (como también veremos que hace en *The Heidi Chronicles*): según qué personas, las ideas se transforman en acciones o se quedan en el plano abstracto; y estas mismas personas pueden variar su actitud –más o menos activa o pasiva– en distintas etapas y circunstancias de su existir. Si bien en *Uncommon Women* la unión entre las mujeres parece más factible, dado el contexto en que las sitúa –una comunidad exclusivamente femenina– y la edad de sus protagonistas –cuando aún son jóvenes estudiantes–, en *Isn't it Romantic* aparecen las dificultades que pueden surgir para mantener estas relaciones femeninas conforme cada amiga va eligiendo su propio camino y se van acercando a la treintena. Así, en *Isn't it Romantic*, Wasserstein consigue destacar los beneficios de una forma de pensar feminista y de una auténtica amistad entre mujeres sin inventar para ello situaciones idílicas que pudieran crear falsas expectativas y alejaran al público de la realidad femenina que pretende mejorar con sus trabajos. Esto es precisamente lo que le ocurrió a Heidi, la protagonista de la siguiente obra de Wasserstein que vamos a analizar.

*The Heidi Chronicles*²⁹ es una de las obras más conocidas de Wasserstein gracias a la fama derivada de los premios de reconocido prestigio que ha conseguido y que

26 «All that success intimidates a lot of men». También en *The Heidi Chronicles* tenemos otro ejemplo de un hombre que muestra su temor de compartir su vida con una mujer que pueda suponer un reto, una competencia para él. Se trata de Scoop, joven por quien Heidi se siente atraída, pero con quien le resulta imposible compartir su vida porque se siente intimidado por la valía de la protagonista.

27 «I wouldn't want to date a man who was intimidated by my success».

28 «No matter how lonely you get or how many birth announcements you receive, the trick is not to get frightened. There is nothing wrong with being alone».

29 En el capítulo mío publicado en *El teatro del género / el género del teatro*, se amplían algunas de las ideas que aparecen aquí sobre *The Heidi Chronicles*. Su referencia completa aparece en la bibliografía final.

mencionamos al comienzo de este ensayo. A pesar de su éxito, este trabajo dramático se ha topado con el abierto rechazo de ciertos críticos literarios, que Wasserstein achaca al hecho de que no existen suficientes obras teatrales escritas por mujeres y sobre mujeres (Barnett, 1999: xi). Lo que resulta más extraño es que algunas especialistas teatrales feministas hayan seguido esta misma estela crítica³⁰: le reprochan, por ejemplo, el hecho de que la obra sea demasiado realista en cuanto a su técnica teatral y el que se centre en mujeres americanas blancas de las clases media y alta. Por ejemplo, Helene Keyssar se queja de que «no haya sitio en este drama para los pobres, los marginados, los «sin voz», para los que no tenían éxito en los términos de los años ochenta...»³¹ (1999: 148). Son varias las objeciones que planteo a estas críticas: con respecto a la forma, como veremos en el análisis de la obra, dada su estructura episódica, la polifonía de voces femeninas que presenta, o el uso de técnicas como el *flashback*, no podemos caracterizar la obra precisamente de realista sin más; y, con respecto al comentario de Keyssar referente al contenido, he de decir, primero, que considero que una obra de teatro no tiene siempre que hacer referencia a la naturaleza humana en términos generales o universales, pues, ¿por qué no puede centrarse en un grupo concreto de personas, sean de la clase social que sean?; y en segundo lugar, que los personajes femeninos que aparecen en esta obra —especialmente la protagonista, Heidi— no se muestran como «exitosas», antes bien, Wasserstein muestra sus luchas para descubrir y desarrollar sus identidades sin traicionar sus propias naturalezas e ideas, a pesar de sufrir diferentes tipos de experiencias negativas y presiones sociales que tratan de frustrar sus propósitos³². Como la misma Wasserstein explica, ella presta atención a un grupo de mujeres marginadas en ciertos sentidos, cuya voz «no se expresa, no se toma en serio»; son mujeres profesionales más o menos de su edad, que no destacan por su atractivo físico y sexual, sino por inteligentes, trabajadoras y honestas, que mantienen viva la cultura y que se derivan de las experiencias vividas por la dramaturga en Mount Holyoke y de sus relaciones con sus amigas personales (Savran, 1999: 300-301).

Heidi Holland es una de estas mujeres que acabamos de mencionar y, más concretamente, recrea en cierto modo a Wasserstein y la historia de su generación, como la dramaturga ha confesado, entre otros, a Ciociola (2005: 61) y a Savran (1999: 298). Como Wasserstein explica a éste último, *The Heidi Chronicles* fue fruto y reflejo de la tristeza que ella misma estaba experimentando a causa de la incertidumbre que le produjo el comprobar que muchas de sus conocidas estaban toman-

30 Wasserstein confiesa su extrañeza ante la crítica recibida de fuentes feministas también con respecto a otras obras suyas, pues ella considera que fue precisamente la lectura de obras feministas como la de Betty Friedan, lo que realmente cambió su vida (en Savran, 1999: 301).

31 «There is no room in this drama for the poor, the marginalized, the inarticulate, for those who are not successes in the terms of the eighties [...]».

32 Además de estas dos objeciones, creo que es conveniente añadir, por si la crítica de Keyssar pudiera llevar erróneamente a atribuir matices clasistas a Wasserstein, que personas que la conocían tan bien como Marsha Norman, decían de ella: «se encontraba a gusto con los ricos y famosos y con los desconocidos y con los que tenían el corazón roto y con los que estaban en bancarrota» (1997: 20; cita original: «she was comfortable with the rich and the famous and the known and the unknown and the broken-hearted and the just plain broke»).

do caminos totalmente opuestos a los que decían que iban a seguir, mientras ella seguía intentando mantenerse fiel a sus objetivos originarios (1999: 298). También reconoce que percibía esta misma tristeza en otras feministas (Barney, 1993: 53), cosa que podemos comprobar directamente en declaraciones de algunas de ellas, como es el caso de Vivian Gornick, que nos recuerda tanto a Wasserstein como a Heidi:

Las feministas eran mi espada y mi escudo –mi consuelo, mi confort, mi ilusión. Si tenía a las feministas, tenía comunidad, podía vivir sin amor romántico. [...] Luego ocurrió lo inesperado. Poco a poco, alrededor de 1980, la solidaridad femenina empezó a deshacerse. A la vez que el mundo se mostraba incapaz de cambiar lo suficiente como para reflejar nuestros esfuerzos, lo que nos había separado a todas las mujeres antes empezó a reafirmarse entonces en nosotras. La sensación de conexión empezó a perderse. Cada vez teníamos menos que decirnos las unas a las otras. [...] Un día me desperté y me di cuenta de que el entusiasmo, el anhelo, la esperanza de comunidad habían desaparecido³³ (1996: 66-67).

Fueron este tipo de sentimientos los que llevaron a Wasserstein a escribir *The Heidi Chronicles*, cuya protagonista plasma a la perfección.

Heidi se diferencia de las anteriores protagonistas femeninas por el hecho de que se muestra convencida de las opciones que va a tomar en su vida desde un principio, y tiene claro que no va a permitir que el matrimonio ponga en riesgo su carrera profesional. Así, desde muy joven, apoyándose en teorías feministas que resonaban con fuerza en los sesenta, evitaba las relaciones convencionales con el sexo contrario. Coherente y comprometida con sus ideas en todas las facetas de su vida y, siendo profesora de arte, Heidi se dedica a recuperar el estudio de mujeres pintoras que se solían excluir del canon, tales como Sofonisba Anguissola, Clara Peeters y Lilly Martin Spencer; y, en su vida personal, trata de fortalecer los lazos entre las mujeres con la intención de favorecer el apoyo necesario para que cada una de ellas pudiera realizarse personalmente de manera satisfactoria. De todas formas, después de mostrar sus experiencias feministas con otras mujeres en una serie de escenas retrospectivas que llevan la acción a 1965 –entre otros episodios– Heidi refleja su desengaño cuando se da cuenta de que sus íntimas amigas no pusieron en práctica finalmente las ideas que ella creía que compartían. Esto nos lleva a pensar que Heidi tenía un concepto de la amistad femenina que se acerca mucho a la denominada «Gyn/affection» por Raymond, que conlleva «ciertas seguridades

33 «The feminists were my sword and my shield –my solace, my comfort, my excitement. If I had the feminists, I'd have community, I could live without romantic love. [...] Then the unthinkable happened. Slowly, around 1980, feminist solidarity began to unravel. As the world had failed to change sufficiently to reflect our efforts, that which had separated all women before began to reassert itself now in us. The sense of connection began to erode. More and more, we seemed to have less and less to say to one another. [...] One day I woke up to realize the excitement, the longing, the expectation of community was over».

recíprocas basadas en el honor, la lealtad, y el afecto»³⁴ (1986: 9; énfasis añadido). Así, años más tarde, Heidi da a conocer sus sentimientos en una conferencia que impartió a antiguas alumnas a quienes confiesa que no las culpa, pero que se siente triste y sola, y continúa explicándoles: «Yo creía que la clave estaba en que todas estábamos unidas en el mismo empeño»³⁵ (232), mientras que muchas de ellas se habían convertido precisamente en lo que ellas solían criticar cuando estaban juntas.

Heidi había disfrutado de experiencias tan bonitas y gratificantes con otras mujeres en actividades tales como los grupos de concienciación³⁶ en las que se convenció de que su unión haría la fuerza, que se podían compartir los problemas con otras mujeres –que se llamaban entre sí «hermanas» (177)– que pasaban por circunstancias parecidas, que estos se podían hacer públicos con el fin de luchar contra las presiones e injusticias sociales; había notado cómo emanaba una fuerza tan extraordinaria cuando estrechaban sus manos o se abrazaban, tanto consuelo de las sabias palabras y consejos de sus amigas, se había divertido de tal manera cuando cantaban juntas canciones con mensaje, como «Amigas, amigas, amigas/ siempre lo seremos»³⁷ (182), que llegó a creer firmemente en la necesidad de la unidad entre las mujeres y decidió poner toda su energía e ilusión en fomentarla. El problema es que creía que esta convicción era igual de determinante para sus amigas, que, por el contrario, sucumbieron a otras tentaciones más materialistas, que cambiaron el «nosotras» que se promovía en sus reuniones de concienciación (181) por el mero individualismo.

No obstante, Ciociola recoge la opinión de varias autoras que señalan ciertos aspectos negativos de la exigente visión que Heidi (y, por ende, Wasserstein) tiene de cómo debería ser la relación entre las mujeres (2005: 73). Por ejemplo, Bette Mandl considera que esta visión idealizada de la hermandad femenina y el concepto único de cómo ha de ser la mujer que conlleva ha demostrado parecerse a las visiones patriarcales totalitarias que tratan precisamente de desplazar; Keyssar la tacha de «agresivamente monológica», por plasmarla en un idealizado espíritu unificador que se da por hecho que todas las mujeres comparten; y Kathleen P. Jones declara que «el tipo de compromiso que se espera de una hermana exige el pago de un peaje que no es siempre coherente con el énfasis feminista en la autonomía y en la auto-realización»³⁸ (en Ciociola, 2005: 73). Con ellas se muestra de acuerdo Ciociola cuando concluye que concebir una conformidad universal respecto a la unidad entre mujeres puede constituir un punto de vista monolítico, en cuyo caso Heidi –y Wasserstein– esperan de las mujeres más de lo que tienen derecho a exigir (2005: 73). Y Ciociola va aun más lejos cuando considera que tampoco Heidi muestra la

34 «Certain reciprocal assurances based on honor, loyalty, and affection».

35 «I thought that the whole point was that we were all in this together».

36 En algunas de las representaciones de esta escena de los grupos de concienciación, se han proyectado en escena imágenes de conocidas feministas como Gloria Steinem, lo que invita a incluir a sus participantes dentro de una mayor comunidad de mujeres, que sobrepasa los límites de la habitación en que se encuentran. Una de estas referencias se encuentra en la reseña de Jill Dolan (2007: 669).

37 «Friends, friends, friends / We will always be».

38 «The kind of commitment that is expected from a sister exacts a toll that is not always consistent with the feminist stress on autonomy and self-development».

actitud más adecuada entre verdaderas amigas, pues, apoyándose en otras especialistas como Laurie Winer, razona que la forma en que la protagonista reacciona tras el desengaño que sufre, no es la que cabe esperar de una óptima relación entre mujeres, pues, por ejemplo, saca a relucir posibles elementos negativos de las vidas de otras mujeres que se inventa, demostrando sus prejuicios con respecto a las que no son como ella (2005: 73-74). Ciociola reconoce en Heidi una reacción de rechazo e indignación similar a la de Janie ante la noticia de la boda de su amiga Harriet, cuando, al no ofrecerle su apoyo –lo que demostraría que realmente respetaba su libertad y su decisión– demuestra que este no era incondicional, sino que dependía de que coincidiera exactamente con su propia forma de pensar, que daba por hecho que compartían (2005: 74). Fijándonos en pequeños detalles de *The Heidi Chronicles*, podemos añadir, además, que Heidi exigía a las demás un nivel de compromiso de amistad y de unidad que ni siquiera ella había alcanzado. Así, Susan –una de sus mejores amigas– se queja en cierta ocasión de que Heidi no siempre estaba disponible para ella, por ejemplo, cuando la protagonista se sentía atraída por Scoop: «Heidi deja de lado cualquier cosa [...] incluso la ocasión de verme»³⁹ (181); y lo mismo ocurriría años más tarde, cuando Susan no pudo contar con su apoyo al mudarse a Nueva York, pues Heidi se encontraba en Londres por motivos laborales (similares a los que después alejarían a Susan de Heidi, pero que Heidi no aceptaría).

Estemos de acuerdo o no con estas objeciones a la visión de la unidad femenina y al comportamiento de Heidi, lo que sí es cierto es que en su experiencia se ven reflejadas las diferentes actitudes que las mujeres podían presentar con respecto al feminismo: para algunas, como Heidi, realmente marcó sus vidas y forma de pensar, pero, para otras, sus postulados, aunque llegaron a resultarles atractivos e incluso «a la moda», se desvanecieron en mayor o menor medida con el paso del tiempo, los adaptaron a sus propios intereses o incluso los llegaron a considerar erróneos, como Susan le confiesa (226). Pero la protagonista no está de acuerdo con Susan –que nos recuerda a Harriet en su mismo abandono de los ideales feministas– y, después de darse cuenta de lo distinta que era con respecto a sus antiguas colegas feministas, siente una soledad tal que la lleva a envidiar a mujeres convencionales que ni conocía ni le gustaban (231). La razón de ello es que, aunque estas no representaban el modelo femenino ideal para ella, al menos, tenían lo que ella –como la propia Wasserstein– tanto echaba de menos: la unión con otras mujeres (231). Efectivamente, este es el tema principal de *The Heidi Chronicles*, como demuestra también el hecho de que, entre otros posibles títulos, Wasserstein hubiera pensado en llamarla «The Old Girl Network» («La vieja red de amigas»; Ciociola, 2005: 67). Esta temática otorga cohesión a la obra y le sirve de hilo conductor, evitando así la posibilidad de perderse en el recorrido retrospectivo y episódico que plantea su autora y que también se ha visto criticado en algunas de sus reseñas (como la de Dolan, 2007: 667), cuyos autores parecen no acabar de vislumbrar la intención innovadora de Wasserstein en lo que a estructura se refiere.

39 «Heidi will drop anything [...] even a chance to see me». En esta ocasión, Susan parece reflejar la idea que plasma Wasserstein en *Shiksa Goddess*, cuando afirma que algunas mujeres traicionan a otras y dejan de considerarlas una buena compañía cuando aparece un hombre en sus vidas (2002: 117).

En *The Heidi Chronicles*, la dramaturga realiza el ejercicio de mostrar cómo los rasgos principales que caracterizaron a la sociedad en que vivió su protagonista desde un punto de vista político le afectaron de un modo más íntimo y personal. Así, podemos ver presente en la obra el idealismo que caracterizó la década de 1960 tanto en terrenos de política general (con referencias, por ejemplo, a la campaña de Eugene McCarthy); como en el ámbito del feminismo, dando lugar a la convicción y la entrega por la causa que encarna Heidi a lo largo de toda la obra. La década de 1970 conllevó para muchas feministas la realización de algunas de las múltiples oportunidades que se presentaron ante ellas en la década anterior, pero ello desembocó en ciertos casos, a su vez, en la conversión de algunas a un materialismo desenfrenado que les hizo olvidar sus ideales originarios y la importancia de la unión entre ellas, y dio lugar, en la década de 1980, a desengaños para las que no permitieron que ello ocurriera, como le sucedió a nuestra protagonista⁴⁰.

El final de la obra también realza la importancia de la unidad femenina: en este caso, la existente entre madres e hijas, pues Heidi decide entonces –como muchas mujeres de su época, según explica la dramaturga (Savran, 1999: 303)– adoptar a una niña a la que llama «Una heroína para el siglo veintiuno»⁴¹ (248). Es su propósito ayudarle en la búsqueda de su realización plena, como confiesa con esta aserción en la que se imagina la futura relación de su hija con los hombres (que hace referencia a opciones excluyentes y tajantes como las que Marty propone a Janie en *Isn't it Romantic*): «Él nunca le dirá: 'elige esto o lo otro, cariño'. Y ella nunca pensará que no vale nada a menos que él le deje tenerlo todo. Y quizá, solo quizá, las cosas serán un poco mejores. Y, sí, eso sí que me hace feliz»⁴²(247). Como podemos inferir de esta cita, el mensaje de la obra no se puede calificar de triste o negativo. Por el contrario, este, además de mostrarse cargado de la esperanza de un futuro mejor para las mujeres, señala la importancia de establecer y mantener fuertes lazos de unión entre ellas que las puedan ayudar a desarrollar sus propias naturalezas y vocaciones y a superar las presiones sociales que pudieran llevarlas a ser o a hacer algo a lo que no se sintieran realmente llamadas. *The Heidi Chronicles* no se puede interpretar como una crítica o condena del feminismo, sino, más bien, el reflejo de una de las muchas experiencias relacionadas con el mismo plasmada de una forma sincera por su autora y que puede considerarse, como Ciociola afirma, «una celebración de su trabajo inacabado y de sus alianzas intergeneracionales»⁴³ (2005: 80).

Como conclusión, podemos decir que Wendy Wasserstein ha sabido hacer uso de su concepción del teatro como medio para promover las causas que ella considera justas de un modo agradable (sin renunciar al humor), pues sostiene que «la vida puede imitar al arte si los artistas cambian las variables aceptadas» (2002: 66). Ella

40 Para facilitar al público el situarse en las distintas épocas que la obra refleja, en algunas de sus puestas en escena se han mostrado en pantallas al fondo del escenario los años en los que la acción se va situando sucesivamente. Así lo especifica, por ejemplo, la reseña de Marianne Messina (2006).

41 «A heroine for the twenty-first».

42 «He'll never tell her it's either/or, baby. And she'll never think she's worthless unless he lets her have it all. And maybe, just maybe, things will be a little better. And, yes, that does make me happy».

43 «A celebration of its unfinished work and its intergenerational alliances».

misma ha explicado: «El objetivo del teatro es usarlo para cosas que no necesitan treinta y siete reuniones –para difundir una voz o un punto de vista»⁴⁴ (en Savran, 1999: 300), y en el mismo sentido ha afirmado: «lo interesante de las obras de teatro es que las ideas pueden partir de ellas y dirigirse a la cultura»⁴⁵ (1999: 310). Teniendo en cuenta la exposición teórica y el análisis que hemos llevado a cabo anteriormente de algunas de las obras de Wasserstein, podemos afirmar que la dramaturga consideraba que una estrecha y verdadera amistad entre las mujeres podría ofrecer unos frutos muy valiosos. Estos tendrían el poder de aliviar e incluso de acabar con la soledad en que se encuentran muchos de sus personajes femeninos (que, no olvidemos, representan, a su vez, a ella misma y a otras muchas personas de la vida real) que constituyen «mujeres poco comunes».

Con sus obras teatrales, Wasserstein intenta demostrar la importancia de mantenerse fieles a los ideales que se dicen tener, no solo por respeto a una misma, sino también por el apoyo que se brinda así –incluso inconscientemente– a las demás, gracias al influyente peso del ejemplo de una vida coherente. Paralelamente, Wasserstein muestra los efectos negativos que se pueden derivar de la traición a la propia manera de pensar, tanto a nivel personal como comunitario, con respecto a las relaciones de unión o amistad femeninas. No obstante, no puedo evitar salir en la defensa de ciertos personajes femeninos de Wasserstein que, de otro modo, saldrían muy mal parados: quizá en un mundo ideal, las personas no mostrarían sus debilidades, dudas, sus evoluciones y cambios, pero en el mundo real, que es el que Wasserstein recrea en sus obras, los seres humanos tienen flaquezas, fallos, momentos de confusión, cambios de opinión... Lo importante es que seamos conscientes de esta condición humana y que tratemos de mejorarla, pero con paciencia, no con actitudes de resentimiento o venganza, y tratando siempre de que estos fallos o debilidades no nos conviertan en personas resentidas y amargadas y nos hagan distanciarnos de los demás, lo que nos podría llevar al estado de soledad en que encontramos finalmente a Heidi.

Ya desde la antigüedad los filósofos clásicos se mostraban convencidos de que el ser humano es un ser social por naturaleza y de que son muchos los beneficios que se pueden derivar de las alianzas que se van forjando para el bien común. La obra de Wasserstein contribuye, con ingenio y calidad, a que este tipo de afirmaciones generales que solían ser acaparadas exclusivamente por el ámbito masculino sean aplicadas también al femenino, mostrando los beneficios derivados de una unidad entre mujeres en la que reine el respeto por las opciones de vida personales de cada una. Como en las relaciones de amistad los participantes son de carne y hueso, son vulnerables y pueden equivocarse y no hacer las cosas todo lo bien que cabría esperar, y ocultar esta realidad no haría sino perpetuar los fallos que, de otro modo, se pueden ir superando. Wasserstein se atreve a romper el silencio –como se promueve en los grupos de concienciación– con el que muchas ocultaban el sufrimiento que la falta de unión con otras mujeres les ocasionaba, a pesar de las

44 «The point of the theatre is to use it for things that don't take thirty-seven meetings –to promote a voice or a view».

45 «What's interesting about plays is that ideas can come from them and go into the culture».

críticas que ello le ha traído consigo, convirtiendo así en público algo que se solía mantener en el ámbito personal. Parece así haber tenido en cuenta consideraciones como las de Deborah Rosenfelt y Judith Stacey, que advierten de que «la negación de la existencia de un problema que algunas han denominado ‘la feminización de la soledad’ solamente conseguirá privatizar el dolor»⁴⁶ (1987: 348).

Tras el análisis de las obras de Wasserstein, concluyo que la dramaturga procura, al sacar a la luz los aspectos negativos antes mencionados, mostrarlos en la plataforma comunicativa que le brinda el teatro, para que sus coetáneas y las mujeres de generaciones posteriores (como muestra simbólicamente en el caso de la hija de Heidi) traten de mejorar sus relaciones y tengan un futuro basado en lo que sus antecesoras ya han conseguido, pero que llegue a ser incluso mejor. Termino con las palabras de Fran, la líder del grupo de concienciación al que Heidi acaba uniéndose, animándola a compartir sinceramente con las demás mujeres del grupo sus inquietudes y problemas –como hace Wasserstein en sus obras– pues pueden servir para ilustrar las conclusiones que acabo de exponer: «Nada va a cambiar a menos que empecemos a hablar *realmente* entre nosotras»⁴⁷ (181).

BIBLIOGRAFÍA

- BALAKIAN, Jan (2006): «Wendy Wasserstein (1950-2006)», Jewish Women’s Archive. <http://jwa.org/encyclopedia/article/wasserstein-wendy>. Accedido el 21 de julio de 2011.
- BARNETT, Claudia (ed.) (1999): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- BARNEY, Lee (1993): «Hot Ticket», *Spotlight Magazine*, pp. 48-54.
- BETSKO, Kathleen & KOENING, Rachel (eds.) (1987): *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York: Beech Tree Books.
- BISHOP, André (1990): «Foreword». En: Wendy Wasserstein: *The Heidi Chronicles and Other Plays*. Londres y Nueva York: Penguin Books, pp. viii-xi.
- BOSWORTH, Patricia (1984): «Some Uncommon Dramatists», *Working Woman*, pp. 138-141.
- CIOCIOLA, Gail (2005): *Wendy Wasserstein: Dramatizing Women, Their Choices and Their Boundaries*. Jefferson (N.C.) y Londres: McFarland.
- COHEN, Esther (1988): «Uncommon Woman: An Interview with Wendy Wasserstein», *Women’s Studies*, 15, pp. 257-270.
- COSSLETT, Tess (1988): *Woman to Woman: Female Friendship in Victorian Fiction*. Brighton: The Harvest Press.

46 «Denying the existence of a problem some have designated as the feminization of loneliness will only privatize the pain».

47 «Nothing’s going to change until we *really* start talking to each other».

- CHIRICO, Miriam M. (1999). «Female Laughter and Comic Possibilities. *Uncommon Women and Others*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 81-105.
- CHODOROW, Nancy J. (1978): *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press.
- DOLAN, Jill (2007): «*The Heidi Chronicles*» (reseña), *Theatre Journal*. Vol. 7, Nº. 4, pp. 667-669.
- EDER, Richard (1977): «*Uncommon Women and Others*» (reseña), *The New York Times*. Nov. 22. <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?pagewanted=print&res=FC77E7DF1730EF62BC4A51DFB767838C669EDE>. Accedido el 21 de julio de 2011.
- FRANKLIN, Nancy (1997): «The Time of Her Life», *New Yorker*. 14 April, pp. 63-71.
- GORNICK, Vivian (1996): *Approaching Eye Level*. Boston: Beacon Press.
- GREINER, Donald J. (1993): *Women Without Men: Female Bonding and the American Novel of the 1980s*. Columbia: South Carolina Press.
- GUSSOW, Mel (1998): «A Modern-Day Heffalump in Search of Herself» (reseña), *The New York Times*. http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?html_title=&tols_title=HEIDI%20CHRONICLES,%20THE%20%28PLAY%29&pdate=19881212&byline=By%20MEL%20GUSSOW&id=1077011432498. Accedido el 1 de agosto de 2011.
- HAMMER, Stephanie (1999): «Bachelor Machine: Postmodern Travels, Female Communities, Melancholy and the Market in *Bachelor Girls*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 13-34.
- HIRSCH, Marianne (1990): «Mothers and Daughters». En: Jean F. O'Barr, Deborah Pope y Mary Wyer (eds.): *Ties That Bind: Essays on Mothering and Patriarchy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 177-199.
- (1989): *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- HOMES, A. M. «Wendy Wasserstein by A.M. Homes», *Bomb Magazine*. <http://www.bombmagazine.com/wasserstein/wasserstein.html>. Accedido el 20 de agosto de 2011.
- ISHERWOOD, Charles (2006): «Wendy Wasserstein Dies at 55; Her Plays Spoke to a Generation», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2006/01/31/theatre/31wasserstein.html>. Accedido el 13 de julio de 2011.
- KEYSSAR, Helene (1986): *Feminist Theatre*. Londres: Macmillan.
- (1999): «When Wendy Isn't Trendy: Wendy Wasserstein's *The Heidi Chronicles* and *An American Daughter*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 133-159.
- LEAVITT, Dinah Luise (1980). *Feminist Theatre Groups*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- MESSINA, Marianne (2006): «Chronicles of Bygone Era» (reseña), *Metroactive*. <http://www.metroactive.com/metro/03.01.06/heidi-0609.html>. Accedido el 20 de julio de 2011.
- MILLER, Judith (1992): «The Secret Wendy Wasserstein», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1992/10/18/theatre/theatre-the-secret-wendy-wasserstein.html>. Accedido el 20 de julio de 2011.

- NARBONA-CARRIÓN, María Dolores (2009): «La representación de la búsqueda de la identidad de las mujeres en el teatro de Wendy Wasserstein». En: Alfonso Ceballos et al. (eds.): *El teatro del género / el género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. Madrid: Fundamentos, pp. 313-334.
- (2012): «The Role of Female Bonding on the Stage of Violence». En: Bárbara Ozieblo y Noelia Hernando-Real (eds.): *Performing Gender Violence; Plays by Contemporary American Women Dramatists*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 61-78.
- NATALLE, Elizabeth J. (1985). *Feminist Theatre: A Study in Persuasion*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- NORMAN, Marsha (2006): «Wendy Wasserstein: 1950-2006», *American Theatre*. 23.4, pp. 20-21.
- RAYMOND, Janice G. (1986): *A Passion for Friends: Toward a Philosophy of Female Affection*. Boston: Beacon Press.
- ROSENFELT, Deborah & STACEY, Judith (1987): «Second Thoughts on the Second Wave», *Feminist Studies*. 13, pp. 341-61.
- SAVRAN, David (1999): «Wendy Wasserstein». En: David Savran (ed.): *The Playwright's Voice. American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 289-310.
- SPENCER, Elaine (2010): «“Heidi Chronicles” Also a Chronicle of the Baby Boom Generation» (reseña), *The State Journal-Register*.
<http://www.uis.edu/newsroom/newsblogs/documents/20101023-SJR-Heidi-Chronicles-also-a-chronicle.pdf>. Accedido el 3 de agosto de 2011.
- TODD, Janet (1980): *Women's Friendship in Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- TRAIGER, Lisa. «Remembering Wendy: “The Heidi Chronicles”», *All About Jewish Theatre*. http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2286. Accedido el 13 de agosto de 2011.
- WASSERSTEIN, Wendi (1990): *Bachelor Girls*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1991): *The Heidi Chronicles and Other Plays*. Londres y Nueva York: Penguin Books.
- (2002): *Shiksa Goddess or How I Spent My Forties*. Nueva York: Vintage Books.
- WEBER, Bruce (2001): «Wasserstein's Women Try Holding on to Love and Independence», *The New York Times*. <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?pagewanted=print&res=9c04eed61130f93aa25751c0a9679c8b63>. Accedido el 13 de julio de 2011.
- WINER, Laurie (1997): «The Art of Theatre XIII», *Paris Review*. 142, pp. 164-188.

Recibido el 20 de noviembre de 2011
 Aceptado el 15 de marzo de 2012
 BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 125-144]