

Jimmy Porter: cuarenta años después

José Antonio ZABALBAESCOA BILBAO
Universidad de Alcalá de Henares

ABSTRACT

At the beginning of this last decade of the twentieth century, there has appeared both on the stage and in published form a sequel to *Look Back in Anger*. Such an event leads to a reconsideration of this emblematic work. Certain features of the earlier work are reinforced forty years later, one such feature being Osborne's antifeminist slant. Despite the fact that *Déjàvu* fails as a comedy, a return to the characters of *Look back in Anger* is not to be overlooked, even though one may discover that Jimmy Porter's creator has wasted an opportunity to etch a picture of present-day England, somewhat come down in the world.

En los países de habla inglesa la mayoría de los aficionados al teatro coinciden en opinar que *Look Back in Anger*, aparte de ser el éxito escénico más sonado de los años cincuenta, ocupa un lugar de preeminencia entre las mejores obras del teatro inglés de la postguerra. Además, a estas alturas ya no es necesario explicarse las circunstancias que coadyuvaron a que la pieza de un autor novel alcanzara tan resonante éxito, puesto que los motivos para que se diera tal fenómeno han sido suficientemente estudiados. Sin embargo, quizás no resultaría tan baldío realizar un nuevo análisis del valor literario de *Look Back in Anger*; sobre todo teniendo en cuenta que ahora, cuando han pasado casi cuatro décadas, John Osborne ha estrenado una especie de segunda parte, que, no nos engañemos, es, desafortunadamente, una de las peores comedias dramáticas de muchos años a esta parte.

Cabría preguntarse si vale la pena hablar de esta fallida intentona («segundas partes nunca fueron buenas»), o bien correr un tupido velo. Lo cier-

to es que nos mueven a tenerla en consideración dos poderosas razones; primera, la indudable categoría de su autor, puesta de manifiesto en otras obras más logradas, como *The Entertainer*, *Inadmissible Evidence* y *West of Suez*, por citar tan sólo unos ejemplos, y el convencimiento de que la obra malograda, *Déjàvu*, representa una excelente piedra de toque y punto de comparación para volver a plantear los valores de su afortunada predecesora¹.

Si los lectores me lo permiten, empezaré por autocitarme, En mi trabajo de investigación «El Teatro Inglés de la Postguerra, 1945-1960 (El reflejo de los Cambios Sociales)» decía en la página 29:

John Russell Taylor ha dejado bien claro que, en contra de lo que ha circulado más tarde, la mayoría de las reseñas periodísticas del estreno fueron más bien alentadoras. La impresión de que sólo K. Tynan, desde las páginas del *Observer*, salvó la obra del naufragio acaso sea debida al entusiasmo con que la acogió el joven crítico...

Así pues, si bien el público se mostró al principio remiso en asistir a las representaciones de una pieza novel y unos pocos críticos hicieron sonar voces de disconformidad, es indudable que *Look Back in Anger* inició con buen pie su andadura por las tablas de la farándula. En tal caso cabe preguntarnos con qué ingredientes contaba la aportación teatral de John Osborne como para haber causado tanto revuelo de buenas a primeras. Diríamos que, en primer lugar, la virulencia y el sarcasmo con que zahería al Establishment y, en segundo lugar, el claro antifeminismo que evidencia la obra, por mucho que el propio autor haya hecho esfuerzos por negarlo. Tras el estreno de su famoso drama Osborne se apresuró a indicar que su intención no era vilipendiar al llamado sexo débil. Puede que sus palabras obedecieran a una prudente actitud de no enfrentarse a los movimientos feministas en un momento en que su importacia iba *in crescendo*.

Sea como fuere, cuarenta años después, en *Déjàvu* vuelve a insitir en ello:

The original character of J.P. was widely misunderstood, largely because the emphasis on the element of «anger» and the newspaper invention of «angry young man». The result of this vulgar misconception was often a strident and frequently dull performance. Wearisome theories about J.P.'s sadims, antifeminism, even closet homosexuality are still peddled to gullible students by dubious and partisan «academics». They continue to proliferate among those who should know better. J.P. is a comic character².

Sin embargo, en la propia *Look Back in Anger* había ya suficientes pruebas para afirmar que su autor escabullía el bulto, como vulgarmente se dice. Pruebas que, por otra parte, ahora vemos confirmadas con el texto dramático de *Déjàvu*.

En *Look Back in Anger* la acotación que describe a la esposa de Jimmy, junto a frases halagadoras de su belleza, contiene observaciones que preludian los denuos posteriores. Así, durante la representación, los abusos verbales, y en ocasiones también los físicos, se multiplican. En la primera escena Jimmy acusa a su esposa de «wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind», o sea una descripción completa de una persona pusilánime. (p. 22)

Es más, no contento con esta tirada de insultos, al forcejear con su amigo Cliff en una pretendida pelea, derriba descuidadamente la tabla en que su esposa está planchando y le produce una quemadura con la plancha. Cierta es que más adelante Jimmy muestra algo de ternura hacia su esposa, cuando se entregan juntos a su particular juego de evasión en que Jimmy personifica a un oso y Alison a una ardilla (alegoría de la virilidad y de la feminidad); pero el primer acto concluye con una devastadora confidencia que el machista esposo hace a su amigo del alma, nada menos que delante de su propia esposa:

Do you know I have never known the great pleasure of lovemaking when I didn't desire it myself. Oh, it's not that she hasn't her own kind of passion. She has the passion of a python. She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit. That's me. That bulge around her navel — if wondering what it is — it's me. Me, buried alive down there, and going mad, smothered in that peaceful looking coil...

Resulta innecesario insistir sobre este punto, ya que los abusos verbales se suceden durante casi toda la pieza.

De otro lado, estamos en completo desacuerdo con el autor en lo referente a que Jimmy Porter sea un personaje cómico. Otra cosa es que todos sus alardes de superioridad moral no encierran más que un fuerte sentimiento de desamparo y debilidad para hacer frente a la vida; de tal modo que la escena final de la obra, teñida de poesía que recuerda el teatro tradicional, revela no sólo la aceptación por parte de Alison de la cruda realidad de su dependencia emocional («I'm in the mud at least»), sino también la de Jimmy con respecto a ella, puesto que tal epítome de agresividad masculina no es más que un pobre ser que está pidiendo a gritos protección y amparo («Oh, poor, poor bears», dice Alison). Pero insistimos en que todo esto no confiere un carácter cómico al personaje de Jimmy Porter, sino cierto patetismo, a medio camino de la ternura y la ridiculez.

Decíamos en el artículo «El Teatro Inglés de la Postguerra» que la figura del inconformista había empezado a ponerse de moda con las películas de James Dean. ¿Contra qué y quienes dispara sus dardos Jimmy en la famosa obra emblemática?, y, por otra parte ¿qué ha sido de este famoso personaje cuarenta años después? Ya hemos dicho que contra las mujeres pusilánimes, epitomizadas en la esposa del propio Jimmy, y veremos que

contra las mujeres en general, dentro de sus embates al Establishment, o sea al sistema social establecido.

Además, por poco que a John Osborne le agradara ser etiquetado de «angry young man», lo cierto es que participó de la misma actitud de rechazo frente a las prebendas de los poderosos que mostraron otros artistas ingleses (Kingsley Amis, John Wain, John Braine, Joan Littlewood, en su origen) de finales de los años cincuenta, amparados por la vuelta del partido laborista al poder. Con la caída del gabinete Attlee y la avalancha conservadora las protestas de la izquierda se hicieron cada vez más estruendosas. Las «víctimas» más cercanas de ese Jim Porter rebelde, irritable e irritante, eran sus propios parientes políticos, la familia de su mujer, a quienes vapuleaba sin el más mínimo miramiento. Sus diatribas se manifestaban en un lenguaje agresivo, lleno de sarcasmo, que en muchas ocasiones resulta brillante. Estos denuestos sí que se caracterizaban a menudo por su comicidad; la frase lapidaria que Jimmy dedicaba a su suegra no podía ser más gráfica: «She's as rough as a night in a Bombay brothel, and as tough as a matelot's arm» (p. 52)

En *Look Back in Anger* aparecía, además, otro personaje negativo, la pretendida amiga de Alison quien aprovecha arteramente la ausencia de la esposa del hogar conyugal para seducir al marido.

No es extraño que a John Osborne se le haya encuadrado dentro del teatro de rebeldía y protesta, porque estas coordenadas están presentes en la mayoría de sus obras; sobre todo en los años inmediatamente posteriores a *Look Back in Anger*. Es más, Osborne es el representante por antonomasia de ese tipo de teatro. Hay dramaturgos de temática e intención variadas y otros que siguen una línea de reincidencias, que les confieren un carácter y un estilo personales. Osborne, junto a Wesker, Pinter y David Hare están entre estos últimos, O'Neill, Rattigan y Giles Cooper entre los primeros.

El héroe iconoclasta que arremetía contra esto y aquello se repitió en las obras posteriores de Osborne; la mayoría de los críticos están de acuerdo en que el modelo para Jimmy Porter, con las debidas variantes, aparece en *Epitaph for George Dillon* (en realidad escrita antes que la pieza triunfadora) y en *The World of Paul Slickey*. Lo que ha quedado un tanto soslayado es el antifeminismo de ambas. Un estudio de la mujer en el teatro de Osborne mostraría el escaso número de protagonistas femeninos; si bien Ruth Elliot en *Epitaph for George Dillon* es un personaje de parecida altura dialéctica a George, acaso porque la pieza fue escrita en colaboración. Se puede acusar a Osborne de antifeminismo, aunque no de misoginia, a juzgar, al menos por sus numerosos matrimonios. Cierto que el teatro de este autor ha evolucionado a lo largo de su dilatada carrera literaria. Tal como dice John Elson: «The year 1966 appears to have been a turning point in Osborne's career³»; sin embargo en *Déjàvu*, como el mismo título indica, parece que hayamos retrocedido cuarenta años, aunque

no con respecto a cuando transcurre la acción, sino en la concerniente a la estrategia empleada.

Déjàvu se inicia con una escena calcada de su famosa predecesora. Jimmy y su amigo Cliff están sentados leyendo los periódicos dominicales y junto a ellos una mujer está planchado. Pero ha pasado el tiempo y Jimmy sin duda ha avanzado en la escala social, pues vive en una amplia y confortable casa rural y viste ropa cara. Tiene el pelo gris y la misma madurez física se observa en Cliff, mientras que la mujer que plancha es una joven de veinte años, llamada Alison, pero que no es hija de Jimmy y Alison, sino de una segunda esposa de éste, de la que también se ha separado.

La conversación entre los dos amigos, a base de improvisaciones, que pretenden ser ingeniosas, sobre el contenido de los periódicos no puede ser más aburrida y, a medida que avanza la obra, se va haciendo insosteniblemente farragosa. Nuestro soporífero «héroe» habla y habla de muchos temas, en general poco interesantes; desgraciadamente, cuando lo son, están distorsionados. Así Jimmy lo mismo critica el comportamiento de la juventud que mezcla en un mismo discurso las típicas tostadas untadas de mantequilla con los condones y la taza del inodoro. Todo ello espolvoreado con citas más o menos veladas de los clásicos (sobre todo de Shakespeare) y pretendiendo una exhibición de ingenio, que, la verdad, resulta muy poco chistosa.

Veamos un «botón», a modo de muestra:

CLIFF: A palpable hit. On behalf of yoof. You could have been like this woman.

(*Newspaper.*)

J.P.: What woman?

CLIFF: This lady doctor. She's the country's leading expert on anal dilatation on abused children.

J.P.: Quite. Think of the avenues that might have been opened to you.
(p.9)

Por otra parte, el entrañable osito Teddy, que en *Look Back in Anger* simbolizaba la afectividad de la pareja, se desvirtúa en esta poco afortunada segunda parte y se convierte en el estandarte de los valores tradicionales y el sentimentalismo:

CLIFF: What do you suppose Teddy is giving up for Lent?

J.P.: Buggery.

CLIFF: Steady on, J.P. That's not a very Teddy sort of word.

J.P.: What is a Teddy sort of word?

CLIFF: Meaningful relationship, I suppose.

J.P.: Makes your eyes water, you mean?

CLIFF: You really shouldn't say things like that in front of him.

J.P.: Behind his back, whoops, sorry! That would be better?

CLIFF: You know how hurt he is by words.

J.P. : You mean the word «buggery», but not the act?

CLIFF: Come on, Lord Sandy, you've more compassion in you than that.

J.P. : What about sodomy?

CLIFF: There is no talking to him in this mood. He's not really so unfeeling. Are you, you whimsical old softie?

J.P. : I'm only mildly curious. Is Teddy a sodomite or isn't he?

CLIFF: He is one of God creatures and is entitled to dignity and respect from the likes of coarse ruffians like you.

J.P. : I've no disrespect for Teddy. He has all the respect of a Lithuanian carpet seller. I just wonder why he must wear his heart in his cock. (pp. 10-11)

Las ingeniosas réplicas a costa de la pusilanimidad y la falta de hombría de este osito emblemático se alargan innecesariamente y son otra muestra más de los esfuerzos de Porter en ser «chistoso», aunque haya de echar mano de vocablos zafios y chocarreros, o como Cliff dice, de un vocabulario reflejo del desdoblamiento de personalidad del vulnerable Jimmy; dado que, claro está, Teddy no es más que un artificio para mostrar la otra cara de su yo y autozaherirse.

Cuando el sexagenario Osborne concede alguna atención a los importantísimos acontecimientos ocurridos en la sufrida Inglaterra de este medio siglo (él se define como inglés, pero no británico), es, en la mayoría de los casos para verter sobre ellos su ironía y sarcasmo. He aquí su acerbo comentario al interés que su hija Alison mostró por las huelgas de los mineros del carbón:

J.P.: You were in on all those appeals with collier's wives when they were flipping concrete blocks like tiddly-winks on the heads of passing cab-drivers, scabbing lackeys of the greedy classes. Raising money for the kiddies' Christmas toys as I remember, wasn't? Did you notice how your average collier has grown a little obese? And why not?

(ALISON returns to her headphones)

Those stringy whippet creatures in the tin bath before the kitchen hob, all blue-black coal, pocked backs and ribcages, those hard forbearing men, steel stretched, merciless fatigue, them and their back-scrubbing, wholesome women, all gone, good and quite right. How do you suppose old Lawrence D.H. would have borne down over the kiddies' poor little faces as they faced Christmas without their hi-tech toys and the two extra weeks in the Costa gone? (p. 29)

¿Por qué Osborne no acoge debidamente un asunto tan lacerante, o se ocupa en profundidad de problemas tan destacados como los disturbios raciales y el auge del fundamentalismo islámico y, sobre todo, del desguace y liquidación del *welfare state*?

Por contra, buena parte del interés de la obra reside en saber qué le ha

pasado a la sufriente Alison I (ahora se codea con la crema de la intelectualidad) y qué tal les ha ido a los dos amigos durante esos cuarenta años. Pero eso ya lo deducimos de la primera escena, sin ir más lejos.

En *Déjàvu* Osborne prefiere contabilizar los cambios que se han ido produciendo en el pequeño mundo de Jimmy (las relaciones con sus dos esposas, los hijos y los «familiares» de su primer matrimonio) que en crear auténticas situaciones dramáticas. Se trata de una especie de *soul searching*, que, por desgracia, posee poco interés teatral. Si estuviéramos ante una novela, diríamos que esa insistencia en lo que Gérard Genette denomina *intradiegetic-heterodiegetic voice* acalla una visión más amplia y universal de lo ocurrido en esos cuarenta años⁴.

Creo que seríamos injustos si juzgáramos la valía artística de John Osborne por esta obra. Lo cierto es que va llegando la hora de efectuar una revaluación a fondo del teatro inglés de la segunda mitad del siglo. Posiblemente nos llevaríamos algunas sorpresas agradables, pero también no pocas decepciones.

NOTAS

¹ *Look Back in Anger* (London: Faber and Faber, 1957)

² «Author's Note» (London and Boston: Faber and Faber, 1991), p. vii.

³ *Post-War British Theatre* (London: Routledge and Kegan, 1976), p. 79.

⁴ Shlomith Rimmon, «A Comprehensive Theory of Narrative» *Poetics I* (1976), pp. 54-56.

BIBLIOGRAFIA

- Allsop, K. (1958). *The Angry Decade*. New York: The British Book Center.
- Chambers, C. y Prior, C. (1987). *Playwright's Progress: Patterns in Postwar British Drama*. Oxford: Amber Lane Press.
- Elsom, J. (1976). *Post-War British Theatre*. London: Routledge and Kegan.
- *Estudios sobre el teatro inglés contemporáneo*. Madrid: U.N.E.D., 1981.
- Hidalgo, P., Usandizaga, A., Dietz, B., Portillo, R. (1988). *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Marfil.
- Keyssar, H. (1984). *Feminist Theatre*. London: Macmillan.
- *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties*. London: Methuen, 1965.
- Osborne, J. (1983). *Look Back in Anger*. London: Faber and Faber.

Osborne, J. (1991) *Déjàvu*. London: Faber and Faber.

Taylor, J.R. (1988) *Anger and After*. London: Methuen.

Tynan, K. (1962) *Tynan on Theatre*. London: Heinemann.

Vinson, J. (ed.) (1977). *Contemporary Dramatists*. London: St. James Press.

RESEÑAS

