

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA

PROGRAMA DE DCTORADO EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS:  
LITERATURA Y CULTURA EN LENGUA INGLESA

**Mujeres airadas: la dramaturgia de John Osborne desde una  
perspectiva de género**

Presentada por Doña Nerea Artesero Bernal

Dirigida por Dra. Carolina Sánchez-Palencia Carazo

Dra. María Isabel Porcel García

Mayo 2021

## **Agradecimientos**

Expongo mi inmensa gratitud a la profesora de la Universidad del País Vasco Piedad Frías Nogales, fallecida en 2018. Gracias a su entrañable labor e inspiración durante mi licenciatura en Filología Inglesa, descubro al dramaturgo de mi objeto de estudio y también me transmite toda su ilusión por los estudios de género. De este modo, la profesora Frías consigue adentrarme, a través de sus reflexiones, en un camino desconocido para mí hasta ese momento, en el que me gustaría seguir especializándome en el futuro.

Agradezco igualmente a las directoras María Isabel Porcel García y Carolina Sánchez Palencia Carazo la confianza e interés que han depositado en esta investigación. Asimismo, destaco la ayuda del profesor Rafael Portillo García, que me facilita la ardua tarea de búsqueda bibliográfica en torno a las obras de John Osborne, puesto que para su tesis él ya había utilizado previamente alguno de los materiales requeridos.

Y, por último, resalto afectuosamente el apoyo incondicional de mi familia, que siempre está orgullosa de mis capacidades y de mi potencial. Me animan en todo momento en esta experiencia que me ayuda a descubrir mi faceta como investigadora y, por muchos desafíos que hayamos tenido que solventar en el camino, nunca dejan de confiar en mi éxito profesional y en mis logros.

## Resumen

La presente tesis doctoral se articula en torno al análisis de la dramaturgia de John Osborne desde una perspectiva de género. Además, se indaga en la figura femenina y al corpus de nuestro objeto de estudio se le aplica la teoría psicológica del Ciclo de la Violencia formulada por Leonor Walker, que se manifiesta en las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres. Primero, se interpreta su obra dramática cumbre —titulada en inglés *Look Back in Anger* (1956)— de manera paradigmática, y después, algunas posteriores: *The Entertainer* (1957), *Plays of England: Under Plain Cover* (1962), *Inadmissible Evidence* (1964), *A Patriot for Me* (1965), *Time Present* (1968), *The Hotel in Amsterdam* (1968), *West of Suez* (1971), *A Sense of Detachment* (1972), *Watch it Come Down* (1975), *A Better Class of Person* (1985), y *Déjà vu* (1992). También, se aborda la construcción de la masculinidad en la sociedad de los llamados *Angry Young Men* (jóvenes airados), donde los focos de investigación inciden mayoritariamente en términos de clase, política o estrategias dramáticas. De hecho, para lograr este contraste con otras averiguaciones, se ejemplifican las diferencias entre las distintas modalidades de violencia existentes y se genera un debate en torno al uso de esta en el teatro como recurso dramático; entre otros fines, el de impactar al público.

Para realizar esta exploración práctica, llevamos a cabo una aproximación multidisciplinar que parte del análisis del sistema patriarcal en la sociedad inglesa de los años cincuenta. Como este falocentrismo obstaculiza y limita el desarrollo de las mujeres, se especifica la función del feminismo y de la crítica literaria feminista para servirnos de ellas en el desarrollo de los logros femeninos. En efecto, en pleno apogeo en estos años, las feministas anhelan, luchan y contribuyen a instaurar cambios y progresos para las mujeres. Para ello, establecemos un recorrido a lo largo de las tres olas del feminismo, desde el S.XIX hasta la actualidad de una cuarta ola, con el objetivo de especificar los retos de la agenda conseguidos. A su vez, exponemos la labor de la crítica literaria feminista desde tres enfoques de actuación: el revisionismo, la ginocrítica y el perfil de la mujer como lectora en el S.XX.

Además, la interrelación entre las obras dramáticas y la biografía del autor es reseñable con el propósito de entender la realidad del rol de las mujeres y de otras

masculinidades no hegemónicas, hasta entonces poco visibles en la sociedad inglesa y en la escena de los años cincuenta. Por esta razón, la autobiografía del autor se considera un intertexto y un elemento fundamental e interesante dentro del análisis, cuya función permite una mejor comprensión de aspectos ambiguos que se repiten en sus obras como, por ejemplo, la mala relación entre madre e hijo o sus matrimonios frustrados.

En definitiva, se trata de averiguar si toda esa “ira”, que da nombre a la generación de dramaturgos liderados por Osborne, no es posible concebirla como una representación de la violencia proyectada sobre las mujeres y los hombres que no encajan en la masculinidad normativa.

Palabras clave: Drama, Estudios de género, Feminismo, Masculinidad, John Osborne, *Establishment*, Violencia, *Angry Young Men*, *Kitchen Sink Drama*, Patriarcado, Desigualdad, Estereotipos.

## Abstract

This PHD is based on the analysis of female figure and the violence that arises from the interpersonal relationships among men and women in John Osborne's plays (1929-1994). Besides, we focus on gender issues such as the hegemonic masculinity that has so far been unremarkable for *Angry Young Men's* society because critical attention has been mainly focused on issues like class, politics and drama strategies. Also, differences on the types of violence are analysed as we revise the use of violence in drama as a dramatic tool that playwrights use to attract audience's attention.

We deal with a multidisciplinary approach in this practical research; we start with the analysis of the patriarchal system in 50s British society that impedes and restricts women's development. That is the reason why the tasks of feminism and of the feminist literary criticism are prioritized as they aspire, fight and contribute to establish changes and progress for women. We go over the three waves of feminism to detail achievements in its agenda. Meanwhile, we emphasize the feminist literary critic task in relation to three perspectives: revisionism, gynocriticism and woman's role as reader.

Indeed, the interaction between the author's autobiography and his plays is meaningful since it is useful to understand the reality of women's role and other non-hegemonic masculinities. These are not remarkable enough until this moment in society and stages of the 50s. That is the reason why the autobiography is considered as an intertext and a crucial and interesting element for the analysis too. As his life interacts with the fiction of his plays, the biographical materials are researched with the aim of getting a better understanding of ambiguous aspects that recur in his plays; for example, the difficult relationship between mother and son or the conflicts within his failed marriages.

Ultimately, we try to figure out whether this "anger" after which the generation of playwrights led by Osborne has been named has to be conceived as a representation of the violence exerted upon women and men who contest normative masculinity.

Key words: Drama, Gender Studies, Feminism, Masculinity, John Osborne, Establishment, Gender violence, Angry Young Men, Kitchen Sink Drama, Patriarchy, Inequality, Stereotypes.

## Índice

Capítulo 1. Introducción .....	9
1.1. Introducción y objetivos de la investigación sobre John Osborne y su obra.....	9
1.2. Presupuestos metodológicos y crítica literaria de la investigación.....	10
1.3. Corpus literario y criterios de selección de las obras.....	18
Capítulo 2. Marco teórico: violencia y patriarcado.....	21
2.1. Mapa conceptual de la violencia de género hacia las mujeres.....	23
2.1.1. Análisis del concepto de sexismo.....	23
2.1.2. Análisis del concepto de machismo .....	27
2.1.3. Historia del feminismo como reacción al patriarcado .....	33
2.1.3.1. Primera ola del movimiento feminista (mediados del siglo XIX - finales de la Primera Guerra Mundial) en Europa.....	34
2.1.3.2. Segunda ola del movimiento feminista (1950-1980) en Europa.....	38
2.1.3.3. Tercera ola del movimiento feminista (1980 - siglo XXI) en Europa .....	46
2.1.3.4. La crítica literaria feminista de Europa y Estados Unidos: fase revisionista, ginocrítica y lectora.....	51
Capítulo 3. Manifestaciones y representaciones de la violencia de género .....	62
3.1. Definiciones y tipos de violencia. ....	62
3.2. Recorrido por la legislación inglesa en torno a los proyectos establecidos en el ámbito de la violencia doméstica.....	71
3.3. La violencia en el teatro inglés.....	77
3.3.1. La mimetización de la violencia .....	85
Capítulo 4. El contexto dramático de John Osborne y sus influencias .....	93
4.1. El contexto dramático de John Osborne: antecedentes .....	93
4.2. John Osborne y el <i>Kitchen Sink Drama</i> .....	103
4.2.1. John Osborne y los <i>Angry Young Men</i> .....	107
4.2.2. Las dramaturgas del <i>Kitchen Sink Drama</i> y su relación con John Osborne..	110
4.3. El teatro de John Osborne.....	116
4.3.1. La biografía de John Osborne y sus obras dramáticas.....	122
4.3.2. La recepción de obras dramáticas en el contexto europeo y norteamericano.	129
4.3.3. La producción dramática de las obras de John Osborne.....	133
Capítulo 5. Análisis de la violencia en las obras de John Osborne .....	136
5.1. El corpus dramático de John Osborne. ....	138
5.2. <i>Look Back in Anger</i> (1956).....	138
5.2.1. <i>Act One</i> .....	139

5.2.2.	<i>Act II Scene One</i> .....	159
5.2.3.	<i>Act II Scene Two</i> .....	166
5.2.4.	<i>Act III Scene One</i> .....	170
5.2.5.	<i>Act III SceneTwo</i> .....	173
5.3.	El lenguaje de la violencia en <i>Look Back in Anger</i> (1956).....	179
5.4.	Representaciones de violencia en el corpus dramático de John Osborne: (selección).....	193
5.4.1.	La representación del maltrato psicológico.....	193
5.4.2.	La representación del acoso laboral.....	221
5.4.3.	La representación de la violencia vicaria.....	224
5.4.4.	La representación de la violencia física.....	230
5.4.5.	La representación de la violencia sexual y su representación en Osborne.	234
5.4.6.	El rechazo y la violencia en contra de las mujeres como un síntoma de la homosexualidad velada.....	238
Capítulo 6.	Análisis de la violencia en las obras de John Osborne .....	244
	Anexos .....	260
Anexo 1.	Argumento de <i>The Entertainer</i> (1974).....	260
Anexo 2.	Argumento de <i>Under Plain Cover</i> (1962).....	261
Anexo 3.	Argumento de <i>Inadmissible Evidence</i> (1978).....	262
Anexo 4.	Argumento de <i>A Patriot for Me</i> (1983).....	263
Anexo 5.	Argumento de <i>Time Present</i> (1968).....	264
Anexo 6.	Argumento de <i>The Hotel in Amsterdam</i> (1968).....	265
Anexo 7.	Argumento de <i>West of Suez</i> (1977).....	266
Anexo 8.	Argumento de <i>A Sense of Detachment</i> (1983).....	267
Anexo 9.	Argumento de <i>Watch it Come Down</i> (1975).	268
Anexo 10.	Argumento de <i>A Better Class of Person</i> (1985): <i>An Extract of Autobiography for Television</i> .....	269
Anexo 11.	Argumento de <i>Déjàvu</i> (1992).....	270
	Bibliografía.....	271



# Capítulo 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Introducción y objetivos de la investigación sobre John Osborne y su obra

Esta tesis doctoral tiene como principal objetivo realizar una lectura crítica y un análisis textual actualizado de la representación dramática de las relaciones interpersonales desde una perspectiva de género de los personajes femeninos, pero en su interrelación con “lo masculino”. Con ello se intenta destacar y dar visibilidad a la feminidad, minimizada en la crítica de John Osborne escrita hasta el momento, con la excepción del libro titulado *Las mujeres de John Osborne* (1998), de la profesora María José Álvarez Faedo. La intención de su investigación es reinterpretar el papel de la mujer en las obras de John Osborne. También es su objetivo que se revise la etiqueta de misógino, que algunos críticos le han asignado. Para ello, Álvarez plantea dicha revisión de las obras desde otro enfoque. Enumera los personajes femeninos por medio de categorías bien diferenciadas, independientemente de la obra a la que pertenecen, (primarias, adaptaciones o guiones cinematográficos): heroínas y otras mujeres. Las figuras que analiza son: esposas, prometidas, exesposas, hijas, hermanas, amantes, cuñadas, amigas, suegras, secretarias y otras. Esta diferenciación la determina, según el discurso que examina, en términos de pasividad, silencios u otros más tradicionales o feministas. De este modo, las engloba en el rol de heroínas, frente a otras que se sitúan en un segundo plano. Aunque, a priori, se sintetizan las obras en torno a personajes masculinos, no debemos desvalorizar la importancia del discurso femenino. Ellas tienen en sus manos, de una manera u otra, el poder de cambiar el curso del relato puesto que, con sus actitudes, modifican las actitudes de los masculinos. Sigo la línea de los estudios de la profesora Álvarez para colaborar a que se rehaga una revisión de la concepción ideológica del teatro de Osborne. El gran contraste con respecto a nuestro estudio radica en el hecho de que la profesora Álvarez no aborda los elementos relativos a la representación de la violencia, que predominan en todas las relaciones de los sujetos y que yo abordo desde un planteamiento de género, al considerarla como una expresión de la masculinidad hegemónica característica de la generación de los “hombres airados” y de su universo dramático.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, la presente investigación se centra en ahondar en las desigualdades de género, los mitos románticos inherentes a la socialización de las mujeres y los múltiples tipos de violencia que estas siguen padeciendo hoy en día, incluyendo, por ejemplo, los micromachismos, para tenerlo en cuenta a la hora de ver cómo se reflejan en la dramaturgia de Osborne.

Estos son, por lo tanto, los cuatro objetivos fundamentales de la misma:

1. Analizar el discurso lingüístico-literario de los aspectos violentos en la caracterización y acciones de los personajes en un texto literario dramático. Indagar en las posibles interrelaciones entre la ficción y lo social, en relación a este tema de la violencia interpersonal.
2. Recalcar el potencial de Osborne para los estudios de género y actualizar las conclusiones que se pueden obtener de su dramaturgia desde dicha lectura crítica hoy en día.
3. Relacionar las obras dramáticas con el intertexto biográfico y autobiográfico, el contexto literario y cultural del autor en la Inglaterra de los años 50 hasta la publicación de sus últimas obras en los 90 a fin de examinar el proceso creativo en torno al lenguaje violento y explicar sus repercusiones temáticas y su estilística.
4. Investigar sobre la construcción dramática de la representación de las relaciones interpersonales entre mujeres y hombres o entre iguales, así como abordar la perspectiva *queer* velada en sus obras.

## **1.2. Presupuestos metodológicos y crítica literaria de la investigación**

El presente estudio se basa en una aproximación crítica — analítica textual a la dramaturgia de John Osborne que incluye un estudio multidisciplinar (crítica psicoanalítica, feminista y teatral) enriquecido con el apoyo de referencias a las ciencias sociales y a los paradigmas científico—humanísticos, que facilitan la comprensión de su obra. Entre estos paradigmas, podemos destacar la crítica literaria feminista y los estudios de género que nos permiten considerar las representaciones de análisis de la masculinidad y de la feminidad como construcciones culturales fuertemente asentadas en el imaginario patriarcal. Esta interdisciplinariedad también

nos ayuda a abordar las cuestiones de autoridad implícitas en el machismo y en el sexismo necesariamente investigado en esta tesis, desde una perspectiva de género. Para ello, se definen cada uno de estos conceptos para indagar en sus características comunes, porque, aunque tengan nomenclaturas diferentes, simbolizan la supremacía masculina e impiden el desarrollo y el empoderamiento de las mujeres.

Asimismo, se señalan los retos de la agenda feminista a través de un recorrido por sus cuatro olas que nos posibilitan a visibilizar la labor femenina oculta por el prisma masculino en las tradiciones falocéntricas. Por este motivo, paralelamente, también se recurre a la crítica feminista que en sus distintas fases — la revisionista, la ginocrítica y la de énfasis en el papel de las lectoras — nos permite aproximarnos a los textos o abordar los textos y la cultura desde un planteamiento de género.

Y, por último, dada la especificidad del género dramático es necesario recurrir a la crítica teatral para evaluar las técnicas dramáticas que confluyen en las obras de Osborne, sobre todo en lo que respecta a la visualización de la violencia utilizada como recurso teatral. Además, se examina la influencia de los escritores y géneros teatrales que preceden a Osborne, a partir de un análisis comparatista y diacrónico que explicaría el estilo, el lenguaje, las estrategias y los temas que este propone como parte de una tradición, pero también en términos de ruptura con la misma.

En el capítulo uno, se delimitan y resumen las nociones principales de este trabajo de investigación: la observación de la representación de las relaciones interpersonales y la violencia, que se deriva de las mismas, como método para garantizar el dominio vinculado a la masculinidad hegemónica sobre las mujeres y hombres no heteronormativos. De esta forma, se intenta evitar la amenaza del *status quo* masculino ante el empoderamiento de las mujeres y, todo ello, se “representa” en estas producciones.

Seguidamente, se especifican los objetivos que se intentan obtener, así como la metodología que se utiliza para llevar a cabo el estudio del corpus literario primario y las disciplinas que se interrelacionan como, por ejemplo, la crítica feminista y la autobiografía del autor.

Por último, se puntualiza el corpus dramático en el que se basa el análisis crítico de la tesis doctoral, precisando las obras del autor británico John Osborne que lo integran y justificando la exclusión de aquellas que no forman parte de nuestro objeto de estudio,

puesto que no ejemplifican la representación de los patrones repetitivos de comportamientos violentos a investigar.

En el capítulo dos, se trata de crear un vínculo entre varios conceptos que interactúan en la sociedad retratada por Osborne: el patriarcado, la masculinidad y la violencia. A este respecto, enumeramos los estereotipos marcados de género que se aprenden a edades tempranas en el proceso de socialización asignado a hombres y a mujeres, desde una perspectiva patriarcal, con el propósito de destacar la labor del feminismo en el dismantelamiento de dichos tópicos y en la búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres. En la historia del feminismo, hacemos un recorrido por las cuatro olas que la componen; distinguimos los múltiples retos de su agenda, resumimos los grupos que se adscriben a cada una y explicamos los enfoques desde los que se llevan a cabo estas aproximaciones. El “patriarcado opresor”, objeto de análisis y de crítica en las diferentes olas, aparece recurrentemente representado en las obras de Osborne.

Asimismo, este contexto en el que se construye el marco teórico de la investigación indaga la manera en que la crítica literaria feminista facilita la visibilidad de las escritoras, omitidas y olvidadas, al no considerarse “literatura”, ya que los hombres son los encargados de administrar el canon. Por esta razón, la crítica feminista inicia una fase revisionista donde se reestructura el canon para evaluar cómo se percibe a las mujeres en las obras escritas por hombres. Al haberse descrito siempre desde una perspectiva masculina, la segunda mitad del siglo XX inaugura el momento en el que las mujeres cuentan desde su punto de vista en qué consiste ser mujer. En efecto, la cultura se encuentra incompleta, al tener solamente la visión de una de las partes que integran la sociedad. Las imágenes de los personajes femeninos están desvirtuadas en un mundo tradicionalmente falocéntrico, que posterga a las mujeres a un segundo plano y perpetúa las relaciones verticales. La segunda fase, la denominada ginocrítica, consiste en rescatar los trabajos escritos por mujeres para restablecer el canon literario, únicamente integrado por las creaciones de los hombres. Esta fase es fundamental para la crítica literaria feminista, porque examina todos los parámetros y estrategias en los que ellas se basan para sus creaciones. A raíz de esto, surge una hipótesis en torno a las características que se pueden percibir en una creación, como método de diferenciación del género al que pertenece el autor; como consecuencia, se cuestiona si existe una literatura femenina frente a una masculina. La tercera fase de la crítica literaria

feminista es la que se centra en el perfil de la mujer como lectora e incide en la falta de identificación que ellas perciben en las obras, debido a la ausencia de modelos realistas y alejados de arquetipos misóginos femeninos. El hecho de que solamente los personajes masculinos puedan llevar a cabo el rol de héroes reduce a las lectoras la posibilidad de mimetizarse con las figuras discriminadas, distorsionadas o victimizadas. O bien promueve hacer una lectura disidente o contraria a lo establecido, tal y como sugiere Judith Fetterley en el año 1978.

En el capítulo tres, se especifican, desde un paradigma clínico, los tipos de violencia que las víctimas siguen padeciendo en nuestra sociedad, incluso en la actualidad. En primer lugar, definimos cada uno: psicológico, físico, sexual, vicario y patrimonial y económico. Además, subrayamos el concepto que Luis Bonino denomina como “micromachismo” (1990) para designar episodios discriminatorios y virulentos, que la sociedad inconscientemente normaliza. Tal y como indica su nombre, pasan desapercibidos y esa es la razón por la que no se les da la importancia requerida para evitarlos a tiempo y que no degeneren en las fases del Ciclo de la Violencia de Leonor Walker, que serán estudiadas con detenimiento y aplicadas a la lectura de la dramaturgia de Osborne.

En segundo lugar, la ira ejemplificada en las obras de Osborne se contextualiza aproximadamente hace cincuenta años, pero el análisis deja entrever que, por mucho tiempo que transcurra, los abusos hacia las mujeres o hacia personas de su mismo sexo siguen vigentes en los mismos términos hoy en día. Con el objetivo de ahondar en las medidas que se han llevado a cabo en términos de eliminación de la violencia, me centro en puntualizar las principales leyes aprobadas en Reino Unido, país de origen del autor de nuestro objeto de estudio. Si consideramos que John Osborne refleja la técnica “realista”/ “naturalista” en la mayoría de sus obras, estas pueden servirnos para nuestra indagación en la representación cultural de la llamada “violencia doméstica” o “de género”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Cada uno de los delitos de lesiones, amenazas, coacciones, contra la integridad moral o la intimidad castigados con una pena más grave por tener como víctima una mujer que es o ha sido esposa del autor o está o estuvo ligada a él por una análoga relación de afectividad, aun sin convivencia, y por haber sido cometidos como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres” (cit. en *RAE*). Esta definición, tal y como está planteada, no engloba la violencia entre otros colectivos como, por ejemplo, homosexuales, lesbianas o de mujeres a hombres.

Finalmente, se incide en el hecho de que todas estas imágenes violentas de sus obras son recursos dramáticos que influyen en el público y le impactan, provocando una reacción empática. Este estudio no se establece a través de un planteamiento diacrónico, sino que analiza la especificidad del género dramático y su intrínseca relación con la representación de la violencia en escena. Existen alusiones a nuevas manifestaciones de la misma, integradas en la cultura visual contemporánea. De hecho, abordaremos el debate que algunos críticos, como Lucy Nevitt, sostienen en torno a la hipótesis de la innegable vinculación entre el maltrato real y la figuración de la misma en el escenario, que puede derivar en actos violentos reales, a partir de los ficticios.

El capítulo cuarto se articula en torno al contexto teatral que antecede a John Osborne y que supone una clara influencia para sus creaciones. Se realiza un recorrido por la historia del teatro inglés y europeo, desde finales del siglo XIX, para plasmar la tradición de la que proviene Osborne, y los cambios que se generan a lo largo de los años de su producción. Indagamos sobre los factores y autores que son su punto de referencia e influyen en la técnica dramática y los temas abordados en sus obras, tales como Henrik Ibsen, August Strindberg, Oscar Wilde, Arthur Wing Pinero, George Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Samuel Beckett. Estos configuran la escena británica y europea, desde finales del siglo XIX, y determinan también el sello de Osborne, entre el naturalismo/realismo y la experimentación, en el contexto del *Kitchen Sink Drama*, donde innovan, por ejemplo, John Arden y Arnold Wesker. En efecto, su carrera artística se cataloga en este estilo teatral, cuyos principales representantes son los integrantes del grupo llamado *The Angry Young Men* (jóvenes airados), al que también pertenece John Osborne, tales como Allan Sillitoe, John Braine, Kingsley Amis, Colin Wilson, Harold Pinter, John Wain, Samuel Beckett y Arnold Wesker.

Asimismo, una dirección destacable, por la que nos ha llevado esta investigación de forma inesperada, es la aproximación a una rama femenina paralela a la masculina dentro del *Kitchen Sink Drama*. Como las mujeres intentan sobresalir y establecerse como figuras al mismo nivel que los escritores en la esfera pública, su rol e imagen social evolucionan desde la connotación doméstica y tradicional del *Angel in the House*<sup>2</sup>, hasta el empoderamiento manifiesto en la *New Woman*<sup>3</sup>. Esta transformación

---

<sup>2</sup> Modelo de feminidad espiritual de mujer idealizada, devota y dócil en su rol de esposa y madre influyente, durante la segunda parte del siglo XIX e inicios del siglo XX (Kühl, 2016: 172, 173).

social, que caracterizó la cultura del siglo XIX, también podemos observarla en el contexto teatral, hasta la actualidad. No obstante, a pesar de estos cambios, se concibe a la mujer como una mera espectadora en el ámbito artístico, puesto que el arte se asocia únicamente a los hombres. Esto se debe precisamente a que el poder implícito en la actividad creativa es impropio y está automáticamente desvinculado de los estereotipos de obediencia, sensibilidad y sumisión, ligados a la feminidad. Además, como los líderes de las compañías teatrales son naturalmente varones, las creaciones dramáticas de las mujeres no se aceptan, ni se tienen en cuenta en los mismos términos que las de sus compañeros varones. Esto se debe a la creencia de que ellas no poseen capacidades artísticas demostrables, por lo que se las relega únicamente al rol de lectoras, en vez de al de escritoras. En consecuencia, supone un interés añadido el hecho de dar visibilidad y desenterrar las voces de estas artistas que, gracias a su valentía y a su apoyo mutuo, facilitan la inmersión en la esfera pública de las generaciones futuras. Sin embargo, cabe destacar que este progreso, por lograr ser oídas y plasmar sus vivencias e inquietudes en creaciones propias, no es una tarea fácil de llevar a cabo, ya que deben soportar las críticas y reproches de sus coetáneos más tradicionales. En esta rama femenina, hemos optado por resaltar la labor dramática de tres escritoras: Joan Littlewood, Shelagh Delaney y Ann Jellicoe, como algunas de las precursoras más relevantes de este género. En cierto sentido, desarrollan las mismas preocupaciones que sus contemporáneos masculinos, en lo que respecta a elementos, tales como la frustración, la ira, el descontento con el *establishment*, la diferenciación de las clases sociales, el realismo de la vida obrera y la decadencia del Imperio británico, tras la pérdida sucesiva de las colonias, símbolo de su poder conquistador. Pero estas *Angry Young Women* también inciden en la desigualdad de género en la época de la posguerra, que se basa en la escasez de oportunidades en una sociedad patriarcal impregnada de prejuicios. Por esta razón, es destacable que, aunque comparten ese malestar social con los hombres de su generación, nunca se reconocen los méritos de ellas en los estudios críticos y resultaría muy interesante estudiarlos.

Y, por último, el epígrafe final de este capítulo se centra en dotar del contexto sociocultural y político a la dramaturgia de John Osborne. Como su período de creación es tan extenso (unos cuarenta años aproximadamente), procedemos a especificar y

---

<sup>3</sup> Modelo de feminidad que contrasta con el “ángel”, puesto que es un símbolo de independencia y de ansia de ruptura de los atributos y estereotipos establecidos en la época victoriana de mediados del siglo XIX (Kühl, 2016: 172).

resumir los hitos históricos más relevantes. Este marco histórico tiene una influencia notable en Osborne, en lo referente a conflictos bélicos, nuevas leyes, partidos políticos y movimientos y géneros teatrales; los empleamos como método de contextualización del análisis textual y discursivo en el capítulo cinco.

Tal y como hemos mencionado previamente, cabe destacar la importancia para la investigación de la autobiografía y de las biografías autorizadas, como la de John Heilpern (2006). De hecho, esta aproximación interdisciplinar resulta fundamental para una correcta comprensión de las ambigüedades y de los paralelismos expuestos entre lo biográfico y sus obras, con respecto al trato complejo entre madre e hijo y sus relaciones interpersonales, entre otras. A su vez, indagar en la recepción de sus obras es una manera de conocer la repercusión y el éxito que estas han obtenido. Incluso con el paso de las décadas, John Osborne sigue estando presente en la sociedad actual británica mediante rememoraciones de su gran triunfo, *Look Back in Anger* (1956).

El capítulo cinco consiste en un análisis textual. En el primer apartado, nos concentramos en su obra más famosa, *Look Back in Anger* (1956); la relevancia, que tiene para el cambio en el paradigma teatral de la posguerra, merece que se estudie en exclusividad, por separado de las demás. Cabe destacar que es la que lleva a Osborne a la cumbre y que, de forma paradigmática, engloba en sí misma todos los factores que consideramos imprescindibles para adoptar una perspectiva de género. Esta es la razón de que se plantee en un epígrafe aparte y en una investigación pormenorizada que marca el tono del resto de su dramaturgia y que, en el caso de esta tesis, servirá de modelo para la exploración de la violencia en sus otras obras, que se integran conjuntamente en el siguiente epígrafe.

Este capítulo trata de interpretar algunos indicadores de maltrato que nos parecen muy interesantes y reveladores. Con el objetivo de explicar ciertas incógnitas, que imperan en las obras, verificamos las razones de las disputas y los conflictos existentes en las relaciones interpersonales entre ambos sexos, ejemplificadas en los ataques a otros hombres, en este caso a Cliff, o el motivo por el que las mujeres “aceptan” la actitud dominante masculina.

Por este motivo, con la premisa de elegir obras, que contengan representaciones de violencia de género y de discriminación hacia las mujeres, optamos por ratificar los patrones de comportamiento masculinos reiterativos como método de caracterización por medio de una clasificación de los indicadores de maltrato, que se integran en las



fases del Ciclo de la Violencia, tales como el psicológico, físico, sexual y acoso, entre otros. Además, como creemos que un análisis interseccional es fundamental para conseguir una imagen equilibrada de estas confrontaciones, examinamos parámetros generadores de violencia, así como aspectos que aumentan el nivel de frustración de los personajes. Entre ellos podemos mencionar: la pérdida de la juventud, la de las colonias del glorioso Imperio británico y la lucha de clases percibidos como fuente de conflicto en términos de sexo, de religión, de raza, de profesión, de nivel educativo y socioeconómico.

Para llevar a cabo este estudio, se seleccionan las obras, una vez que ya hemos hecho una selección exhaustiva de los ejemplos idóneos y más representativos que forman parte de ellas y que simbolizan claramente nuestros elementos de observación. En efecto, cabe explicar que no examinamos cada uno de los trabajos del dramaturgo en su totalidad, sino que nos decantamos por puntualizar los pasajes más relevantes, a fin de ayudar a interpretarlos. Asimismo, este planteamiento también nos permite realizar una investigación comparativa de sus obras, en lo que concierne a las diferencias o similitudes en el tratamiento de la violencia dentro de las mismas.

Un segundo apartado del capítulo se orienta a realizar el mismo estudio pormenorizado del corpus escogido, desde la perspectiva de su contenido violento y del tipo de relaciones interpersonales, que se entablan entre los personajes. Precisamente las cualidades, que caracterizan principalmente a los masculinos, son el egocentrismo y el narcisismo que, posteriormente, se manifiestan en violencia motivada por situaciones de rivalidad entre hombres y mujeres, e incluso con otros hombres. Al componente de género hay que añadir el de clase pues, de hecho, se posiciona a los más desfavorecidos (clase social baja) en un claro contraste con la privilegiada, en un plano de vulnerabilidad, de rencor y de ansiedad por afianzar un cambio que nunca llega y que explica muchos de estos conflictos de frustración e ira proyectados sobre las mujeres.

Cabe destacar la última obra del autor, *Déjà vu*<sup>4</sup>, de 1992. Se basa en una recapitulación de su obra triunfal, *Look Back in Anger* (1956), por medio de una trama conflictiva entre Jimmy Porter y su hija Alison. Se sitúa aproximadamente treinta años más tarde que los sucesos en los que se inspira y, si al leerla no somos conscientes de que el personaje de Alison personifica a la hija de Jimmy, podemos llegar a experimentar

---

<sup>4</sup> *Déjà vu*: concepto que significa vivir en el presente un hecho que recuerda a otro, ya vivido en el pasado.

irónicamente un *déjà vu* que nos retrotrae, hasta la relación marital rota de Jimmy y Alison en 1956.

El sexto capítulo recoge las conclusiones más importantes que desentraña el corpus analizado de John Osborne. Se ordenan teniendo en cuenta la división de los capítulos que forman esta tesis doctoral. En otras palabras: de cada capítulo y subcapítulo se obtienen unas resoluciones relevantes que se especifican como foco de interés dentro de este trabajo y para futuras averiguaciones. Algunas eran predecibles, porque coinciden con la información previa, ya estudiada al respecto, que hemos podido recabar de otros proyectos. Pero otras son descubrimientos y hallazgos que estimamos interesantes y novedosos y que, en nuestra opinión, plantean la necesidad de continuar trabajando en esta línea.

### **1.3. Corpus literario y criterios de selección de las obras**

El aspecto novedoso de esta investigación se puede sintetizar en el amplio corpus, puesto que no hay precedentes tan extensos. Tampoco, existe un análisis previo en la dramaturgia de John Osborne que se base en un enfoque de género, más concretamente, en el prisma de la figura femenina o en contraposición al personaje masculino, o entre hombres, una posible homosexualidad; con la excepción del ya mencionado trabajo de M<sup>a</sup> José Álvarez Faedo (1998). Si bien hace una tipología de personajes femeninos de Osborne, en función de su papel en el conflicto, no tiene en cuenta las cuestiones de violencia, poder y hegemonía que, en nuestra opinión, determinan la perspectiva de género que puede percibirse en sus obras.

A este respecto, cabe destacar algunos estudios previos imprescindibles como, por ejemplo, la investigación del profesor Rafael Portillo titulada *El autor como búsqueda de un protagonista*, que data del año 1978. En ella, prioriza su análisis en términos de clase, esencial en las obras de Osborne, que deriva en disputas y en desigualdades entre los personajes, y muestra la rebeldía propia de la dramaturgia británica de la segunda mitad del siglo XX, tan preocupada por las cuestiones sociales. Aunque un dato reseñable es que Portillo hace referencia al Ciclo de la Violencia desde la perspectiva de la “dinámica del triángulo”, merece actualizarse por medio de nuestro trabajo en torno a

la violencia de género e intersexual sobre la que, 40 años después, tenemos las herramientas y el lenguaje para conceptualizarlo. Un planteamiento, como el sistematizado por Portillo, puede ser concebido hoy en día en relación a la interacción entre los distintos agentes del Ciclo de la Violencia: “A—opening situation; B—constant reference indicating the approaching explosion; C—explosion; D—turning point of the explosion; E—apparent reconciliation; A—return to the opening situation” (1978: 44-45).

La producción dramática de John Osborne<sup>5</sup> abarca desde el año 1950 hasta 1992 y consta de 22 obras de teatro<sup>6</sup> y 2 autobiografías, datadas en 1985 y en 1991. No obstante, nuestro proyecto no engloba la totalidad de su dramaturgia, puesto que hemos optado por indagar las que abordan específicamente los patrones repetitivos de maltrato que queremos analizar como, por ejemplo, el psicológico, el económico y patrimonial, el vicario, el físico y el sexual. Por esta razón, indicamos a continuación aquellas que hemos establecido como objeto de estudio para el capítulo cinco. Creemos que son las más representativas y que ofrecen la visión más completa de la escenificación de la violencia en el discurso de John Osborne:

- *Look Back in Anger* (1956).
- *The Entertainer* (1957).
- *Plays of England: Under Plain Cover* (1962).
- *Inadmissible Evidence* (1964).
- *A Patriot for Me* (1965).
- *Time Present* (1968).
- *The Hotel in Amsterdam* (1968).
- *West of Suez* (1971).
- *A Sense of Detachment* (1972).
- *Watch it Come Down* (1975).
- *A Better Class of Person: An Autobiography* (1985).
- *Déjà vu* (1992).

---

<sup>5</sup> Se publican en la editorial londinense *Faber & Faber* y las traducciones al castellano en la argentina *Sur*, de Buenos Aires. El teatro por excelencia donde se estrenan es el *Royal Court Theatre* de Londres. Esta versión se representó en España y se emitió, el 5 de abril de 1974, en el programa cinematográfico *Estudios 1* de TVE.

<sup>6</sup> Se han hallado los manuscritos de las primeras creaciones de Osborne: *A Devil Inside Him* (1950) y *Personal Enemy* (1954), custodiados en la casa del censor Lord Chamberlain (Efe, 2009).

Hay obras que permanecen fuera del análisis de nuestro corpus por diversos motivos; en el caso de *Luther* (1961), no aparece ninguna mujer en escena, por lo que consideramos que no es un buen ejemplo para cubrir los objetivos de nuestra investigación. Los únicos comentarios, que hay acerca del género femenino, se corresponden únicamente con simples referencias a la madre y a la mujer de Lutero, al final de la obra. Si bien cabe resaltar que esta ausencia es en sí misma un aspecto reseñable para la crítica de género, hemos decidido excluirla del capítulo cinco.

Del mismo modo, las adaptaciones que Osborne realiza de los clásicos y de los guiones cinematográficos y televisivos están fuera de nuestro objeto de estudio, por el hecho de no ser totalmente de creación propia y de experimentar con un lenguaje y un formato, (el audiovisual), que se aleja de nuestro ámbito investigador. Las descartadas son *Tom Jones* (1963) del autor Henry Fielding; *A Place Calling Itself Rome* (1973), una reescritura de la tragedia clásica de William Shakespeare titulada *Coriolanus* (1973); *Hedda Gabler* (1974) del dramaturgo Henrik Ibsen; *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y la obra *The Father* (1989) del sueco August Strindberg.

Tampoco se consideran aptas las previas al año 1956, porque no creemos que se pueda llevar a cabo una aproximación fehaciente y objetiva de las mismas. Como se escriben con otros autores, desconocemos la contribución de cada uno de ellos en: *A Devil Inside Him* (1950), escrita con Stella Linden<sup>7</sup> y *Personal Enemy* (1951), en la que colabora Anthony Creighton. Dentro de las obras de este prolífico autor, hemos puesto una especial atención en su autobiografía, ya que la valoramos como un intertexto fundamental para entender episodios ambiguos y desconcertantes para el público. Por este motivo, se incluyen también en la investigación *A Better Class of Person*, volumen I (1981) y *Almost a Gentleman*, volumen II (1991).

---

<sup>7</sup> Nos gustaría hacer una mención significativa a Stella Linden, porque es precisamente una mujer quien embarca a Osborne en el mundo de la escritura. También, se cree que al ser sustancialmente más mayor que él, le inicia en otros ámbitos más personales e íntimos (Jackson, 2014).

## Capítulo 2. MARCO TEÓRICO: VIOLENCIA Y PATRIARCADO

John Osborne, el dramaturgo etiquetado como el estereotipo del *Angry Young Man* por excelencia, demuestra una gran preocupación por los problemas sociales de su tiempo, que se expresa por medio de sus obras de teatro, guiones cinematográficos y adaptaciones de los clásicos como, por ejemplo, William Shakespeare, Henrik Ibsen y Oscar Wilde, entre otros. Aunque su dramaturgia ha sido estudiada previamente ligada a un componente de clase abordado por el profesor Portillo en 1978, una cuestión de gran interés que no ha sido investigada con anterioridad tan en profundidad es la violencia hacia las mujeres, muy frecuente en sus trabajos. Por lo tanto, en esta tesis observamos el comportamiento de los personajes masculinos en contraste con los femeninos dentro del marco del género teatral denominado *Kitchen Sink Drama*. Su principal característica es retratar la realidad de las clases trabajadoras de la época de los años 50. A este respecto, analizamos los conflictos sobre todo entre la burguesía y el pueblo llano, desde una perspectiva de género. A partir de este análisis, se puede concluir que la dramaturgia de Osborne refleja la discriminación de las mujeres por el simple hecho de serlo y de juzgarlas como seres inferiores al hombre; en otras palabras, a la mujer se la concibe como “la otra<sup>8</sup>”.

En primer lugar, este capítulo delimita la terminología relativa a la violencia y a la masculinidad hegemónica y su alcance histórico y cultural hasta la actualidad. En segundo lugar, se explican los tipos de agresiones que convergen en el paradigma social por medio de definiciones y ejemplos clarificadores para una mayor comprensión. A raíz de esto, se intenta establecer un nexo común entre los conceptos de patriarcado<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> A este respecto, Simone de Beauvoir plantea que: “la mujer [...] es un ser Otro y precisamente por ser otro [...] se encuentra, de entrada, mutilada como ser humano, no es plenamente sujeto. Es, como lo expresa Sartre citando a Simone de Beauvoir: “Objeto para el otro y para sí mismo antes que sujeto”. “Sabe” lo que ella es a través de lo que el hombre la hace ser. Y tiene que hacer, por tanto, su aprendizaje del mundo por “ideología interpuesta”, descubriendo que su ser no es el ser que los otros—los hombres—pretenden que es. Lo cual supone una notable desventaja en relación con los hombres” (2002: vol. I 26).

<sup>9</sup> Lewis Morgan utiliza el término “patriarcado monogámico” propuesto por Roy Lewis en *What we Did to Father* (1960) para analizar la distinción entre géneros. Se cree que antiguamente las mujeres tenían el poder social que todavía actualmente ostenta la institución del patriarcado (cit. en Valcuende del Río, Blanco, 2003:37). El profesor Enrique Gil Calvo en *Los hijos son de la mujer* analiza el motivo por el que los padres actuales han perdido el influjo dentro del seno familiar. Esta figura ha evolucionado, desde la óptica de los hijos, ya que antiguamente era un referente a seguir en diferentes ámbitos como, por ejemplo, el profesional, el social y el personal. Ahora toda esta idolatría se ha esfumado y, como consecuencia, este desvanecimiento de poderes de la figura paterna supone un evidente destronamiento de la masculinidad y el vínculo entre ellos desaparece (cit. en Romero, 1999: 101,109).

maltrato y falogocentrismo. Y, por último, se concluye con el recorrido de la violencia entre los distintos géneros teatrales y la descripción de movimientos teatrales que ejemplifican pasajes virulentos en el escenario como, por ejemplo, el teatro de la crueldad o *In-Yer-Face*<sup>10</sup>. De hecho, investigadores como Lucy Nevitt y Allan Campbell Thompson mencionan la hipótesis de si es factible generar una violencia real a través de la *performance* de los personajes en escena. La problemática radica en las imitaciones que se pueden articular a raíz de ver episodios crudos, desde un enfoque ficticio o verídico. Estas técnicas implícitas o explícitas de infringir daño se instauran en el subconsciente del espectador dando lugar a posibles prácticas nocivas. Sin embargo, cabe destacar que la sobreexposición diaria a la agresión en sus diversas modalidades no es una razón determinante que actúe de desencadenante del debate, esto es, la plasmación de la brutalidad no degenera automáticamente en una materialización de la misma.

A modo de recapitulación, las expresiones del dominio en la sociedad son tan variadas, como los ámbitos en los que se producen el machismo y el sexismo. Ambos se caracterizan por desvalorizar a la mujer y posicionarla siempre en un plano inferior al de los hombres. Asimismo, estas muestras de supremacía masculina perpetúan las diferencias entre hombres y mujeres incluso en la actualidad. En efecto, se materializan por medio de comportamientos, tales como el masculino genérico o la metáfora del “techo de cristal” (la mujer se encuentra con obstáculos impuestos por la sociedad como recordatorio de las desigualdades sociales, todavía existentes a la hora de escalar personal y profesionalmente. De esta manera, opto por dar a conocer las perspectivas machistas aún vigentes, pero reivindicando el trabajo del feminismo para lograr la equiparación de derechos entre ambos sexos. Para ello, decido hacer un recorrido por las tres olas del movimiento feminista y centrarnos en las propuestas más importantes de cada una de sus agendas; la primera reivindica principalmente el voto femenino; la segunda se afana por romper con la concepción binaria (hombre-mujer) que perpetúa la disparidad social y por desvincular del rol femenino los atributos asociados a ellas como, por ejemplo, el matrimonio y la maternidad; la tercera manifiesta la necesidad de incluir otros colectivos, que hasta ahora no han sido tenidos en cuenta, los feminismos de color y los *queer*. Y, por último, la nueva ola, denominada como la cuarta, integra las

---

<sup>10</sup> Este movimiento literario del S.XX representado por las obras de la dramaturga Sarah Kane simboliza la cruenta plasmación de la violencia real en escena.

nuevas tecnologías como herramientas de ayuda a la propagación de los retos que quieren conseguir.

## **2.1. Mapa conceptual de la violencia de género hacia las mujeres**

Para establecer un mapa que nos permita aclarar los conceptos de violencia de género, nos hemos servido de los paradigmas clínicos y jurídicos que se utilizan en determinados contextos institucionales en la actualidad, aun siendo conscientes de que las representaciones del maltrato en las obras de John Osborne pertenecen a otro ambiente cultural e histórico. No obstante, creemos que es privilegio de la crítica literaria la posibilidad de interconectar discursos de distintas épocas y disciplinas. Asimismo, la dificultad fundamental de un estudio en torno a las relaciones tiránicas en la pareja es la terminología. Pero como estas concepciones, que tradicionalmente se han vinculado al entorno íntimo y familiar, han evolucionado notablemente saliendo al debate público, es conveniente definirlos, justificarlos y analizar su interacción y aplicabilidad.

### **2.1.1. Análisis del concepto de sexismo**

Según el Diccionario académico (Madrid, 2001), el sexismo es: “la discriminación de personas de un sexo por considerarlo inferior al otro” (Ayala *et al.*, 2002: 19).

Actualmente, la sociedad mantiene clichés sexistas<sup>11</sup> y mandatos de género que se construyen y aprenden desde la antigüedad. Según Ostos (2009: 5,6), los rasgos que determinan los estereotipos masculinos y femeninos son los siguientes:

---

<sup>11</sup> “Los prejuicios, supersticiones y engaños generalizados en torno a la mujer guardan estrecha relación con la sexualidad y el diferente reparto de testosterona entre hombres y mujeres. [...] Es muy frecuente que una persona que haya sufrido una serie de relaciones desafortunadas con miembros del otro sexo,

<b>Varón</b>	<b>Mujer</b>
Estabilidad emocional	Inestabilidad emocional-histeria
Mecanismos de autocontrol	Falta de control
Dinamismo	Pasividad
Agresividad	Ternura
Tendencia al dominio-sujeto dominante	Sumisión-desvalorización
Afirmación del yo-sujeto	Dependencia-objeto
Cualidades y aptitudes intelectuales	Poco desarrollo intelectual
Aspecto afectivo poco definido	Aspecto afectivo muy marcado
Aptitud para las ciencias	Intuición
Racionalidad	Irracionalidad
Franqueza	Frivolidad
Valentía	Miedo
Competencia- eficacia	Incompetencia - fracaso
Amor al riesgo	Tranquilidad-sosiego
Objetividad	Subjetividad
Fuerza-superioridad	Pasividad-inferioridad
Acción	Inactividad
Firmeza-poder	Pusilanimidad-vulnerabilidad
Producción	Reproducción
Espacio público: visibilidad	Espacio privado: silenciada
Deseo	Cosificación

Los estereotipos marcan a los individuos dependiendo del sexo al que pertenezcan; los hombres son catalogados con adjetivos asociados a connotaciones positivas y socialmente prestigiosas, tales como la heroicidad, la fortaleza, la sabiduría y la valentía vinculadas al sector público. Por el contrario, a las mujeres siempre se las posiciona en un segundo plano y se les asigna características más negativas y ligadas inexorablemente a respetar la obediencia de los varones. Entre ellas, podemos destacar

---

desarrolle prejuicios y llegue a asumir que los factores que han envenenado las relaciones se hallan siempre presentes en ese sexo” (González, 2007: 31).



la debilidad, la sumisión y la dependencia. Asimismo, se ven condicionadas por un juicio moral y colectivo en torno a su físico y relegadas al ámbito doméstico. De acuerdo a estos estereotipos, a ellos se les consienten ciertas conductas que a ellas se les recriminan duramente, más concretamente, en el campo sexual. Efectivamente, ellos pueden alardear de sus encuentros y conquistas y la sociedad les alaba por ello; en cambio, ellas deben reprimir su deseo y su atracción sexual y en ningún caso procede airear sus intimidades en público. Este proceder está grupalmente estigmatizado, debido a la educación sexo-afectiva que han recibido; la unión indisoluble del sexo y del amor de ensueño. En efecto, el mito del amor romántico puede justificar que algunas mujeres naturalicen su capacidad de sufrimiento que alimenta, por medio de la degradación de su autoestima, el llamado complejo de Cenicienta. A pesar de verse inmersas en una relación tóxica, no son capaces de abandonar a su príncipe azul y anhelan el milagro de que él se transforme y, de este modo, lograr la felicidad que nos inculcan los cuentos de hadas (Amurrio, 2009: 244).

“Los modelos de masculinidad y feminidad interiorizados<sup>12</sup> por ambos géneros conllevan coartadas justificadoras de la violencia de género” (Amurrio, 2009: 243). Esta creencia está en la base de los comportamientos aprendidos y de las actitudes que enmascaran la violencia de género y perpetúan el uso de esta, ante una posible amenaza en contra del estatus social masculino. Este es el *fatum* del amor; la sociedad, especialmente las mujeres, ha asociado y normalizado el querer con el dolor y el sufrimiento. Incluso se llega a tal extremo que se cree que la ausencia de desconfianza dentro de la pareja denota la inexistencia de amor verdadero. Según Amurrio (2009:241), los celos, desde un punto de vista patriarcal, son sinónimos de “interés, atracción y afecto”. Consecuentemente, Amurrio manifiesta que: “este discurso desvela claramente las relaciones de desigualdad de género y la normalización de las relaciones de poder y dominio<sup>13</sup> de los varones sobre el mundo de los afectos y del amor” (2009: 241).

---

<sup>12</sup> En palabras de Amurrio (2009: 243), “son modos de conducta adquiridos inconscientemente a través del proceso de socialización [...] este carácter inconsciente favorece que los estereotipos se naturalicen, es decir, se asumen como verdades absolutas y no se reconoce su carácter de construcciones sociales”.

<sup>13</sup> Según Flax (1995: 81), “el dominio masculino existe en todo sistema en que los hombres como grupo oprimen a las mujeres como grupo [...] Resulta típico en las sociedades de dominio masculino que los hombres tengan más acceso y controlen los recursos y las actividades sociales más valoradas y estimadas [...] tiene bases materiales en la violencia de los hombres contra las mujeres (por ejemplo, la violación) y en su control de la fuerza laboral, la sexualidad y la capacidad reproductora femeninas”.

Por su parte, la socióloga Margrit Eichler (1991) detecta cuatro problemas sexistas (cit. en Belmonte y Aznar, 2016):

El primero, el androcentrismo, es la creencia de la superioridad innata de los hombres sobre las mujeres. Como consecuencia, la única opinión válida es la establecida por el prisma masculino. Por lo tanto, la femenina queda totalmente desvalorizada (gineagnosia). La forma más extrema se corresponde con la noción de misoginia.

El segundo sesgo, que Eichler pone de manifiesto, es la sobregeneralización. Este tipo de problema, tal y como su nombre indica, tiene en cuenta únicamente las convicciones masculinas y las generaliza como universales para toda la población, como en un todo (mujeres y hombres). Es decir, se reitera nuevamente el hecho de ignorar las preferencias y las experiencias femeninas, dando por hecho la identificación, la conformidad y la mimetización con los varones.

La insensibilidad de género es el tercero; descarta la vinculación del sexo con el género por lo que no se concibe que las actuaciones dentro de un mismo contexto sean diferentes para los miembros de uno u otro sexo.

El cuarto de los sesgos sexistas identificados por Eichler es el doble rasero o estándar. Este problema incide en establecer criterios diferentes para hombres y mujeres en aspectos comunes que se desarrollan como, por ejemplo, decisiones, elecciones y tareas. Por lo tanto, el mismo hecho no se evalúa de forma idéntica e igualitaria, sino que favorece siempre al varón. El quinto es un subtipo que se denomina “propio de su sexo”; asigna automáticamente unas determinadas actitudes a un sexo o al otro, de acuerdo a las construcciones establecidas socialmente desde el nacimiento, tales como la concepción de que ellas son las cuidadoras del hogar y de las personas dependientes. El sexto es otra subcategoría, la dicotomía sexual, que lleva al extremo los dos anteriores, puesto que fomenta las disparidades entre hombres y mujeres, que el patriarcado quiere hacernos creer, en vez de resaltar algunas características comunes.

Por último, el séptimo se llama familismo; por el hecho de pertenecer a un núcleo familiar, este sesgo supone que todos los miembros deben compartir las opiniones, actuar de manera análoga y que las repercusiones de los actos les afecten de igual modo. Cabe destacar el familismo como una forma extrema de insensibilidad de género, porque la capacidad individual, de decidir por uno mismo, se disipa para dejarnos llevar por el conjunto familiar.

### 2.1.2. Análisis del concepto de machismo

El machismo es la ideología que se basa en el sexismo y que implica la supremacía aprendida del hombre frente a la mujer en torno a la masculinidad hegemónica<sup>14</sup>. Este concepto lo acuña R. W. Connell en 1985 para referirse a un modelo de prácticas que legitima, produce y reproduce el control masculino sobre la figura femenina y sobre algunos varones con masculinidades subordinadas (cit. en García, 2009: 127). Se basa en la idea de que ellos se definen a través de una serie de mitos: 1.º) el del macho: muestran reticencias a la hora de expresar emociones, empatía o sentimientos hacia el prójimo; 2.º) el de la hipersexualidad: enfatiza el incesante deseo sexual masculino y denota una disponibilidad absoluta y continuada de mantener relaciones (García, 2009: 286); 3.º) el de la competitividad innata del hombre hacia las mujeres o hacia otros hombres con el objetivo de perpetuar su rol dominante (García, 2009: 282). En el otro lado de la balanza, el ideal de mujer se corresponde con otros mitos complementarios: 1.º) el de la belleza: la condiciona a estar guapa para agradar a los demás, especialmente a los hombres; 2.º) el del cuidado: la delimita como única responsable para hacerse cargo de los descendientes y de las personas mayores; 3.º) el de la *superwoman*: representa el exceso de exigencia en su intento de conciliar vida familiar y profesional.

En la sociedad patriarcal, los hombres tienen el control<sup>15</sup> de las mujeres en todas las etapas de su vida; primero, pertenecen a sus padres y a sus hermanos y, posteriormente, una vez que se casan, se convierten en una posesión de sus maridos para, finalmente, transformarse en objetos de sus hijos (Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 80). La facultad de concebir y dar a luz a un ser humano supone un estatus de poder femenino que los hombres envidian, puesto que es un don muypreciado del que ellos carecen. Como consecuencia y al ver peligrar su estatus de supremacía, cosifican a

---

<sup>14</sup> La masculinidad, según Valcuende del Río y Blanco, es “conocer lo que significa ser un hombre en nuestra cultura al ubicar nuestras definiciones en oposición a un conjunto de otros, minorías raciales, minorías sexuales y, sobre todo, las mujeres” (2003: 9). En otras palabras, identificamos la masculinidad en contraste con otras categorías que hemos asumido socialmente que son o tienen atributos contrapuestos a los de los varones.

<sup>15</sup> Simone de Beauvoir concibe que “toda la educación de las mujeres debe ser relativa a los hombres... La mujer está hecha para ceder ante el hombre y para soportar sus injusticias” (2002: vol. I 184). “Los hombres son unos tiranos... Nos tratan como juguetes... nos convierten en sus lavanderas y sus cocineras” (2002: vol. I 181).

las mujeres como una mera probeta donde se conserva el legado que perpetúa la sociedad patriarcal. En otras palabras, se desvaloriza la capacidad de engendrar y de dar vida hasta el punto de que el foco se sitúa en el hombre como fecundador. Sin embargo, no podemos olvidar que, en realidad, es un producto de la unión de ambos sexos porque, sin la contribución de la mujer, el acto de la reproducción no se podría llevar a efecto (González, 2007: 30, 56, 57). Psicoanalistas especializadas en el estudio de la maternidad, como Nancy Julia Chodorow, sustentan que el desarrollo de la identidad masculina se lleva a cabo por medio del distanciamiento traumático de la madre<sup>16</sup> para evitar una identificación, ya que la ve opuesta a él y a la figura paterna. En efecto, esta ausencia de mimetización deriva en una necesidad contradictoria y negativa de repudiarla (cit. en González, 2008: 5).

Desde el punto de vista de Michael Kimmel, “la masculinidad se define de manera homosocial, es decir, no tanto en relación con las mujeres, sino con otros hombres” (cit. en Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 79). Por este motivo, sugiere que, más que el ansia de dominar, lo que atemoriza a los varones heterosexuales es que otros individuos, a los que consideran inferiores, controlen sus acciones, esto es, mujeres u otros hombres no heteronormativos. A este respecto, en opinión de Timothy Beneke, esta reacción de oposición y ataque no se corresponde con un miedo real, sino que se acrecienta como consecuencia de la incertidumbre vertiginosa ante la potencial pérdida de la identidad masculina heterosexual (cit. en Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001:79)

En efecto, la ideología patriarcal sigue manteniendo mitos y estereotipos aprendidos que culpabilizan a la mujer de los comportamientos masculinos violentos. Incluso algunos agresores se atreven a insinuar que ellas mienten en torno a sus abusos y denuncian falsamente con el propósito de dañar su moral y su prestigio social. Como las mujeres les obligan a castigarlas para mantener el orden natural de la relación, el maltratador suele apelar a estrategias defensivas para justificar su belicosidad. De este modo, desvían el problema excusándose en factores externos como, por ejemplo, el consumo de alcohol, de drogas, la enajenación mental, el olvido, la negación, el desempleo, la racionalización de sus conductas (excusas del tipo: “me provocó”), la minimización y la culpabilización a la víctima (“lleva amargándome...”). Todo esto

---

<sup>16</sup> En esta misma línea, Timothy Beneke expone que el niño sufre una evolución en el proceso de consolidación de su identidad. Quiere sentirse protegido por su madre y eso le lleva a acercarse. No obstante, la imposibilidad de concebirla como modelo de comportamiento, en el que se pueda ver reflejado, degenera en un sentimiento agresivo hacia ella al percibir un control sobre él (cit. en Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 83).

conlleva a que el agresor actúe con impunidad y ejerza la violencia sin percibir ninguna consecuencia. De hecho, piensan que su derecho es reconducir, domar y mantener a las mujeres en un estado de sumisión perpetuo. Y vuelven a repetir estas directrices cada vez que consideran que hay un desvío de la norma (González, 2009: 155, 165-173).

En lo que respecta al poder de los hombres sobre el género femenino, se manifiesta en dos vertientes: el patriarcado público y el doméstico. Por un lado, el público fomenta la superioridad varonil legitimada e incuestionable en todos los ámbitos socio-económicos. Y, por otro lado, el doméstico incide en la reproducción y perpetuación de esta soberanía masculina, incluso en esta esfera que está tradicionalmente asociada a las mujeres. Este es el motivo por el que el dominio, adquirido en las instituciones públicas, se ve representado dentro de las familias; el aspecto más significativo en ambos casos es la amenaza del empleo de la violencia. De este modo, este recurso evidencia el malestar de algunos hombres en su propia casa. A este respecto, investigadores como Kimmel señalan que “no es solo que a los niños se les permita ser abiertamente agresivos y luchar con sus puños, sino que este tipo de conducta es la que se espera de ellos. [...] Cuando la autoridad del hombre es desafiada suele haber un aumento de la violencia doméstica, en la medida en que la figura de autoridad intenta mantener el control sobre la familia” (cit. en Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 49, 50). Como consecuencia, y a modo de respuesta ante lo desconocido y ante la pérdida de poder, la violencia puede surgir causada por “miedo y desorientación de algunos hombres [...] para defenderse ante una supuesta debilidad” (González, 2007:46).

La génesis del maltrato procede de un proceso de victimización aprendida. Su causa es la naturalización de rasgos femeninos y masculinos que reafirman los estereotipos y las desigualdades impuestos. La mayoría de los estudios sobre este campo están de acuerdo con la existencia de una conexión directa entre las agresiones que ejercen los varones hacia las féminas y la construcción del modelo de masculinidad hegemónica dentro del sistema patriarcal. De hecho, para ser más exactos, la relación entre violencia, patriarcado y masculinidad se establece como una reacción defensiva ante dicha crisis debido a la supresión de privilegios sociales de los hombres. Ahora bien, como consecuencia del despertar de las mujeres, amenaza su supremacía en diferentes ámbitos. En caso de desempleo, ellos se ven desplazados a un plano de subordinación, puesto que el sustento económico familiar proviene de la esposa.

Muchos varones no comprenden ni toleran esta nueva situación y, por ende, puede ser el detonante de actos violentos. Por otra parte, en el contexto de empoderamiento femenino, ellas se dan cuenta de que sus capacidades son tan válidas como las masculinas. Como respuesta a esto, ellos vuelcan su preocupación y desasosiego en ellas hasta el punto de tratar de someterlas incesantemente (Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 69, 83-84).

A colación de esto, describimos tres tipos de machismos vinculados a la violencia: el contenido, el negado y el violento. En primer lugar, el machismo contenido la interpreta como un recurso para obstaculizar y detener los componentes rebeldes u opuestos a los implantados por los hombres. Desde esta perspectiva, la fuerza física y la agresividad se perciben como atributos arraigados a lo viril. Fernando González (2009: 163) la describe del siguiente modo: “siempre es el macho el elemento más violento en la sociedad en general. Es una cuestión de evolución. [...] La violencia resulta de la historia, de la testosterona y del contexto cultural, y es una respuesta a la violencia psíquica de las mujeres contra los hombres”.

En segundo lugar, el machismo negado versa sobre la técnica de las lesiones como un recordatorio para garantizar la supremacía social masculina. Las mujeres no pueden contradecir los designios varoniles y, por eso, se establece dicha estrategia para cerciorarse de que su empoderamiento no florezca. Irónicamente, el machismo insiste en que la supuesta debilidad física, asociada a lo femenino, no es el motivo de su sometimiento por el hecho de que esta no es una condición innata ni generalizada para todas. Desde su enfoque más extremo, el discurso machista enfatiza que ellas quieren ser roles activos en la sociedad y, para ello, necesitan arrebatar los privilegios masculinos. Por eso, se convierten en sus enemigas. Solamente se puede controlar este cuestionamiento del estatus y de la consecuente crisis de la masculinidad recurriendo al abuso de la fuerza bruta. A este respecto, González (2009: 163, 164) insiste en que: “la violencia contra las mujeres existe porque la generan los patrones culturales del macho, y los estereotipos familiares que transmiten que los hombres son mejores que las mujeres desde el nacimiento”.

Por último, aunque la ideología que procesa el denominado machismo violento reitera que la violencia física en contra de ellas no es la vía de subsanación de conflictos, la debilidad y la sumisión se siguen asociando como roles femeninos (González, 2009: 164,165).

En la actualidad, el patriarcado se adapta a los discursos contemporáneos que sensibilizan sobre la necesidad de la equiparación de los derechos. Sin embargo, ciertos hombres utilizan el término de igualdad como excusa para hacer hincapié en la disparidad social y, así, rescatan los modelos patriarcales anticuados para perpetuarlos. El patriarcado se transforma por medio de una nomenclatura más moderna y acoplada a nuestros tiempos, con términos como posmachismo, neomachismo y machismo neoliberal, basándose en los mismos arquetipos que los ya arraigados en la masculinidad hegemónica conservadora. Y, aunque la sociedad cambia y el pensamiento trata de evolucionar, estos ideales se siguen consolidando de generación en generación (González, 2009: 155).

La perspectiva posmachista enfatiza que la lucha feminista ha conseguido sus reivindicaciones. Ahora bien, en esta nueva situación, los hombres tienen que delegar sus privilegios sociales con las mujeres empoderadas y no quieren perder su estatus de superioridad<sup>17</sup>. Ahí radica la consolidación de nuevos roles que enmascaran las verdaderas identidades masculinas por medio de atributos asignados históricamente a las mujeres como, por ejemplo, la demostración de emociones y sentimientos en el rol de “padres tiernos, más reflexivos, menos distantes, más protectores y menos violentos” (González, 2009: 155).

Otra realidad de actuación renovada es la que Amparo Rubiales denomina *neomachista* al afirmar que: “se caracteriza, precisamente, por tener miedo a la igualdad. Es una nueva manera de sostener las posiciones machistas de siempre, pero con nuevos discursos y nuevos contenidos. [...] Los neomachistas equiparan el feminismo con el machismo [...] No cuestionan, dicen, la igualdad, pero sí las consecuencias de su ejercicio”. Pretenden devaluar los logros obtenidos por medio de la lucha de tantos años. Aunque alegan la necesidad de erradicar las violencias, se escudan en remarcar el porcentaje en aumento de denuncias falsas (Rubiales, 2010).

Este planteamiento está muy relacionado con lo que Marcela Lagarde concibe como machismo neoliberal en esta afirmación: “de seguir por esta senda ideológicas la dominación patriarcal se agudizará y se ampliará la brecha entre mujeres y hombres,

---

<sup>17</sup> Beneke declara que hay: “tipos de comportamiento masculino que refuerzan dicha sensación de superioridad, incluyen varias formas de violencia sexual, como la violación, la agresión verbal o la pornografía de tipo sadomasoquista” (cit. en Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001:84). Estas actuaciones pueden relacionarse con los juegos sexuales de Tim y Jenny en la obra de John Osborne: *Under Plain Covers* (1962).

aumentarán [...] la marginación de las mujeres, el femicidio [...] Aumentará también la disputa patriarcal entre los hombres [...] y sus poderosos mecanismos e instituciones, y con el neoliberalismo se agudizarán el machismo y la violencia de unos hombres contra otros [y contra mujeres]” (cit. en Alda, 1999: 3).

En definitiva, estas ideologías fomentan que el dominio social de los hombres se perpetúe férreamente de generación en generación. En contraposición, pese a los avances y mejoras femeninas en muchos ámbitos, se siguen encontrando con obstáculos que remarcan los estereotipos sexistas y las diferencias entre géneros. Por esta razón, las mujeres ven obstaculizado su desarrollo personal por el denominado “techo de cristal”; es significativo que en los puestos de poder sigan prevaleciendo figuras masculinas y solamente haya una ínfima representación femenina en los mismos). La única vía para terminar con la violencia hacia las mujeres es eliminar el machismo y todas sus variantes vigentes en la sociedad actual. La problemática principal es que los machistas ejecutan la construcción de violencia que ellos han creado y los demás hombres y la sociedad en general se mantiene pasiva y sin respuesta ante esta lacra que nos persigue, aunque ya son muchas las manifestaciones en su contra.

A partir del siglo XIX, el incremento de la búsqueda de derechos para lograr la igualdad entre hombres y mujeres desemboca en una crisis de la masculinidad. En el imaginario heteropatriarcal, la hombría solo se puede demostrar por medio de la fuerza física como instrumento destinado a conservar privilegios sociales con el objetivo de intentar recuperar la confianza perdida y excluir a las mujeres del espacio público (Bonino, 1998: 6). Tal y como se ha mencionado previamente, las violencias son consecuencia del tambaleo de la soberanía masculina en el proceso de empoderamiento de las mujeres y, por ende, de la crisis de la masculinidad. Son herramientas que tratan de garantizar el dominio<sup>18</sup> masculino y, de esta manera, contrarrestar la supuesta influencia que la mujer ejerce sobre él. Sin embargo, cabe destacar que “la violencia contra las mujeres es más que un conjunto de actos individuales llevados a cabo por hombres que sienten perder su posición de

---

<sup>18</sup> “Un riesgo agregado [...] es que puede autorizar a hablar de los varones como víctimas, psicológicamente frágiles [...] complementariamente, coloca a las mujeres como menos dañadas, poderosas y aventajadas psicológicamente y conocedoras de sus emociones [...]. Como alternativa a este discurso parece más sensato pensar que [...] los varones [...] rechazan [...] hacerse cargo del cuidado y las rutinas porque le[s] quitan el disfrute de sus derechos, porque lo viven como ajeno y porque no está dentro de las motivaciones que motorizan su narcisismo masculino” (Bonino, 2000: 14).



privilegio. La amenaza [...] afecta a todas las mujeres y supone uno de los más graves obstáculos para lograr la igualdad” (Sánchez Palencia, Higaldo, 2001: 69).

### **2.1.3. Historia del feminismo como reacción al patriarcado**

A lo largo de esta sección se hace un recorrido histórico para contextualizar la historia del feminismo, detallar sus aportaciones en los distintos tipos de agendas que engloban cada una de las tres olas de este movimiento y recordar a las autoras más representativas y sus reivindicaciones dentro del ámbito anglosajón. Esto es el nexo con el autor de nuestra investigación, en cuyos personajes masculinos percibimos esa violencia reactiva y compensatoria que venimos discutiendo.

En primer lugar, conviene señalar que la situación femenina ha ido progresando a lo largo de los años. A finales del siglo XVIII por influencia de la Revolución Francesa, algunas artistas, como Mary Wollstonecraft, se atreven a proclamar sus opiniones en nombre de todas las que están siendo silenciadas (Solé Romeo, 1995: 13). Sin embargo, las mujeres tienen que lidiar con todo tipo de injusticias, tanto en la esfera pública como en la privada. En la pública, la legislación británica legitima que permanezcan exentas de la participación política y, por tanto, del voto hasta 1918. Además, tampoco se les permite tener acceso a la cultura ni a la educación universitaria, simplemente por su género. Y, en lo que respecta a la esfera privada, los maridos son los únicos encargados de percibir y hacerse cargo del patrimonio familiar (Solé Romeo, 1995: 21).

A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, los numerosos discursos en torno a la naturaleza femenina y la noción de feminidad describen cómo deben ser y comportarse las mujeres. Aquellas que no son caucásicas y de clase media quedan automáticamente descartadas de esta concepción normativa y, por ende, no se las considera ciudadanas legítimas de pleno derecho como, por ejemplo, a las que no tienen hijos, a las obreras o a las prostitutas. Aun así, ni siquiera las más privilegiadas gozan de un estado de ciudadanía equivalente al de los hombres. En efecto, “o las mujeres son excluidas de la ciudadanía, o [...] de la feminidad” (Dorlin, 2009: 75).

Como se ha mencionado anteriormente, el movimiento feminista se estructura en torno a tres grandes olas: la primera que abarca desde mediados del siglo XIX hasta finales de la Primera Guerra Mundial; la segunda desde 1950 hasta 1980 y la tercera que engloba desde la década de los 80 hasta el siglo XXI. Aunque en algunos ámbitos se trata de vincular dicho movimiento con la actualidad, con una cuarta ola, que reivindica los derechos de las mujeres en un contexto tecnologizado complicado por debates internos sobre la transexualidad, la prostitución o los vientres de alquiler. También, una gran herramienta como Internet le ayuda a propagar sus retos a través de las redes sociales como en el caso de Twitter con el hashtag denominado *Me Too* o las multitudinarias manifestaciones del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo).

### **2.1.3.1. Primera ola del movimiento feminista (mediados del siglo XIX - finales de la Primera Guerra Mundial) en Europa**

Como nuestro objeto de estudio está dentro del canon literario británico, la investigación se centra en las grandes aportaciones de escritoras británicas. A finales del siglo XVIII, una de las más significativas es Mary Wollstonescraft (1759-1797). Sus creaciones se basan en episodios biográficos relativos, por ejemplo, a su fallecimiento por septicemia después del nacimiento de su hija, Mary Shelley, en 1797; a su decisión de no convivir con su marido para no perder sus espacios íntimos y a su relación ambivalente con los ideólogos de la Revolución Francesa. Su obra más famosa y referente del origen del feminismo occidental se titula *A Vindication of the Rights of Women* (1792). En ella argumenta que a las mujeres se las califica mediante estereotipos concernientes, entre otros, al cuidado físico obligatorio al que deben estar sometidas para agradar a los hombres. Estos mandatos de género no provienen de la naturaleza biológica, sino que son fruto de su socialización dentro de la institución patriarcal dominante. De hecho, según Juan Sisinio Pérez Garzón, la forma de comportamiento y los atributos femeninos ligados a la conquista del sexo opuesto se interiorizan a través de unas pautas que la sociedad instauro y, por lo tanto, “las mujeres, “enseñadas desde su infancia que la belleza es [su] cetro [...], amoldan sus mentes al cuerpo de modo que, “errantes en su dorada jaula, solo buscan adornar su prisión”” (2011: 49). Por este

motivo, Wollstonescraft remarca la necesidad de equiparar la educación para eliminar la desigualdad de género con el objetivo de contrarrestar la sumisión y evitar lo que hoy en día conocemos como “discriminación positiva” (Pérez Garzón, 2011: 49-51).

En *Vindications of the Rights of Women* también se describen las normas sociales exigidas desde su nacimiento. Se infravaloran la personalidad y la inteligencia, frente a la belleza física que se convierte en un requisito muy valioso para poder conseguir marido. Esta subordinación se ejemplifica en palabras del intelectual ilustrado, Jean-Jacques Rousseau, que afirma que: “la mujer no debería nunca [...] sentirse independiente, [...] debería ser esclava de la coquetería, a fin de convertirse en un objeto más atractivo, en una compañera más dulce para el hombre, siempre que éste deseara relajarse” (cit. en Martín-Gamero, 1975: 43). Frente a estos prejuicios androcéntricos, Wollstonescraft señala que lo imprescindible sería educar y cultivar la mente femenina con el propósito de que tengan las mismas posibilidades de desarrollo que los hombres y no dependan de ellos. En contrapartida, según el prisma tradicional, el rol establecido para ellas es simplemente lograr un buen marido, sin tener otras aspiraciones de ningún tipo; en otras palabras, permanecen atadas y esclavizadas como muñecas, a merced del despotismo masculino (Martín-Gamero, 1975: 42, 46-47). Posteriormente, años más tarde, esta queja referente a la posición de vasallaje y supeditación, en términos económicos, sigue formando parte de las reivindicaciones de autoras, como Simone de Beauvoir que declara: “el privilegio económico que disfrutaban los hombres, su valor social, el prestigio del matrimonio, la utilidad de un apoyo masculino, todo empuja a las mujeres a desear ardientemente gustar a los hombres. Siguen estando en su conjunto en posición de vasallaje. El resultado es que la mujer se conoce y se elige, no en la medida en que existe para sí, sino tal y como la define el hombre” (2002: vol. I 221).

A este respecto, los movimientos feministas en Gran Bretaña, entre 1832 y 1928, se convierten en un espejo donde se miran otros países, ya que las inglesas son pioneras en la demanda del movimiento *New Woman* a favor, entre otras, del voto femenino, finalmente obtenido en el año 1928<sup>19</sup> (Solé Romeo, 1995: 29). Sin embargo, según Gloria Solé Romeo, hasta mediados del siglo XIX, no se crean los primeros pronunciamientos feministas respaldados por la unión de mujeres “para luchar juntas

---

<sup>19</sup> Esta fecha se corresponde con el año en el que las mujeres mayores de 21 consiguen el voto, puesto que previamente, en 1918, se aprueba el sufragio para mujeres mayores de 30 años.

por la emancipación de su sexo” (1995: 13). Por ejemplo, se mencionan como segundos exponentes de esta ola los movimientos sufragistas, entre los que se encuentra la *National Society for Women Suffrage*, con fecha del 1867, más conocidas popularmente como “las sufragistas revolucionarias”. Dicho grupo lo conforman intelectuales de la talla de Emmeline Pankhurst y su hija mayor Christabel. O también la *Ladies’ National Association*, integrada por Josephine Butler, donde se aboga por acabar con la prostitución (Solé Romeo, 1995: 29). Además, otra reivindicación indispensable en esta etapa es la mejora de la situación económica femenina. De esta manera, si dispone de un puesto de trabajo, puede hacer uso de su sueldo, sin el permiso de un hombre. Es importante recordar que en Inglaterra, hasta el año 1870, el esposo es el único administrador, no solo de toda la fortuna del matrimonio, sino también de la paga que le repercute el empleo de su mujer (Posada, 1994: 168,172-173).

En lo que concierne a la sexualidad, este tema genera discrepancias entre los grupos feministas. Las más liberales consideran que las mujeres deben tener la potestad de separarse<sup>20</sup> y un control activo de su cuerpo en lo que respecta a la maternidad. De este modo, los embarazos se desvinculan del propio hecho de mantener relaciones sexuales, es decir, las prácticas sexuales no son únicamente herramientas de fecundación. En efecto, el control de la natalidad es un foco específico de polémica y, por este motivo, surgen en 1877 movimientos como la Liga Malthusiana inglesa, bajo el eslogan de “no cantidad sino calidad” (Solé Romeo, 1995: 46). De hecho, estas distintas iniciativas denuncian que se valore a las mujeres exclusivamente en su función reproductora. El acto sexual queda a merced del disfrute masculino. Como consecuencia, las mujeres ven coartada su libertad para lograr esta satisfacción. Si ellas se oponen a este mandato de género, se producen acciones violentas (violaciones, prostitución y tráfico de mujeres) que desvalorizan la importancia del placer femenino en las relaciones sexo-afectivas. Ya en esas propuestas pioneras se plantea que el sexo se debe concebir como una cuestión desligada del género donde se pueda desarrollar una relación sana, igualitaria y placentera para hombres y mujeres (Tubert, 2011: 62-63).

---

<sup>20</sup> Conseguir el divorcio era difícil y costoso en Inglaterra. Por ello, se fueron actualizando los decretos que iban mejorando las situaciones de las mujeres en este proceso judicial. Sin embargo, el adulterio era la única causa para solicitar el *Bill of Divorce* aunque, en el caso de que la petición la efectuase una mujer, en el S.XIX, favorecía que existiesen episodios de maltrato por parte del cónyuge para su obtención (Sáenz, 2011:15).

Tal y como se ha mencionado previamente, los años más polémicos en esta ola se comprenden entre 1906 y 1914; el principal foco de la agenda es obtener el voto con el propósito de garantizar un mayor grado de libertad de opinión y expresión femenina. En este contexto de reivindicaciones, las posturas de las feministas son dispares: unas consideran que los atentados son la respuesta para conseguir una mayor atención y efectividad en sus pretensiones. Consecuentemente, Gloria Solé Romeo matiza que encarcelaron a muchas mujeres por optar por esta vía violenta para afianzar sus derechos. En cambio, otras decidieron manifestarse de forma pacífica (1995: 39).

La tercera representante a la que hacemos referencia es la intelectual británica Virginia Woolf (1882-1941); a principios del siglo XX, su obra *A Room of One's Own* (1929) impulsa la creatividad femenina en el ámbito del arte. Narra la falta de oportunidades para las mujeres causada por la ausencia de acceso a la educación y a sus propios medios económicos. El rol femenino se cierne en torno a la enseñanza de cómo llegar a ser una buena esposa, por lo tanto, cualquier otra aptitud de la que dispongan como, por ejemplo, su potencial artístico no se contempla. De hecho, si alguna se plantea ser artista, se la ponen trabas para desempeñar esta meta, tanto en la esfera pública liderada por hombres como incluso por ella misma, en el espacio más personal. Esta negatividad intrínseca viene ligada a pensamientos que desbordan la mente femenina; el arte implica un incumplimiento latente de sus funciones, puesto que rompe con los moldes establecidos y aprendidos con respecto a cuáles deben ser sus labores. Como consecuencia, los varones son siempre los que escriben sobre ellas y no al revés, ya que ellas no cuentan con el beneplácito ni con los recursos para poder llevar a cabo esta tarea. Para lograrla, Woolf asigna una habitación de la casa como espacio físico y simbólico para que ellas puedan desarrollar sus facultades, muchas veces a escondidas, y como forma de evadir las directrices y la autorización de los maridos. A este respecto, dado que ellas siempre son el espejo donde ellos proyectan su imagen autoritaria distorsionada, si ellas cuentan con recursos económicos, su dependencia y sumisión desaparecerán (Martín Gamero, 1975: 208-217).

A colación de esto, cabe destacar la influencia e inspiración del teatro partidario del sufragismo en la primera ola del teatro feminista y después en la segunda ola más concretamente en los años 60 y 70 del siglo XX. De esta manera, esta era sufragista remarca el drama como una vía mediante la que estas mujeres se manifiestan y alegan sus reivindicaciones. Sin embargo, la sociedad patriarcal tiene otros cometidos para

ellas y las obliga a comportarse *ladylike*; esto es, asumiendo una feminidad normativa que las oriente hacia el matrimonio. A su vez, el dominio masculino consigue obstaculizar y generar un prejuicio negativo con el afán de que desistan de la intención de vincularse a la esfera pública recordando que su lugar “*natural*” está en la privada (Goodman, 1996: 3, 180).

### **2.1.3.2. Segunda ola del movimiento feminista (1950-1980) en Europa**

La segunda ola feminista corresponde al período comprendido entre la década de los 50 y la de los 80. El capitalismo y el consumismo emergente tras la Segunda Guerra Mundial favorecen el progreso de la clase media, tanto en el sector público como en el privado, mediante mejoras tecnológicas que facilitan la labor del ama de casa (Pérez Garzón, 2011: 197). De hecho, Beauvoir incide en que la situación femenina no se soluciona solamente mediante la cooperación de las mujeres y puntualiza: “el problema de la mujer siempre fue un problema de hombres” (2002: vol. I 211). Por consiguiente, los hombres tienen que compartir los privilegios que, en muchos casos, no están dispuestos a perder. Un claro ejemplo se revela en época de guerra; cuando ellos están en el frente, ellas suponen una pieza fundamental en la producción y la supervivencia de la sociedad y, por eso, se le permite tener un papel activo en el ámbito público. No obstante, cuando regresan, se las relega nuevamente a la tarea de engendrar y cuidar de los hijos en la privada. Aunque algunas logren seguir trabajando en el mundo masculino, ambas funciones son bastante incompatibles, sin ninguna ayuda por parte de los hombres (Beauvoir, 2002: vol. I 210-211). En efecto, el reparto del trabajo, según el sexo al que se pertenezca, deriva en una marginación social femenina causada por las cualidades atribuidas. A este respecto, la autora Jane Flax retrata la composición de la feminidad mediante este pensamiento que se cita a continuación: “la obtención de la identidad femenina es un proceso de represión y restricción “basado en gran medida en el dolor y la humillación” [...] La familia es el origen de la opresión de las mujeres porque, bajo el dominio patriarcal, por su mediación se adscribe el género a mujeres y hombres, repitiendo los hombres que dominan y mujeres que se someten” (1995: 250). Por esta razón, se pide, a través de las actividades lideradas por la ONU, tales como *la Convención para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación hacia las*

*Mujeres (CEDAW)* de 1979, una mayor equiparación de los derechos masculinos y femeninos en una sociedad profundamente patriarcal (Cervera, 2008: 125).

En los años cincuenta, se produce lo que Betty Friedan denomina en su obra, *La mística de la feminidad* (1963), “el malestar que no tiene nombre”; la esposa aparenta felicidad, orgullo y satisfacción por su posición y el ascenso social de su marido. Este espejismo reitera el modelo tradicional donde la mujer está encadenada a la vida familiar y renuncia a sus sueños y expectativas con las consiguientes perturbaciones emocionales e incluso, en última instancia, suicidios. Esta aparente libertad se contradice con los modelos de feminidad que les asigna la sociedad; la “mujer moderna” dispone de un abismo muy amplio de posibilidades, pero, en muchas ocasiones, las abandona o pospone para que su rol de cuidadora, esposa y madre prevalezca. Por lo tanto, estos iconos contradictorios crean una desazón dentro de ellas que llega a obstaculizar su desarrollo personal, emocional y, por ende, su felicidad. Por este motivo, la obra crítica *La mística de la feminidad* supone una llamada de atención para que se den cuenta de que los problemas que sufren se enmascaran bajo una falsa apariencia de liberación y bienestar, que cuenta con el beneplácito del sistema de consumo capitalista. Y no solamente eso, Friedan también expone que ellas deben mostrarse pletóricas de serlo como paso para no estar sometidas (Pérez Garzón, 2011: 200-202).

A raíz de esto, se produce un renacimiento del feminismo bajo el nombre de segunda ola, a finales de los años sesenta en Europa. La principal diferencia con la primera es que se contextualiza en un tiempo donde algunas enmiendas en pro de los derechos de las mujeres, ya están vigentes. Por ende, se busca una mayor emancipación, participación e igualdad femenina, así como una reforma más amplia en el ámbito sexual con, por ejemplo, la comercialización en Estados Unidos de la píldora anticonceptiva en 1960. Las activistas se comportan de una manera más drástica y revolucionaria que sus predecesoras, más tradicionales y, de esta manera, logran contribuir ampliamente a la visibilidad social. Las principales influencias de este reinventado movimiento son las figuras de los padres del marxismo y del psicoanálisis (Karl Marx y Sigmund Freud), prescindiendo de su sesgo androcéntrico (Solé Romeo, 1995: 48-51). Inciden en la necesidad de: ““liberar” [...] por fuera, mediante la revolución social; y por dentro mediante la revolución sexual [...] a los hombres y mujeres del mundo” (cit. en Solé Romeo, 1995: 51).

Según el psicoanálisis de Freud, con un sesgo absolutamente masculinista, las niñas en su desarrollo sufren varios complejos: el de castración y el de Electra<sup>21</sup>. Desde una temprana edad, ellas experimentan afecto y orgullo por la figura paterna y, cuando se dan cuenta de que sus órganos genitales no son iguales, se apenan, porque su deseo sería ser idénticas a ellos. Ahí, se produce el complejo de castración y las mujeres se convierten en hombres mutilados pues, al no tener falo, son seres incompletos (Beauvoir, 2002: vol.I 104); en otras palabras, “hombres fallidos” (Beauvoir, 2002: vol.I 162). Una vez percibida la diferencia con sus padres, las niñas tienden a inhibir su propia feminidad y buscan la masculinidad perdida, materializada en el pene, a fin de asemejarse a ellos (Beauvoir, 2002: vol.I 104). De esta manera, las niñas alienadas quedan relegadas a la categoría de objetos al servicio de la autoridad y del poder del miembro viril (Beauvoir, 2002: vol.I 113). Un sistema que incide en “la angustia que siente la mujer ante el sexo masculino como la inversión de un deseo frustrado” (Beauvoir, 2002: vol.I 112), o lo que es lo mismo, el deseo sexual femenino se concibe como una categoría de “líbido pasiva” porque quiere mantener relaciones pero, al mismo tiempo, rehúye de los contactos con el varón (Beauvoir, 2002: vol.I 112).

Las corrientes feministas que pertenecen a esta ola y sus reivindicaciones son las que se detallan a continuación:

- a) El feminismo radical: plantea que la desvalorización de la mujer viene ligada a términos raciales, sexuales relativos a la fertilidad y de clase. Reivindican la aniquilación de la institución familiar y del patriarcado (Solé Romeo, 1995: 55-57) “concepto elaborado por Kate Millet, [...] pionera del feminismo radical” (Solé Romeo, 1995: 56). El *MLM* (Movimiento de Liberación de la Mujer) reitera la hermandad entre ellas con el objetivo de apoyarse mutuamente y, así, evitar los abusos por parte de los hombres. Asimismo, aboga por abandonar las relaciones intersexuales, rechazar la heterosexualidad y acabar con la noción de masculinidad. Para ello, se recurre a otras alternativas como, por ejemplo, el lesbianismo. También, fomenta el cambio de experimentar la sexualidad femenina como una herramienta generadora de placer y no como un arma de control masculina.

---

<sup>21</sup> Con respecto al complejo de Electra, en estos momentos de transición y de autodescubrimiento de las diferencias sexuales, a las niñas les atraen sus progenitores y se enfrentan con sus madres en la lucha por su amor (Beauvoir, 2002: vol. I 104).



Por este motivo, los resultados más destacables son la ratificación del aborto (1967) y del uso de anticonceptivos (Solé Romeo, 1995: 55-59).

A este respecto, Kate Millet en su obra *Política sexual* (1970) y otras obras del feminismo radical definen conceptos, tales como “patriarcado, género y casta sexual” (Aguilar, 2008: 6) para que las mujeres perciban el grado de subyugación al que están sometidas. Se acusa al patriarcado de que se entronice en la cúspide de los sistemas de dominio y, a partir de él, se generen otros ligados a cuestiones de raza y clase. De hecho, Millet enfatiza que el vínculo entre los sexos se basa en el poder; el patriarcado es un símbolo de soberanía férrea y de opresión del varón hacia cualquier persona, animal o cosa. Además, se manifiesta en contra de la polivalencia de la que se nutre esta tiranía que se perpetúa una y otra vez en todos los ámbitos socioeconómicos existentes, como el socialismo y el capitalismo. En otras palabras, aunque la historia evoluciona, el patriarcado se disfraza y sobrevive a estos cambios (Aguilar, 2008: 6).

- b) El feminismo psicoanalítico: como he comentado previamente, conlleva desencuentros entre las feministas; tradicionalmente, sus creencias se articulan en torno al vasallaje femenino con respecto al hombre, desde la perspectiva de la teoría del complejo freudiano de Edipo. Hay diferencias teóricas sustanciales entre los países (Nancy Chodorow en Estados Unidos y Julia Kristeva en Francia), pero, en esencia, este feminismo estudia cómo el desarrollo psicosexual femenino condiciona nuestra socialización. Se focaliza en la convicción de que, si no se especifican los roles de género establecidos culturalmente desde el nacimiento, los complejos descritos por Freud (el complejo de Edipo, ausencia del falo y “superego”) no tienen por qué estar ligados obligatoriamente al sexo femenino. De esta manera, se evitan la subyugación y las injusticias (Solé Romeo, 1995: 60-63).
- c) El feminismo marxista-socialista: explica que la lucha debe ir en ambas direcciones, ayudadas conjuntamente por el marxismo y el socialismo. Se percibe que hay dos componentes opresores para las mujeres: los hombres y la alienación de los individuos en el proceso de producción capitalista. Es reseñable que, a pesar de que la parte socialista tiene más seguidoras que la marxista en Gran Bretaña, los textos, escritos por Friedrich Engels acerca de

la familia, contribuyen a la necesidad de eliminar el concepto de familia tradicional con la finalidad de no continuar consolidando el sistema patriarcal (Solé Romeo, 1995: 63-65). En esta corriente, mencionamos a autoras como Mary-Alice Waters, cuya obra *Marxismo y feminismo* se edita y traduce en España en 1977, Alexandra Kollontai, Shulamith Firestone, Cristine Delphy y Evelyn Reed cuya obra *Sexo contra sexo o clase contra clase* se publica en el año 1984.

- d) El feminismo liberal-reformista: remarca la labor de una de sus portavoces en Estados Unidos, Betty Friedan, a través de su obra *La mística de la feminidad* (1963) y de la fundación del movimiento aglutinado en torno a la Organización Nacional de Mujeres (*NOW*) en 1966. Todas perseveran por reformular los decretos y lograr una equidad social visible. Intentan desbancar la figura femenina del ama de casa para permitir la implicación activa de las mismas en ámbitos institucionales reservados a los hombres como, por ejemplo, la política (Solé Romeo, 1995: 65-67). También, se empieza a normalizar la posibilidad de que ellas elijan estar solteras u opten por no ser madres y, aun así, se sientan completas y realizadas. De hecho, las socialistas van un paso más allá y puntualizan la idea del amor libre, sin ataduras, como símbolo de la huida de la opresión sexual impuesta por la sociedad ejemplificada en el matrimonio y la familia clásica (Solé Romeo, 1995: 33-34).

En este contexto, no es de extrañar que a partir de la segunda mitad del siglo XX, se empiecen a promover los proyectos a favor de la liberación sexual con un mayor énfasis; se procede a separar el sexo, como un mero instrumento reproductivo, de las prácticas carnales como agentes estimulantes para experimentar placer corporal. Esto denota una transición fundamental en la categoría femenina, dentro del marco histórico de la sexualidad, preestablecida como una herramienta de control del género masculino. Además, es importante que la mujer controle su sexualidad y su salud reproductiva. Por eso, las feministas enfatizan la necesidad de fomentar la píldora y consiguen la despenalización del aborto, el 27 de octubre de 1967 en Gran Bretaña; procesos ya iniciados en los años 20 por medio de la construcción de la “Liga Mundial para la reforma sexual sobre una bases científica” (1929); a raíz de una convención que tiene lugar en Londres donde asisten personalidades tan ilustres como Bernard Shaw (Solé Romeo, 1995: 46-48).

A finales de los años sesenta, el período entre 1940 y 1960 se conoce como un momento de menos intensidad en la controversia, debido a que algunos grupos feministas consideraron que sus prerrogativas ya habían sido instauradas, tales como el uso de los anticonceptivos, la legalización del divorcio, el voto y el acceso a la enseñanza superior. No obstante, cabe destacar la presión de otras feministas por conseguir la legalización del aborto, todavía ilegal a estas alturas en muchos países. Por lo tanto, son significativos los avances, pero también, el camino que todavía queda por recorrer (Solé Romeo, 1995: 48).

Paralelamente, Simone de Beauvoir se convierte en un icono feminista a través de su libro *El segundo sexo* (publicado en 1949 y traducido al inglés en 1953), a pesar de que no alcanza su máximo reconocimiento hasta los años sesenta. Aunque ya en esa década las mujeres han alcanzado avances en la lucha por la igualdad, la institución patriarcal dominante pervive, por lo que Beauvoir pone el foco de atención en ella. En su obra, muestra los conflictos biológicos a los que ellas tienen que enfrentarse por el mero hecho de serlo, tales como la gestación<sup>22</sup>, la menstruación, el matrimonio, los estereotipos preconcebidos y asignados al género femenino como su aislamiento, relegadas a la esfera privada (Solé Romeo, 1995: 51-52). Un destino para las mujeres que Beauvoir resume en su famosa declaración: “no se nace mujer, se llega a serlo” (cit. en Pérez Garzón, 2011: 195).

Con esta afirmación, Beauvoir insta a reflexionar sobre los conceptos de sexo y género; el sexo con el que nacemos no nos hace identificarnos automáticamente con una determinada identidad, sino que es la sociedad, a través de una construcción cultural denominada género, la que nos impone esa pertenencia. También, remarca que las relaciones de desigualdad entre ambos sexos siguen vigentes, porque el mundo se rige por el poder, la omnipotencia y el control de los hombres (androcentrismo). En contraposición, a ellas se les enseña cómo deben comportarse, siempre subordinadas, en un segundo plano, ante los deseos y las órdenes del varón. Por esta razón, Beauvoir las categoriza en lo que designa “el segundo sexo”, “la otra” e insiste en que esta posición relegada a obedecer no es debida a una cuestión biológica, sino a una construcción

---

<sup>22</sup> Se opone a pensar que la maternidad sea el cometido de las mujeres, porque eso significaría que se las reduce a una perspectiva biológica. También quita veracidad, en contraste con el pensamiento psicoanalítico, a la creencia de que todas tengan un instinto maternal innato, por el simple hecho de pertenecer al género femenino (Beauvoir, 2002: vol. I 31).

social perpetrada por ellos, en su propio beneficio (cit. en Pérez Garzón, 2011: 193-195).

La alternativa que se propone para terminar con estas desigualdades es mimetizarse con ellos<sup>23</sup> y reaccionar en contra de la institución patriarcal tradicional. Como a las mujeres siempre se las desvaloriza y, la perfección la encarna la figura masculina, ellas infravaloran sus capacidades, llegando incluso a perder su propia identidad. Esto desemboca en el concepto que Beauvoir simboliza como “la mujer rota” (cit. en Solé Romeo, 1995: 53). Como estas son el sexo marcado, incapaz de vivir sin ellos, se ven expuestas a la Alteridad que muestra la discrepancia entre hombres y mujeres. El desenlace es la frustración y una rutina deprimente que no supone ningún tipo de reto ni desafío, puesto que no realiza ningún cometido motivador; Betty Friedan lo define como “el malestar que no tiene nombre”. Las mujeres solamente se encargan de desempeñar pasivamente las funciones biológicas para las que son creadas: reproducción, parto, lactancia... Por este motivo, la maternidad no supone, en algunos casos, ni un orgullo ni una realización plena de las facultades femeninas (Beauvoir, 2002: vol. I 127, 133, 135).

Según Teresa Aguilar (2008: 3, 4), los cimientos de los estudios de género los asienta Simone de Beauvoir a través de la publicación de su obra en 1949, donde se debate la desigualdad entre los términos sexo y género. Sin embargo, no es hasta los años sesenta cuando se empieza a distinguir plenamente entre ambos conceptos, empleados previamente como sinónimos.

En 1955, John Money es el primer experto que formula la expresión “género” en términos de *gender role* (cit. en Aguilar, 2008: 3), con el propósito de catalogar las acciones asignadas a mujeres y a hombres. Años después, en 1968, la distinción sexo/género se constata a través del estudio del sexo de bebés “hermafroditas” de ambos sexos. No se aprecian diferencias genitales significativas, por lo que será la sociedad, mediante sus análisis de roles de género específicos, de los comportamientos y de la identidad sexual impuesta, la heterosexualidad (orientación sexual normativa idónea para la reproducción), la que conceda el “buen sexo” al individuo. Estos aspectos se implementan en el organismo de la persona, a medida que se desarrolla y socializa; por

---

<sup>23</sup> “El rechazo de Beauvoir al cuerpo femenino es total. Jean Bethke Elshtain encuentra en esa minusvaloración la influencia de Sartre y la misoginia griega [...] que no veían a las mujeres como seres totalmente humanos [...]. El feto es un “parásito”; la menstruación es horrible; la maternidad agota a la mujer” (cit. en Solé Romeo, 1995: 52).

lo tanto, no están de manera innata en su naturaleza; “en otros términos, el sexo biológico no determina la identidad sexual de los individuos (de género y de sexualidad), esta es re-construible” (Dorlin, 2009: 31-33).

A partir de los años setenta, se extienden los estudios sobre género y las cuestiones relativas a la separación del sexo (categoría biológica) y del género (creación social). El feminismo logra acceder también a una vertiente mucho más intelectual que se centra en explicar la labor de las mujeres durante la historia, desde un prisma femenino; los conocidos como *Women's Studies*. Estos son pioneros en abrir camino a otros colectivos discriminados: los *Gay and Lesbian Studies* (Solé Romeo, 1995: 53-55). Asimismo, en los setenta, las feministas inglesas acuñan el concepto teórico “sistema de sexo/género”, más específicamente como “el sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas” (Aguilar, 2008: 4).

En estos momentos de cambio, el feminismo de la segunda ola está nuevamente en crisis, tras alcanzar algunos objetivos, que se exponen junto a reivindicaciones futuras en la Conferencia Mundial de la Mujer de la ONU, en el año 1975. A partir de ahí, las divisiones entre las opiniones de las feministas sobre la vía a seguir para lograr los retos conducen a que, en los años ochenta, empiece un período de verificación y de reinención de las ideas del pasado englobado en una nueva categoría denominada neofeminismo. Se focaliza tanto en la equidad como en la diferencia entre hombres y mujeres; en cambio, otros grupos quieren que surja una cultura femenina que reemplace y se erija por encima del patriarcado (Solé Romeo, 1995: 72-73). En efecto, ciertos conceptos que anteriormente se ven negativos y controladores para la mujer, tales como la maternidad y la esfera privada, ahora se reafirman, si escogen libremente y el hombre comparte esas mismas obligaciones. El mejor medio para conseguir la igualdad, como opina Betty Friedan, es “unir fuerzas con los hombres, para completar la revolución de los roles sexuales” (cit. en Solé, 1995: 75), como paso a otra ola que se abre camino con nuevos reclamos en su agenda (Solé Romeo, 1995: 73-76).

### 2.1.3.3. Tercera ola del movimiento feminista (1980 - siglo XXI) en Europa

A partir de finales de los años ochenta, la bicategorización del sexo de las personas (masculino/femenino) no es suficiente para analizar todas las realidades distintas que se descubren (Dorlin, 2009: 68). Por eso, en esta tercera ola se integra la denominada “teoría *Queer*” —nomenclatura de Teresa de Lauretis, del año 1991 (cit. en Dorlin, 2009: 94)—. Este movimiento expone la situación de las nuevas identidades de género<sup>24</sup> que no están representadas bajo las construcciones socialmente establecidas de sexo/género. Estos nuevos modelos surgen porque, gracias a los avances médicos y científicos, el cuerpo no tiene que permanecer con la misma apariencia biológica del nacimiento, sino que puede transformarse. Por consiguiente, la creencia de la inmutabilidad de los sexos desaparece, ya que optamos a escoger libremente la identidad sexual a la que queramos pertenecer. Asimismo, conllevan a abandonar los atributos asignados a cualquiera de los géneros, desde una perspectiva heteropatriarcal tradicional. Y provocan que la sociedad evolucione y transforme los matices que nos constriñen, que perpetúan el patriarcado y que nos catalogan, según los caracteres sexuales de nuestro nacimiento (Gutiérrez *et al.*, 2011: 342, 346). Como consecuencia, las políticas de género deben evolucionar para dar cabida a nuevas realidades que van cobrando visibilidad social. De este modo, se respaldan sus derechos y se eliminan los actos de violencia originados a causa de las expectativas preestablecidas en torno a la apariencia y a la actuación de los distintos géneros (Butler, 2006: 49-51).

Sin embargo, concretamente en los años noventa, esto continúa siendo un foco de estudio perteneciente a la agenda feminista. En el año 1990, Judith Butler publica su libro *Gender Trouble* donde expresa los contratiempos, relacionados con las atribuciones impuestas a los sujetos, existentes en la sociedad. Es reseñable que estamos marcados por el género asignado, incluso desde antes del nacimiento. La propia cultura construye estas pautas de género que normalizan y fomentan ciertos comportamientos ligados al género femenino, en lugar de al masculino, condicionando incluso nuestra percepción y relación con lo que hasta ahora se consideraba como el elemento biológico

---

<sup>24</sup> Algunos enfoques lo definen como una metamorfosis entre los géneros entendidos históricamente y las nuevas modalidades de género (Butler, 2006: 71). Se materializan con la ayuda del progreso de la ciencia, la medicina y el indispensable papel de la cirugía como herramientas para desembocar en un cambio significativo para las realidades emergentes como, por ejemplo, no binarios, transgéneros y transexuales.

diferenciador, el cuerpo. De hecho, Butler propone una alternativa para deshacer el género; considera que las responsables de distinguir innecesariamente entre géneros son las acciones ritualizadas (*performances*) en vez de la condición biológica o las normas exigidas colectivamente (Dorlin, 2009: 96-99). Años después Butler, en su libro *Undoing Gender* (2006), revela la problemática que existe entre el uso de los términos sexo y género (2006: 257-258). En este caso, alega que el concepto de género y su desvinculación del sexo se debe a una creación meramente ejercida por la sociedad. De esta manera, se agudiza su malestar en torno a que las nuevas identidades (gais, lesbianas, bisexuales) se oculten y marginen, porque no se enmarcan en el dualismo ni en la heterosexualidad normativa (Aguilar, 2008: 4, 8). En efecto, cabe destacar que en cuanto una persona se desliga de la “norma universal” aprendida, sufre algún tipo de exclusión. E incluso hay casos donde, para conservar este orden jerárquico establecido culturalmente, se producen crímenes en contra de estos colectivos (Butler, 2006: 58-59).

Con respecto a estas cuestiones, los estudios feministas y los *queer* tienen opiniones divergentes; las realidades van evolucionando y ciertos grupos, como los homosexuales, no se ven completamente englobados en la agenda feminista. Piensan que deben conformar un nuevo género distinto al sistema binario (masculino/femenino), puesto que su condición sexual los diferencia de los heterosexuales (Butler, 2006: 260). A raíz de estas controversias, surgen los *Gay and Lesbian Studies*, con el propósito de dar una cobertura académica a este nuevo escenario.

Otra preocupación de la tercera ola es el debate en torno a la pornografía ligada a la violencia y al abuso hacia las mujeres desde la perspectiva heterosexual. Los grupos feministas manifiestan desacuerdos en sus opiniones al respecto; algunas pretenden prohibirla, al atentar contra la dignidad femenina y en beneficio de los deseos de los hombres heterosexuales para quienes las relaciones terminan, cuando ellos culminan su gozo sexual falocéntrico (Dorlin, 2009: 113,118).

Desde el punto de vista de estas feministas, la pornografía se cataloga como un acto sólo consentido parcialmente, puesto que ellas quedan esclavizadas, sometidas y cosificadas frente a la superioridad y la supremacía varonil. Por este motivo, las feministas luchan en contra de ella, porque se da una cobertura “profesional” a lo que sigue siendo una explotación de los cuerpos y la sexualidad femeninas (Dorlin, 2009: 114-115). De hecho, la exposición femenina en esta industria puede degenerar en diversas violencias; los usuarios del porno aprenden activamente unas prácticas sexuales

erróneas que, posteriormente, materializan en sus relaciones. Por tanto, la problemática recae en el hecho de que se produce una *invisibilización* de los deseos femeninos y se desprecian las necesidades afectivas de las mujeres. Asimismo, la plasmación de los abusos y los mitos generados por la visualización de la pornografía derivan en fantasías que no siempre se convierten en realidad en las relaciones heterosexuales. Como consecuencia, ante la negativa de las mujeres a llevar a cabo dichos actos, la frustración masculina se incrementa paulatinamente, hasta el punto de poder provocar violencia. Por el contrario, otra postura feminista cree que una pornografía alternativa ofrece un acceso a diversas formas de satisfacción, tanto para las mujeres como para los hombres (Dorlin, 2009: 113-115,118). Dorlin opina que “constituye un desafío de subversión de las normas sexuales” (2009: 113).

A este respecto, se denuncia que la sexualidad femenina esté vinculada siempre a la soberanía masculina; en otras palabras, existe como mero instrumento mediante el cual el hombre sacia sus deseos. Consecuentemente, el goce, las preferencias o las experiencias sexuales carentes de una figura masculina, tales como el autoplacer femenino o el lesbianismo, no están reconocidos dentro del esquema patriarcal de interiorización de las concepciones de género (Flax, 1995: 303). Por lo tanto, esta doble moral sexual se entiende como un doble patrón por el que se rigen las necesidades íntimas masculinas y femeninas. Las mujeres tienen que mantener un celibato, tanto antes como después del matrimonio. Entonces, quedan expuestas a relaciones insatisfactorias o inexistentes, hasta que el hombre dictamine cuándo quiere tenerlas. De hecho, se recurre a nombrar trastornos mentales, como la neurosis o la histeria para referirse al malestar psicológico femenino en situaciones de constante fracaso y desagrado en sus relaciones sexuales. En cambio, en el caso de los hombres, ellos pueden mitigar su apetito sexual con prostitutas y con infidelidades extramatrimoniales sin temor a represalias sociales (Tubert, 2001: 24). Con respecto a la sexualidad, Michel Foucault argumenta que no debería ser un tema tabú para la sociedad, sino que se debería hablar de ella con naturalidad. Concibe que incluso las instituciones participen para fomentar su normalización y, de esta manera, se evite la oscuridad, que acompaña al sexo y a las presiones sociales, que se ejercen a los sujetos en estos términos. Además, incide en el hecho de que es un foco de dominación en las relaciones de poder entre los miembros de la misma especie (Tubert, 2001: 60).



La tercera ola se fundamenta principalmente en asuntos y retos que no se habían contemplado en las anteriores olas del feminismo; cabe destacar en esta ola los nuevos conceptos de mujer que empiezan a percibirse en un entorno diverso y plural caracterizado por los feminismos de color, postcoloniales y del Tercer Mundo. Por lo tanto, el llamado *Colour Feminism* también constituye uno de los desafíos importantes en este momento, cuyo eje es el aspecto racial, como clave discriminatoria de las artistas afroamericanas y de otras realidades geopolíticas que habían quedado olvidadas por las olas anteriores, con un claro sesgo blanco, burgués y eurocéntrico. La cultura queda relegada a un grupo minoritario (hombres y mujeres blancas) y, por eso, estas artistas se encuentran en un plano de invisibilidad. Como consecuencia, se agrupan con el objetivo de demostrar y dar notoriedad a su potencial y reiterar que ellas también luchan contra las mismas injusticias que sufren las demás mujeres. Sin embargo, perciben obstáculos añadidos a su condición de mujer, incluso por parte de las mujeres blancas. Esto genera un sentimiento de inferioridad por el simple hecho de ser de una raza diferente a la caucásica. Por este motivo, quieren resaltar la exclusión que soportan, porque las mujeres que se han expresado en las olas anteriores son autoras blancas de un estatus social privilegiado. A este respecto, reivindican que ya ha llegado el momento de romper con las normas imperantes y dar paso a otros grupos en la pugna femenina compartida. En definitiva, cabe resaltar que los colectivos citados anteriormente sufren problemas añadidos, en términos de raza y de orientación sexual, que dificultan su acceso a la cultura y a la divulgación de sus obras, en contraste con los privilegios que ya sustentan las mujeres blancas-heterosexuales (Escobar, 2016:15-16).

Y por último, a raíz de la inmersión de la ciudadanía en las nuevas tecnologías, surge el ciberfeminismo; se centra en indagar sobre esta nueva vía, como técnica que promueve el empoderamiento femenino. A través de las redes sociales, las mujeres disponen de voz, visibilidad y posibilidad de expresarse libremente. Esto conlleva a que aumente su poder social y marca una clara diferencia con otros medios de comunicación, donde la figura femenina es prácticamente inexistente ante las actuaciones masculinas. Este espacio proporciona una autodeterminación y una repercusión mediática que deriva en la transmutación de la presencia femenina en la esfera pública. De este modo, se llevan a cabo debates en torno a la denuncia de la situación de la mujer y se describen los objetivos de la agenda feminista, con la

finalidad de lograr una cooperación social que evite la jerarquización y el dominio de un género sobre el otro (Gutiérrez *et al.*, 2011: 342-344).

En la sociedad patriarcal, es impensable que las mujeres obtengan conocimientos relacionados con el mundo científico-técnico (dimensión entendida como inalcanzable en un imaginario binario que vinculaba a lo masculino con la ciencia y la tecnología y a lo femenino con la naturaleza), puesto que en otros campos mucho más cotidianos tampoco se las considera aptas para mostrar sus habilidades. Como consecuencia, se constituye un falso mito que se articula en torno a la creencia de que ellos las aventajan en todas las esferas. Para ello, se hace creer a las mujeres que son inútiles, ignorantes, pusilánimes y serviciales, tal y como pretenden los atributos que se les imponen. Sin embargo, a partir de la instrucción femenina en el ámbito de las nuevas tecnologías, ellas pueden combatir estos prejuicios, disponiendo del mismo grado de conocimiento y asequibilidad que los hombres. De este modo, con la intención de erradicar la violencia, se sensibiliza y conciencia acerca del mejor modo de proceder, si se producen ataques potencialmente violentos. En efecto, este acceso supone un avance en el proceso de cambio de la designación normativa de las mujeres catalogadas bajo el prisma masculino como objetos subordinados; en otras palabras, como marionetas (Gutiérrez *et al.*, 2011: 342-344).

En resumen, existen diferencias notables entre las tres olas y los grupos que las conforman. Sin embargo, se puede evidenciar que, aunque los retos de la agenda feminista se transforman a lo largo de los años, los focos principales siempre se mantienen: liberar a las mujeres de la opresión masculina, lograr su visualización en la esfera pública y equiparar los derechos masculinos y femeninos. En la actualidad, cabe destacar la labor del movimiento, conocido como *Me Too*, que denuncia los acosos y abusos sexuales que las mujeres experimentan en ámbitos sociales como, por ejemplo, en el laboral. Surgió en octubre del 2017 y utiliza las redes sociales para una mayor difusión de sus mensajes y creación de vínculos de apoyo internacionales.

#### **2.1.3.4. La crítica literaria feminista de Europa y Estados Unidos: fase revisionista, ginocrítica y lectora**

En este apartado se van a especificar las diversas fases de estudio en las que se desarrolla la crítica literaria feminista. Las analizamos fundamentalmente dentro del ámbito anglosajón para aproximar esta crítica al autor de nuestro objeto de estudio, el dramaturgo británico John Osborne. En efecto, estas teorías surgen a partir de la polémica de convivir bajo una perspectiva androcéntrica del mundo, donde se percibe que las mujeres son miembros repudiados de la sociedad dentro del paradigma literario; no se concibe la autoría femenina en los mismos términos que la masculina (Vivero, 2013: 74).

La crítica literaria feminista<sup>25</sup> se origina en Estados Unidos de la mano de intelectuales consagradas al movimiento feminista de los años sesenta. En primera instancia, centra la atención en examinar los rasgos femeninos que los hombres describen en sus obras. A este respecto, una de las obras más significativas es *Sexual Politics*, escrita por la autora Kate Millet en el año 1969. Aquí, se representa un nuevo análisis mucho más exhaustivo de las obras que se detiene en aspectos, hasta entonces no abordados por la crítica masculina; Millet incide en denunciar el sexismo inherente en los personajes de autores clásicos y consagrados como medio para reprochar el patriarcado existente y, de esta manera, reivindicar, desde el ámbito cultural, una mayor equiparación entre hombres y mujeres en el mundo real (Fariña y Suárez, 1992: 322).

Expuesto lo anterior, pasamos a explicar en qué consisten las tres fases en las que se desarrollan los paradigmas de la crítica literaria feminista; la primera fase, revisionista, denuncia los estereotipos misóginos en una tradición literaria eminentemente patriarcal, sexista y androcéntrica. La segunda fase, denominada ginocrítica, pone en valor y visibiliza la creatividad femenina al rescatar genealogías de autoras silenciadas hasta este momento. Y, por último, la tercera fase desarrolla el enfoque de la mujer, como lectora, enfatizando su rol disidente que no se conforman con la pasividad reflejada en los personajes femeninos de las lecturas.

---

<sup>25</sup> Annette Kolodny define este concepto en 1975 como: “el estudio de la literatura de la mujer como categoría separada y aportó, entre otras facetas de estilo característico de mujeres escritoras, la noción de ‘inversión’ o uso inverso de las imágenes o estereotipos atribuidos a la mujer con fines irónicos o cómicos” (cit. en Pujals, 2013:131).

La primera fase se ocupa de analizar todo ese componente masculinista en la literatura (mayoritariamente escrita por varones) con matices misóginos como, por ejemplo, los vinculados al retrato de la maternidad, de las emociones o de lo doméstico. Y la segunda procura delimitar la feminidad como objeto de estudio que alberga obras escritas por mujeres para restaurar, desde una connotación positiva, las cualidades femeninas descritas previamente en obras masculinas (Diz, 2011: 64-65).

En efecto, esta atmósfera opresiva, acompañada de reivindicaciones por parte de los movimientos feministas, supone un reclamo en la literatura a partir de los años setenta. Las escenificaciones de las actrices en sus obras se asemejan a la realidad que tienen que soportar sus vidas. Por eso, autoras como Patricia Meyer Spaks, Ellen Moers, Elaine Showalter o Susan Gilbert y Sandra Gubar se centran en la “imaginación femenina” como su foco de estudio. Insisten en la recuperación de obras y autoras que han quedado en el olvido, con la consecuente marginación del prestigio y del reconocimiento que esto implica. Asimismo, junto a este proceso de empoderamiento artístico femenino, surge un dilema sobre si estas disponen de una escritura propia para ellas, diferenciadora de la masculina (Fariña y Suárez, 1992: 323-324), como se puede apreciar en la referencia a la narración femenina de la autora Hélène Cixous<sup>26</sup>.

### **Primera fase: revisionista (mujer = personaje)**

La autora británica Virginia Woolf es una de las responsables de dar las pinceladas iniciales en torno a esta disconformidad sobre la supuesta inexistencia del talento femenino planteado en la literatura; cuestiona el bienestar de la mujer en los años veinte al denunciar, por ejemplo, los impedimentos físicos y psicológicos que ellas tienen para adaptarse a la esfera pública (Cuder, 2003: 74).

También, se esclarece que el proceso creativo del siglo XIX germina sin tener en cuenta la imaginación proveniente de la pluma de las escritoras. En consecuencia, sin la perspectiva femenina, la cultura está incompleta, puesto que se centra únicamente en la masculina (Vivero, 2012-2013: 74). A este respecto, Cuder (2003: 75) afirma que “el

---

<sup>26</sup> “En los años 70, la escritura femenina de Hélène Cixous [en la *Risa de la Medusa* (1975)] recupera la carga pulsional que atraviesa el cuerpo histérico (y su palabra), con el fin de cuestionar el monolingüismo del discurso falologo/céntrico, que funciona a partir de la violencia y la exclusión de aquello que no puede tener un nombre” (cit. en Tornos, 2014: 176).

léxico relativo a cualidades específicamente femeninas ha sido apropiado para elogiar al varón perfecto”. En palabras de Gilbert y Gubar, que equiparan la pluma y el pene en el sistema literario masculinizado, las escritoras estarían haciendo un acto de apropiación que se aleja de la consideración que de la mujer se ha hecho como “creación pasiva, como un objeto secundario que carece de autonomía” (cit. en Cuder, 2003: 75). Por consiguiente, Gilbert opina que la tarea de la crítica literaria feminista es “descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas veladas [...] estos procesos [...] los denominó como tal “imperativo revisionista” de la crítica literaria feminista” (cit. en Escobar, 2016: 37).

Esta primera fase revisionista impulsa la liberación de las mujeres que, a lo largo de la historia, permanecen en un segundo plano, como apunta Virginia Woolf. Su talento se oculta en beneficio de una figura masculina como medio de coacción de una sociedad patriarcal imperante (Vivero, 2013: 79). Por ejemplo, un hombre anglosajón y de clase alta se erige automáticamente como candidato óptimo para convertirse en creador, al compartir una serie de peculiaridades designadas como universales. Esta es la razón por la que “el feminismo insistió en que el significado de un texto no se limita a lo que su autor/a ‘pretendió’, o la interpretación defendida por una tendencia crítica en particular” (cit. en Cuder, 2003: 73). En efecto, el proceso y la hermenéutica de la lectura y la escritura no se establecen como un producto neutral, sino que tanto los actos conscientes como los inconscientes conforman la reinterpretación literaria<sup>27</sup> (Cuder, 2003: 73). Por lo tanto, las autoras optan por realizar una reelaboración y reestructuración del canon literario mediante un prisma feminista. El foco se sitúa en analizar la distorsión de los calificativos femeninos, proyectados en los personajes de las historias cuyo autor es un hombre, dentro del contexto social patriarcal dominante (Diz, 2011:18).

A raíz de esto, el foco se sitúa en la reflexión que realizan las escritoras emergentes en torno a la pregunta de en qué consiste ser mujer. De este modo, se incrementa la necesidad de alzar la voz femenina como recurso para dar a conocer su

---

<sup>27</sup> Un claro ejemplo de esta tendencia revisionista es el de la autora Adrienne Rich que argumenta: “revision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society” (1972:18).

punto de vista acerca de su identidad más íntima (Vivero, 2013: 78). En lo que a esta revisión concierne, la crítica feminista surge como una herramienta para visualizar la imagen y el protagonismo femenino oculto, a lo largo de la historia de la literatura. Esta invisibilidad ocurre debido a que los hombres no están dispuestos a compartir y a abandonar su posición de poder (Establier 2003: 24, 35, 141).

No obstante, cabe destacar que, según Elaine Showalter, el principal peligro del método revisionista es que se sigue centrando en un modelo androcéntrico, aunque sea para criticarlo. Y esta es la razón por la que se decide evolucionar hacia otra perspectiva, la ginocrítica, que se focaliza en la autoría de la mujer (Diz, 2011: 18).

### **Segunda fase: ginocrítica (mujer = autora)**

A raíz de la fase revisionista de la literatura, autoras como Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su obra de 1979, *The Madwoman in the Attic*, o Showalter, exponentes de la crítica feminista en los años setenta, se afanan en el cometido de recapitular el testimonio y la autoría femeninos. Hasta el punto de que se instaura como una especialidad gracias al término “ginocrítica”, acuñado por esta última en 1981 (Cuder, 2003: 74). Showalter constituye las concepciones de la escritura de finales del siglo XX; plantea la narración femenina de acuerdo a tres criterios: el primero es la crítica femenina, donde se copian los cánones exigidos; el segundo es el feminista, cuyo origen se articula en base a la lucha activa por alcanzar sus aspiraciones (Diz, 2011: 18). Esta autora representa el atributo de la pasividad u otras cualidades asignadas a la mujer por medio del simbolismo de figuras, tales como la bruja, la santa y la histérica. Como se generan desde la visión creadora masculina, se cargan de negatividad (Segarra, 2003:68). Son “lo que graciosamente Celia Amorós denomina “perlas misóginas” (cit. en Reverter, 2003: 35). Y, por último, el tercero se corresponde con la crítica basada en un proceso de búsqueda de identidad y para conocerse a sí misma desde una faceta más personal (Diz, 2011: 18-19).

Showalter resalta que el modelo de análisis, que pone el foco en la creación masculina, ha quedado obsoleto, porque sigue desdeñando las autorepresentaciones femeninas desde una perspectiva masculinista tradicional, sexista e invisibilizadora (Escobar, 2016: 25-26). De hecho, los trabajos producidos por un pequeño número de

autoras, que consiguen el permiso para publicar, se designan como material extraliterario, puesto que remiten a una dimensión doméstica propia de la mujer. Se caracterizan por una ausencia de validez y de poder de masas inherentes a los escritos masculinos incluidos como material literario en el canon (Cuder, 2003: 77,78, 83). Por esta razón, autoras como Julia Kristeva y Luce Irigaray ponen el énfasis en la inclusión femenina en todos los ámbitos sociales, en este caso en la literatura. Durante muchos años, ellas han sido figuras cosificadas e *invisibilizadas* por el mandato masculino dentro de la visión falogocéntrica. Como se ha obviado el talento de las escritoras, se reivindica el rescate de estas voces, hasta ahora silenciadas (Vivero, 2012: 78).

La clave de la teoría ginocrítica es ahondar en la diversidad de los textos ideados por mujeres para prevenir seguir perpetuando el poder y la visión masculina en la crítica y, de este modo, escribir e interpretar libremente desde una identidad femenina (Escobar, 2016: 25-26). Por consiguiente, optan por replantear el canon para dar cabida a las mujeres en busca de una mayor igualdad, independencia y emancipación, precisamente para fusionar ambas autorías. Así, se evita la tradicional desvalorización del papel femenino, ya que engloba el estudio de las creaciones femeninas como una labor de “rescate” (Reverter, 2003: 35-36) para renovar el canon literario basándose en nuevas pautas.

Además, esta segunda variedad focaliza su atención en los estudios de género donde se reflexiona acerca de los proyectos creados por mujeres; se abordan todas las cuestiones de las que se nutren para escribir como, por ejemplo, objetos de estudio, estilos narrativos, trama, lenguaje, elementos discursivos, oratoria y la visión del mundo desde su perspectiva. Un aspecto de interés a resaltar es su originalidad y cómo se perfecciona en un mundo gobernado por hombres. Esto significa la transición desde un personaje estereotipado distorsionado por la mirada masculina y receptora pasiva de las artes, a emprendedora activa de sus propios relatos (Vivero, 2013: 79).

A este respecto, en lo concerniente a la recepción de los relatos de las mujeres, conviven opiniones en torno a los estudios de género; por un lado, Kate Millet cree que el público es un componente muy importante y considera que se entiende mejor la obra, si existe una sinergia entre escritora, obra y factores externos, como la interpretación personal de cada individuo y la influencia del entorno. Sin embargo, no hay que olvidarse que todavía existen ataduras que encasillan a las mujeres provenientes de los parámetros impuestos por una sociedad masculina dominante (Pujals, 2013: 127).

Finalmente, años después, la importancia de la autoría en las obras sigue siendo un foco de estudio para la crítica. Por esta razón, Rita Felski, en *Beyond Feminist Aesthetics* (1989), precisa que la problemática radica en que los atributos con los que se determina y califica la escritura femenina, también pueden evidenciarse en obras escritas por hombres. Por este motivo y bajo este prisma, textos que no engloban dichas características serían catalogados como andróginos. Y otros, a pesar de que su autor es masculino, se establecerían como femeninos (Vivero, 2013: 80). En definitiva, de acuerdo a esta hipótesis, se puede concluir que el tipo de escritura que se denomina “femenina” no está exclusivamente vinculada a las mujeres, lo que llevaría a acabar con el estigma impuesto por la sociedad patriarcal.

### **Tercera fase: *feminist reading* (mujer = lectora)**

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, la mujer-lectora es una figura que cobra importancia e influencia, porque consigue el acceso a la educación. Esta herramienta crítica permite que ellas sepan realmente lo que se pierden y lo que el patriarcado les ha arrebatado. Por este motivo, luchan por permanecer activas y por abandonar algunos de los estereotipos impuestos históricamente, tales como la pasividad y el letargo. Pero, a pesar de este logro, la mujer sigue prisionera al tener que realizar esta práctica bajo el yugo de la supervisión férrea de los varones de su familia. Ellos son los encargados de cerciorarse de que la lectura escogida es adecuada para ella. Para seleccionarla, se basan en elementos expuestos en los manuales de conducta femeninos como, por ejemplo, la feminidad, la castidad, la honradez, el servicio y la sumisión (García, 2013: 3, 5, 6).

Esta fase analiza también la percepción de las lectoras en lo que respecta a las imágenes de los personajes encarnados por el héroe y la heroína; se evidencia la autoría de las obras en relación a si el foco principal se fundamenta en el primero o en la segunda. Se perciben claramente diferencias entre las heroínas, ideadas por mujeres, y sus antecesoras, las creadas desde un punto de vista masculino. A propósito de este cambio femenino, el héroe que las acompaña debe demostrar también su evolución. De esta manera, deja atrás la actitud narcisista, que engloba la sociedad patriarcal, para dar paso a una relación más igualitaria entre ambos personajes como una representación hipotética de la variación para las lectoras (Díaz, 2007: 48-49). Estos ídolos, que no



profesan atributos propios de su género, dejan de ser modelos a seguir, puesto que representan cualidades femeninas como la sensibilidad. Al alejarse de sus caracteres de dominio y tiranía, la distinción entre ambos géneros se disipa. Y, como consecuencia, estos representantes de la nueva masculinidad se arriesgan a perder sus privilegios, su poder y su reconocimiento social (Armijo, 2007: 254).

A raíz de esto, en el momento en que la figura femenina se hace hueco en la literatura predominantemente masculina, se produce un choque entre lo que se espera de ella y el matiz aventurero e intrépido que le proporcionan los modelos representados por el hombre. A través de la ficción, las lectoras idealizan su transformación, de acuerdo a las concesiones que denotan los varones. Al cooperar con ellos en sus aventuras, se enfrentan a un deseo que simboliza lo opuesto a su propia naturaleza. Pero esta idealización no se alarga mucho en el tiempo, porque nuevamente retornan a la cruda realidad al verse forzadas a compararse con el personaje femenino, cuyas características son la falta de poder y de ambiciones plausibles. Por consiguiente, es reseñable su papel imperceptible como lectora, puesto que los libros se escriben para el gusto y según los dictámenes masculinos. Se confeccionan con el objetivo de instruir las para que respeten sus designios, únicos valores sociales legitimados, cuyo elemento fundamental es la misoginia. De hecho, cabe destacar la existencia de ciertos estilos literarios automáticamente destinados para ellas donde se ven condicionadas por las cualidades de los personajes femeninos, el argumento o los propósitos que se quieren remarcar. Como consecuencia, ellas se desubican en un mundo donde los hombres controlan las historias que se narran. La lectura del canon les genera un sentimiento profundo de frustración ante la imposibilidad de identificarse con el elemento poderoso establecido por el patriarcado, el hombre. Y, como no se mimetizan, quedan relegadas a una posición de cosificación ante el dominio masculino (Fetterley, 1978: ix, xii, xiii, xiv, xxi, xxii).

El perfil de las lectoras se describe desde dos puntos de vista diferentes: el masculino y el femenino. Los hombres piensan que las mujeres no son capaces de extraer todo el potencial objetivo e interpretativo del proceso de lectura. En cambio, Eleanor Wikkborg afirma que, dependiendo de la autoría, estas son conscientes de visualizar este cambio ejemplificado en los matices que encarnan los sujetos. La búsqueda de la equiparación de los derechos y la ausencia de humillación y superioridad entre los personajes son mensajes que se quieren transmitir para esa nueva comunidad lectora (cit. en Díaz, 2007: 48,49).

Con respecto a la distinción de lectoras que integran el punto de vista femenino, García (2013: 4, 20, 21) establece una categorización entre ellas: la evasiva, la identificativa y la transgresora. Debido a la falta de alicientes de su alrededor, el primer tipo necesita la evasión literaria que le genera bienestar, motivación y felicidad. Para ello, se imagina melancólicamente como protagonista de estas tramas que le resultan tan interesantes y estimulantes. Personifica la necesidad de adentrarse en el mundo ficticio, como excusa para olvidarse y distanciarse de la monotonía que la atormenta y disgusta. En segundo lugar, la identificativa se somete a creer en todo lo que lee, hasta el punto de no enjuiciarlo por falta de formación y de atributos inherentes a ella, tales como la pasividad, la emotividad y la ingenuidad. De hecho, llega a tal extremo que su credibilidad ilimitada, con respecto a lo que el autor le presenta, se erige como una verdad absoluta que nunca pone en tela de juicio. A este respecto, el patriarcado promueve que la volatilidad en el carácter femenino conduce a una falta de criterio a la hora de abordar la interpretación de la lectura, así como a la repetición de patrones de comportamiento establecidos en los personajes femeninos. En tercer lugar, la transgresora denota su interés por este nuevo arte, previamente censurado y prohibido para ella, como recurso para cultivarse, poder independizarse de la figura del varón y rechazar los roles femeninos arcaicos, es decir, convertirse en esposa y madre.

El modo de seguir combatiendo estas desigualdades es que se desarrollen lectoras transgresoras; en este sentido, Judith Fetterley acuña el término de *resisting reader*<sup>28</sup> como símbolo de un cambio posible en lo referente a las concepciones de los clichés femeninos aprendidos. Este perfil de lectoras debe sobrellevar una lucha interna, porque su educación y sus creencias las hacen proclives a comportarse en la sociedad de una manera preestablecida para ellas. Como hemos comentado previamente, se establece una diferenciación en torno a los tipos de lectores dependiendo del género al que pertenecen: masculino o femenino. Por este motivo, Fetterley sintetiza que el comportamiento cognitivo atribuido a la mujer-lectora debe producirse a través de las experiencias masculinas que se instauran en los textos por medio de contenidos misóginos que las agreden. Desde una perspectiva patriarcal, no se concibe a las mujeres como un igual, sino que todo lo que no sea masculino implica automáticamente

---

<sup>28</sup> A raíz de que las mujeres-lectoras nos damos cuenta de que no tenemos referentes positivos en los textos, Fetterley reflexiona sobre la actitud que las mujeres debemos demostrar ante los elementos misóginos de los textos con los que no nos identificamos. Ella propone la figura de la *resisting reader*: las mujeres como lectoras disidentes y descreídas que, en lugar de identificarse con esas imágenes que les ofrece el canon masculino, se resisten a estos modelos misóginos (1978: xx, xxii).

una oposición. Por esta razón, Fetterley considera que, si ellas siguen el ejemplo de los hombres, pierden su propia identidad, porque se someten a su tiranía (Rowe, 2006: 3).

Además, Fetterley determina que la cultura patriarcal utiliza la lectura como herramienta de control de las facultades psíquicas femeninas. Por eso promueve la acción y el ideal de comportamiento de convertirse en una *resisting reader* en lugar de en una *asserting reader*. El objetivo principal de la hipótesis de Fetterley es que ellas no permanezcan pasivas, ni sometidas. El egoísmo y la injusticia social nos obligan a comportarnos de una manera que nos aleja de nuestra propia feminidad. Es decir, nos hace disfrazarnos, ocultarnos y traicionarnos para poder aspirar a un mundo donde los hombres están privilegiadamente afincados por derecho innato. Para provocar el cambio, se aborda una reinterpretación de los estereotipos femeninos exigidos por el patriarcado en términos de cómo nos debemos ver a nosotras mismas. Con esta manipulación del perfil femenino, el patriarcado logra la castración de su desarrollo personal. Por esta razón, la lectora subversiva desea alzar la voz, expresarse libremente sin miedos, ni represalias ni censura y que su opinión sea escuchada y valorada como la de cualquier varón. Cabe destacar que debemos tener cuidado con las creencias que nos suscitan la lectura del ideal femenino, puesto que pueden degenerar en consecuencias negativas, tales como dudas y conflictos internos. A causa de esta aproximación, algunas lectoras consideran que ese es el comportamiento idóneo y requerido para ellas, y, por ende, su modelo a imitar. Sin embargo, en realidad este es precisamente el rol femenino que el patriarcado quiere hacernos aprender (Rowe, 2006: 4, 6, 8,9).

En resumen, la *resisting reader* es el símbolo de una mujer-lectora que no se conforma con lo que le imponen que tiene que hacer, que decir o que creer. Tampoco con cómo la incitan a comportarse en sus relaciones interpersonales, más concretamente con los hombres. Fetterley rehúsa de la caracterización que se muestra de la mujer en las obras englobadas en el canon literario como, por ejemplo, el rol de esposa, hija y madre. Todos ellos se rigen por atributos como el respeto y la sumisión por la autoridad masculina vigente en su entorno, así como el decoro y la pulcritud en términos sexuales. También repercute en la confrontación de la falta de identificación femenina con estos roles establecidos para ellas. Y por eso ambicionan convertirse en las heroínas protagonistas, tanto de las obras como de sus propias vidas (Rowe, 2006: 5, 8,9, 10).

En conclusión, la crítica feminista se desarrolla en tres fases según el énfasis en cada uno de estos tres elementos a la hora de analizar los textos: revisionista (la mujer

personaje), ginocrítica (la mujer autora) y receptora (la mujer lectora); la primera (revisionista) se centra en la exploración de las obras que conforman el canon literario llegando a la conclusión de que los relatos sobre hombres y mujeres son escritos por ellos. Como consecuencia, la perspectiva femenina siempre está ausente, en otras palabras, es una óptica androcéntrica de entender la literatura.

La segunda fase (ginocrítica) se basa en el estudio de las obras ideadas por mujeres. La necesidad de narrar su punto de vista para englobar la opinión de la totalidad de la población (mujeres y hombres) es el objetivo prioritario de estas autoras. No obstante, el dominio masculino sigue relegando a un segundo plano esta literatura y la denomina escritura femenina, puesto que está vinculada a una tipología de temas y de rasgos definidos como femeninos. A este respecto, se plantea la hipótesis de si el público es capaz de identificarla, en contraste con la masculina. Sin embargo, se pone de manifiesto que, aunque los hombres traten de encasillarlas, dentro de un estilo de narración asignado para ellas, no se consigue discernir el género del autor, si la obra es anónima.

La última fase se refiere a la perspectiva de la mujer como lectora de cualquier tipo de género literario. Sin embargo, a diferencia del consumidor masculino, las mujeres nos encontramos con ciertas barreras impuestas en el proceso de la lectura. Por un lado, todavía hoy en día, en la ficción, existen pocos prototipos femeninos que desempeñen el rol de protagonista principal. Por lo general, suelen estar relegadas a un plano secundario, por detrás de un personaje principal masculino. Por otro lado, como las mujeres lectoras no tenemos a nuestro alcance modelos positivos en las obras, nos debemos imaginar el logro de los atributos deseados, pero obstaculizados por la sociedad históricamente patriarcal. O, en otros casos, las mujeres adoptamos las cualidades que se asignan a los hombres y las extrapolamos a nuestra propia realidad para empoderarnos, a través de esta práctica, y seguir en la lucha por los derechos sociales idénticos. En este contexto, autoras, como Fetterley, proponen una lectura resistente o a contrapunto que esté alerta de los significados del texto, si éstos tratan de atrapar a la mujer en estereotipos misóginos.

Bajo mi punto de vista, cada una de estas fases simboliza los obstáculos, que las mujeres han tenido que ir sobrellevando, para poder formar parte de este mundo acaudillado por hombres. A raíz de esta reflexión vinculada a la desigualdad social, se

van rescatando voces de obras escritas por mujeres con un gran valor artístico. Me parece muy importante que se siga investigando y aportando nuevas visiones acerca de escritoras que, de lo contrario, podrían quedar en el olvido.

## Capítulo 3. MANIFESTACIONES Y REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

### 3.1. Definiciones y tipos de violencia

Bajo este epígrafe procedemos a definir la terminología relativa a las diversas modalidades de violencia de género. Desgraciadamente, aunque el contexto descrito en las obras de John Osborne es un escenario que dista en aproximadamente cincuenta años de las políticas de género actuales, el patrón de maltrato visible se equipara y se perpetúa a lo largo del tiempo. El investigador Jaime Breilh, en su obra titulada *Género, poder y salud* (1993), especifica que “la violencia de género forma un solo cuerpo con las injusticias estructurales y alimenta la lógica imperante de una cultura violenta donde se nos trata de acostumbrar al dominio de unos a otros como forma natural de vida y sustento ideológico de una sociedad de subordinación” (cit. en Alvarado y Guerra, 2012: 120). Los tipos que se contemplan, dependiendo de los efectos que pueden ocasionar a las víctimas, son: la psicológica, la patrimonial y económica, la física y la sexual.

La definición, que engloba a los demás subtipos de violencia, es la de violencia de género y resulta pertinente recoger varias aproximaciones desde los ámbitos institucionales que tratan de combatirla.

La Organización de las Naciones Unidas (ONU) realiza una categorización de los actos que albergan los distintos tipos de violencia especificados en el segundo artículo de la declaración aprobada por “la Asamblea General en torno a la Eliminación de la Violencia contra la Mujer”, en diciembre del año 1993 (Lasheras et al., 2003: 13, 14). La violencia de género se describe en el primer artículo como “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, incluidas las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada” (cit. en Lasheras *et al.*, 2003: 14).

Para la Organización Mundial de la Salud (OMS), la violencia es “el uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo,

otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (cit. en Dahlberg y Krug, 2003: 5).

Aproximadamente diez años, separan las declaraciones de los dos secretarios generales de las Naciones Unidas (Kofi Annan y Ban Ki-moon). Pero, a pesar del transcurso del tiempo y de las medidas en contra de la violencia de género, el contenido de las declaraciones es muy similar. En 1999, Kofi Annan manifiesta que “la violencia contra las mujeres es, quizás, la forma más vergonzante de violación de los derechos humanos. Y, quizás, la más generalizada. No conoce fronteras geográficas, culturales o económicas. Mientras continúe, no podemos afirmar que estamos progresando hacia la igualdad, el desarrollo y la paz” (cit. en Cervera et al., 2008: 124).

Por su parte, Ban Ki-moon lidera la marcha de la campaña “Unidos para poner fin a la violencia contra las mujeres”, el 25 febrero de 2008. Considera que los abusos son un asunto de índole fundamental que no se puede minimizar y lo califica como “la violencia contra las mujeres y las niñas persiste sin disminución en todos los continentes, todos los países y todas las culturas con efectos devastadores en la vida de las mujeres, de sus familias y de toda la sociedad. La mayoría de las sociedades prohíben esa violencia, pero en la realidad frecuentemente se encubre o se tolera tácitamente” (cit. en Cervera et al., 2008: 124).

Las Naciones Unidas promueven en distintas ciudades cuatro conferencias mundiales donde el foco es la mujer: Ciudad de México (1975), Copenhague (1980), Nairobi (1985) y Beijing (1995). La última supone un gran paso para alcanzar cambios mundiales en términos de igualdad de género. 189 países optan por difundir las líneas de actuación expuestas en la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing. Su propósito es desarrollar proyectos y directrices para establecer una sociedad igualitaria. De este modo, se generaliza una expansión del empoderamiento femenino (ONU Mujeres, 2010).

En todos estos testimonios se pueden intuir una serie de aspectos característicos de la violencia de género<sup>29</sup>: la perversión, la sutileza y la durabilidad en el tiempo. En

---

<sup>29</sup> A pesar de que es un término bastante consensuado, no está exento de polémica. Su origen proviene del concepto “*gender-based*” violence o “*gender violence*” que se tradujo al castellano como “violencia por razón de género”. Su uso se normaliza a partir del Congreso sobre la Mujer que se desarrolla en Pekín en 1995. La Real Academia Española (RAE) matiza una preferencia por esta expresión “violencia doméstica” y no “de género”. Y el Banco de Datos de la Academia (un corpus-fichero que la RAE ha ido

primer lugar, la connotación de perversión se ejemplifica en el hecho de que la persona culpable de herir e infligir sufrimiento a la víctima es la pareja. La segunda característica es la sutileza e invisibilidad de los maltratos, porque se producen en la esfera privada. Este hecho remarca su *indetectabilidad* social y, por ende, ahí radica el incremento del riesgo. Por último, cabe destacar su temporalidad progresiva, que no solo perdura, sino que gradualmente va aumentando en intensidad y gravedad. Paulatinamente, los episodios cambian su regularidad hasta afianzarse en la relación de forma crónica y normalizada; en muchas ocasiones, son extensivos a otros familiares (Bonino, 1998: 4-6, 8, 9).

A continuación se enumeran y describen las violencias: la psicológica, la económica y patrimonial, la física y la sexual.

#### **a) La violencia psicológica o el maltrato psicológico**

Una de las primeras fases que integran el Ciclo de la Violencia es la violencia psicológica. Un informe de la Organización Mundial de la Salud (1998) enfatiza que “el aspecto más dañino del maltrato no es la violencia en sí misma, sino la “tortura mental” y el “vivir con miedo y terror” que experimentan las víctimas”. A este respecto, Mc. Allister en el año 2000 resume este concepto como “cualquier conducta física o verbal, activa o pasiva, que atenta contra la integridad emocional de la víctima en un proceso continuo y sistemático, [...] a fin de producir en ella intimidación, desvalorización, sentimientos de culpa o sufrimiento” (cit. en Blázquez et al., 2010: 66-67).

En realidad, los enfrentamientos se utilizan como herramienta de control de la pareja y una llamada de atención para que la agredida sea consciente de que sus acciones se están desvinculando del comportamiento preestablecido para ella. De esta manera, el agresor logra nuevamente encauzarla (cit. en Blázquez et al., 2010: 67, 71); su desgaste afectivo y emocional repercute en los pensamientos, los comportamientos y los sentimientos sobre de sí misma.

---

recopilando) evidencia que: “violencia doméstica” es la expresión “más utilizada con bastante diferencia en el ámbito hispanico” (cit. en EFE, 2004).



Según Karin Taverniers (2001), las características de la violencia psicológica se agrupan en siete epígrafes de acuerdo a la percepción, la visibilidad y el reconocimiento de factores relativos a los micromachismos (cit. en Blázquez et al., 2010: 67):

1. La desvalorización se ilustra con herramientas, tales como la ridiculización, las descalificaciones, las trivializaciones, las oposiciones y el desprecio.
2. La hostilidad refuerza los reproches, los insultos y las intimidaciones.
3. La indiferencia se muestra a través de la falta de empatía, de apoyo y la ausencia de interacción entre los miembros de la pareja.
4. La intimidación se centra en juzgar, criticar y corregir posturas, por medio de gestos amenazantes y conductas destructivas.
5. La imposición de actuaciones supone el bloqueo social, las órdenes, las desviaciones, la insistencia abusiva, las invasiones de la privacidad y los sabotajes.
6. La culpabilización se basa en acusaciones que se le propician.
7. La bondad aparente desvirtúa la realidad manipulándola.

Ante todas estas evidencias, se puede concluir que la violencia psicológica es una de las peores formas de maltrato, puesto que agrede a la autoestima y a la emotividad, debilitándola y vulnerabilizándola frente al agresor. Cabe puntualizar que provoca una herida indetectable carente de huellas visibles en la víctima. Por lo tanto, estas consecuencias tardan más en curarse y en ser sobrellevadas (Blázquez et al., 2010: 67, 68).

A este respecto, en estas situaciones de tensión, se aprecian varios síndromes que padece la víctima: el síndrome de indefensión aprendida y el de adaptación paradójica. El primero se basa en la percepción de la víctima ante la imposibilidad de escapar de su atacante. Por este motivo, permanecen en esta relación negando o minimizando los conflictos existentes. Y el segundo, por su parte, consiste en un mecanismo inconsciente de defensa que instaura la víctima en su mente; asume la violencia, empatiza con el agresor situando el detonante de las agresiones en elementos externos y sobrevalora los episodios esporádicos de afecto que se producen entre ambos. De este modo, él es consciente de la incapacidad de la víctima para denunciarle o dejarle (Deza, 2012: 46, 52-54).

Tal y como hemos mencionado previamente, el patrón de la violencia evoluciona por distintas fases que se repiten incesantemente en el denominado Ciclo de

la Violencia descrito en 1979 por Leonor Walker, psicóloga estadounidense experta en violencia doméstica (Suárez, 2018):



Gráfico 1. Ciclo de la Violencia de Leonor Walker (1979)

El inicio de este ciclo lo origina una acumulación de tensión que deriva en un maltrato psicológico integrado por quejas, reproches e insultos, entre otras manifestaciones. En primer lugar, el agresor empieza por controlar pequeños detalles de la vida y el físico de las mujeres como, por ejemplo, su ropa. Y, poco a poco, su opinión se afianza en su autoestima y en su conciencia por medio de desplantes y enfados inexplicables. Estos calificativos peyorativos se enmascaran bajo la concepción del amor romántico, como consejos y sugerencias concernientes a los complejos corporales femeninos. Como consecuencia, él logra sus intenciones: potenciar las inseguridades. De hecho, las apreciaciones son tremendamente hirientes e influyentes y tienen una carga emocional añadida, puesto que provienen de la persona amada. Efectivamente, él sabe a la perfección en qué aspectos debe incidir para dañar profundamente la autoestima de las víctimas con la consecuente reducción de sus capacidades emocionales, físicas y psicológicas. Finalmente, trata de mermar sus fuerzas hasta el punto de crear una dependencia absoluta que conlleva la anulación de su persona y de su propio bienestar frente al del agresor. Como la intensidad de las vejaciones se incrementa, no solo tienen lugar en el ámbito privado, sino también a ojos de cualquiera en la esfera pública. No obstante, la gente que presencia estas malas formas no se

percata, ni los cataloga como un tipo de maltrato. Como parecen actos inofensivos y normalizados, obviamos que pueden derivar en violencia. Este hecho intensifica la impunidad de los maltratadores para demostrar su poder y humillar a las mujeres a las que, en realidad, deberían querer, respetar y apoyar.

Si con los mecanismos empleados en la violencia psicológica ellas reaccionan sumisamente y cambian su actitud, la relación tóxica vuelve a estabilizarse. En cambio, si prosiguen con la idea de mantener sus pretensiones, la violencia se recrudece hasta el estadio de recurrir a la física o incluso sexual. Cuando la ira llega a un punto insostenible y estos ataques psicológicos ya no atemorizan a la víctima, la única vía para que el agresor mantenga su poder es la evolución a la siguiente etapa, la denominada fase de agresión. Se diferencian según el tipo de relación: sexual, económica y vicaria. Para cerrar el movimiento circular del ciclo, el agresor se afana por reconquistar a la víctima en una fase que se llama “luna de miel”. Esta última etapa, previa a la regeneración del sufrimiento, supone un alivio y una tranquilidad aparentes. Las futuras promesas con las que él trata de manipularla son engaños que desembocan en una reconquista y en una esperanza de cambio que significa el mito del fin de los abusos. Este estado manifiesta muestras de cariño, pasión y reconciliación que sirven de espejismo transitorio para la acumulación de tensión que inicia nuevamente el Ciclo de la Violencia (Alencar-Rodrigues y Cantera, 2013: 79).

Laura Fátima Asensi, en 2008, procede a distinguir los mecanismos encubiertos y los manifiestos de la violencia psicológica (cit. en Blázquez et al., 2010: 68).

<b>Mecanismos encubiertos</b>	<b>Mecanismos manifiestos</b>
Descalificar	Despreciar, insultar, ridiculizar
Negar y desmentir el abuso	Gritar, criticar
Proyectar y acusar	Acusar de conductas dañinas, ordenar, tirar objetos, provocar, expresar celos
Amenazar sutilmente con abandono físico o emocional	Mostrar malhumor, ignorar, negar afecto, restringir recursos, golpear objetos, obligar a realizar actividades ilegales, amenazar con quitarle la vida, asesinato
Abandonar física o emocionalmente	Aislar a la víctima de su familia y de sus amigos, controlar el tiempo y las actividades que realiza, amenazar con abandonarla, abusar de sus seres queridos y de sus mascotas

Una de las variantes de la violencia psicológica es la denominada vicaria. Hace hincapié en el daño a los descendientes de la pareja que se ven involucrados en esta relación de maltrato. Este tipo también engloba sentimientos de culpabilidad en la víctima debido a que el agresor le amenaza para tenerla atemorizada ante la posibilidad de dañar a sus seres queridos. Además, le espantan las consecuencias de estas potenciales agresiones hacia ella, hacia sus seres queridos y, sobre todo, hacia sus hijos. En palabras de Sonia Vaccaro, especialista en victimología, la violencia vicaria es “una violencia secundaria a la víctima principal, que es la mujer. Es a la mujer a la que se quiere dañar y se hace a través de terceros, por persona interpuesta. El machismo sabe que matar a los hijos es asegurarse de que la mujer no se recuperará jamás; es el daño absoluto para ella” (cit. en Álvarez, 2015).

Otro subtipo de maltrato psicológico, que se puede englobar dentro de esta categoría, es la violencia verbal. Se basa en actos irrespetuosos como insultos, ofensas, reproches, descalificaciones personales y palabras hirientes. Como hemos ejemplificado anteriormente, esta manifestación se lleva a cabo mediante el lenguaje. El modo y el tono en que se dicen las palabras se convierten en una vía de transmisión de la agresividad. Implica una forma de humillación y de manipulación donde se establece una relación de dominio que, de forma evidente, no es de igual a igual. Claramente se asienta en un plano vertical donde la víctima subordinada se *objetualiza*, perdiendo su dignidad humana (Bonino, 1998: 3, 4, 7).

Esta violencia forma parte del concepto de “micromachismos” que introdujo Luis Bonino, cuya definición se refiere a “las prácticas de dominación y violencia masculina respecto a la mujer en la vida cotidiana, del orden de lo “micro” porque [...] alude en el lenguaje popular, a una connotación negativa de los comportamientos de inferiorización hacia la mujer” (1998: 4). Se pueden diferenciar en tres grandes grupos: los encubiertos, coercitivos y de crisis. El propósito del estudio de estas microviolencias es remarcar que estas conductas están normalizadas en el subconsciente social aprendido, tanto de hombres como de mujeres, y ocurren con mucha frecuencia, sin apenas percibirlo. En primer lugar, los encubiertos atentan contra la libertad femenina. Las principales cualidades que los designan son: la sutileza, la invisibilidad y la indetectabilidad social. El hombre trata de ocultar su deseo de control y, para ello, utiliza ciertas técnicas que dañan psicológicamente a la víctima, tales como mentiras, desautorizaciones, aislamiento, silencios, desconfianza y atribuciones de mandatos de género (Bonino,

1998:8-12). En segundo lugar, en los coercitivos, el hombre, por medio de la creencia de su “supremacía lógica”, somete a la mujer mediante su fortaleza física o mental. De esta manera, logra ejercer una vigilancia sobre su economía, su libertad de movimiento y manipular sus decisiones y elecciones, haciéndose dueño de sus pensamientos (Bonino, 1998:6-8). En tercer lugar, los de crisis se utilizan en situaciones donde la mujer se rebela y reclama su papel en el ámbito personal, social o profesional. Ellos sienten peligrar sus privilegios, su ego se tambalea y surge el miedo ante una crisis de la masculinidad. Con el propósito de incentivar nuevamente su liderazgo, emplea mecanismos repetitivos e intensos como promesas, amenazas, hipercontrol, distanciamiento y críticas (Bonino, 1998: 14-15).

## **b) La violencia económica y patrimonial**

La violencia económica se determina como “toda acción u omisión de la persona agresora, que afecta la supervivencia económica de la mujer, la cual se manifiesta a través de actos encaminados a limitar, controlar o impedir el ingreso de sus percepciones económicas” (Córdova, 2017: 41). Y por extensión la violencia patrimonial incluye: “las acciones, omisiones o conductas que afectan la libre disposición del patrimonio de la mujer; incluyéndose los daños a los bienes comunes o propios mediante la transformación, sustracción, destrucción, distracción, daño, pérdida, limitación, retención de objetos, documentos personales, bienes, valores y derechos patrimoniales” (Córdova, 2017: 41).

El origen de estos abusos proviene de la prohibición de que las mujeres accedan a la vida laboral; un camino que les proporcione la libertad económica y emocional que tanto ansía. Tradicionalmente, en Gran Bretaña, la legislación tipificaba, amparaba y sustentaba esta privación. Obligaba a las mujeres a ceder a sus maridos los derechos y usos de sus propiedades, al casarse. Sin embargo, a partir de 1870, gracias a la lucha de los grupos feministas se van haciendo enmiendas para mejorar la situación de las mujeres, tales como la medida de instaurar un contrato-régimen de separación de bienes que garantizase el patrimonio femenino. De este modo, la ley del 9 de agosto de 1870 permite que las mujeres conserven su dinero y que no pase automáticamente a manos de sus cónyuges. Y, posteriormente, el *Married Women's Property Act* de 1882 articula

que las mujeres casadas tienen pleno control de todo su patrimonio y pueden disponer de él, según su criterio, sin la autorización de sus maridos (Posada 1994: 172-173).

En lo que respecta a la negación del sustento económico, ellas dependen absolutamente de la voluntad masculina, puesto que deben informarles de todas sus acciones y complacer todos sus deseos. Como recompensa, si se comporta siguiendo las pautas establecidas para la buena esposa, quizás ellos les permitan gastar “su” dinero. Como consecuencia de estas restricciones, logran minar la autoestima de las víctimas como método para dominarlas y someterlas (Córdova, 2017: 42,43).

### **c) La violencia física**

Es un tipo de maltrato con huellas palpables en el cuerpo de la víctima. Muestra visible y públicamente lo que ocurre en la esfera privada de la pareja, por lo tanto, se desvelan sus problemas. Si bien, paradójicamente, ellos no se sienten culpables ni juzgados socialmente, porque ellas se ocultan, avergüenzan y encubren los golpes. En efecto, se afanan por taparse las heridas y por mentir acerca de su procedencia. Para ellas, supone una situación inexplicable el hecho de verse inmersas, con las personas que más quieren en el mundo, en un círculo vicioso de violencia.

La violencia física va un paso más allá de la psicológica, verbal, económica y patrimonial, porque implica la posesión del cuerpo de las mujeres. Las manifestaciones son, en primera instancia, hechos efímeros y aislados como, por ejemplo, empujones y tirones de pelo. Paulatinamente, incrementan su condición hasta transformarse en bofetadas, golpes, patadas, quemaduras y mordeduras, entre otras brutalidades. Estos actos tienen reacciones inmediatas de asombro, miedo, *shock* y tristeza. Sin embargo, después de una pelea, al percatarse el agresor de estas respuestas de la víctima, se apresura a controlar y manipular sus sentimientos por medio de promesas de cambio y arrepentimiento. Después, ellos nuevamente tratan de reeducarlas y, si ellas se niegan a que ellos consoliden su poder, los episodios se recrudecen. Si ellas persisten en mantener su posición igualitaria dentro de la pareja, entonces se convierten en las enemigas a combatir. En esta lucha por el control, ellos utilizan cualquier manifestación de fuerza física: estrangular, herir con diferentes armas, torturar o incluso, en última instancia, asesinar.

#### **d) La violencia sexual**

Se define por la Organización Mundial de la Salud como “todo acto sexual, la tentativa de consumir un acto sexual [...] o utilizar de cualquier otro modo la sexualidad de una persona mediante coacción por otra persona, independientemente de la relación de esta con la víctima, en cualquier ámbito [...]. Incluye la violación, definida como la penetración, forzada físicamente o empleando otros medios de coacción [...], de la vulva o el ano, usando un pene, otras partes corporales o un objeto” (cit. en Krug, 2003:161).

El principal problema que radica en esta violencia es que ocurre generalmente en la esfera privada y, por lo tanto, no hay pruebas ni testigos que apoyen la versión de la víctima. Además, en ocasiones, al ser perpetrada por la pareja, las consecuencias se minimizan porque se “sobreeentiende” que las relaciones sexuales son supuestamente “obligatorias y consentidas” (Krug, 2003:161-162).

A este respecto, un subtipo de maltrato sexual, que se entremezcla con aspectos verbales, es el acoso. Ocurre en el ámbito público, pero se oculta bajo la premisa de cortejo incesante o piropo<sup>30</sup>. No obstante, es reseñable que se trata de un abuso de poder hacia la mujer que normalmente ocurre en contextos laborales; el hombre, situado en una posición dominante, las amenaza con represalias, si ellas no acceden a sus deseos (Krug, 2003: 161-162).

### **3.2. Recorrido por la legislación inglesa en torno a los proyectos establecidos en el ámbito de la violencia doméstica**

Esta primera parte del recorrido es un resumen de las leyes inglesas que están vigentes en el período que abarca el contexto social del autor John Osborne. Su

---

<sup>30</sup> Desgraciadamente, hay que puntualizar que no se produce violencia psicológica solamente en el hogar, sino que también sucede en público por medio de agresiones verbales o piropos. Esta violencia verbal se encuentra enmascarada y encubierta en valoraciones que, *a priori*, pueden no entenderse como malintencionados. Sin embargo, dichos comentarios machistas denotan desigualdad y entrañan malestar para las mujeres, al soportarlos en silencio. Se produce una intromisión en la intimidad de una persona que provoca incomodidad, vergüenza e incluso miedo, en el caso potencial de que ellas contesten a estos improprios.

propósito es lograr la mejora y el desarrollo de las vidas de las mujeres en una sociedad donde la igualdad entre estas y los hombres es todavía una utopía. Según Florence Binard (2017: 7), ellas piensan que la actitud de las autoridades responsables de articular los decretos en contra de la violencia hacia la mujer es insuficiente. Destaca, por ejemplo, la denominada “crisis de *Yorkshire Ripper*”, de Leeds<sup>31</sup> (1975-1980). Como modo de intentar que las mujeres se protejan y, de esta manera, evitar casos de violencia, el Estado sugiere una serie de recomendaciones como, por ejemplo, que las mujeres no salgan solas por la noche. En opinión de Binard, este es un claro ejemplo de ineptitud en las respuestas que ofrece el Estado para combatir las agresiones. Por este motivo, a finales de los años setenta muchas feministas continúan insatisfechas con las iniciativas propuestas para erradicar la desigualdad y el maltrato en la sociedad.

A continuación, citamos textualmente en orden cronológico las leyes británicas más relevantes en contra de la violencia doméstica (Binard, 2017: 6-7):

En 1970 se aprueba *The Equal Pay Act*, que reitera su lucha cinco años después para lograr la equiparación salarial.

En 1975 *The Employment Protection Act* se centra en el tema de la maternidad. Su objetivo es garantizar la retribución económica y los derechos femeninos en el período de baja maternal.

También en 1975 se instaura *The Sex Discrimination Act*, que insta a la equidad entre hombres y mujeres. Su reto es permitir que, independientemente del género al que se pertenezca, se disponga de las mismas oportunidades. Para ello, se establece una comisión denominada *Equal Opportunities Commission* (EOC), que aborda las quejas en caso de manifestaciones de desigualdad.

En 1976 *The Domestic Violence and Matrimonial Proceedings Act* da la posibilidad de que una mujer casada inicie un proceso judicial en contra de su marido.

En 1978 la ley cuyo nombre es *The Housing Act* da cobijo a mujeres maltratadas que tienen que huir de sus hogares y se encuentran en situación de riesgo y vulnerabilidad.

---

<sup>31</sup> Los orígenes de esta denominación son los asesinatos en serie de prostitutas, en su mayoría, por parte de un “médico” al que le apodan el “destripador”. Este alias viene ligado a los experimentos mutiladores que realiza a estas prostitutas en un barrio londinense a finales del siglo XIX (1888). A raíz del asesinato de otras mujeres, que no pertenecían a este gremio, se inició la investigación de estos sucesos y se consiguió cambiar la percepción pública de la violencia de género en el Reino Unido, puesto que las prostitutas eran unas desconocidas a las que nadie reclamaba, si desaparecían.



Pero no es hasta 1991, a partir de la aprobación de *The Domestic Violence Act*, cuando se castiga la violencia sexual dentro de la pareja con la que se cohabita, aunque las mujeres no estén casadas con su agresor.

Esta segunda parte del recorrido se corresponde con leyes más recientes que nos aproximan a la política del país del autor de nuestro objeto de estudio: aquellas más significativas aprobadas en el Reino Unido, en relación a la violencia, abarcan la vía penal y la civil. Son las siguientes: la Ley de Derecho de Familia (1996), la Ley de Protección frente al Acoso (1997), la Ley de Violencia Doméstica, Crimen y Víctimas (2004) y la Ley sobre Crimen y Seguridad (2010). Disponen de un amplio y relevante dispositivo de medidas de protección para las víctimas de violencia doméstica, tales como las “*restraining orders*” de 2004 y las “*go orders*” de 2010. Aunque también son destacables las *injunctions* o *protection orders* en el ámbito civil (Freixes et al., 2014: 62).

Como se ha mencionado anteriormente, estas pueden recurrir también a la vía civil por medio de una “*civil injunction*” o “*protection order*”. En efecto, el epígrafe IV de la Ley de Familia del año 1996 expone dos tipos de “*injunctions*” para la violencia doméstica: la “*non-molestation order*” y la “*occupation order*”. La primera se instaure para evitar la faceta acosadora, amenazadora o violenta del maltratador hacia la agredida o familiares de esta. Y la segunda, la “*occupation order*”, limita y prohíbe la comunicación del agresor con el círculo de ellas, así como ir a la vivienda conjunta donde se encuentra la persona agredida. En efecto, la violación de estas “*injunctions*” tiene un castigo legal. Con respecto a la duración de las mismas, pueden ser renovadas mientras siga la orden vigente durante un año como máximo, si la persona tiene la legitimidad de estar en la casa (Freixes et al., 2014: 64).

En el Reino Unido establecen un plan para combatir la violencia doméstica (término que ellos utilizan desde el año 2004, en lugar de referirse a violencia de género, como nomenclatura que neutraliza el género). Engloba ampliamente muchas situaciones que pueden albergar actos violentos o abusos de poder. Se define como: “cualquier incidente de conducta amenazadora, violencia o abuso (psicológica, física, sexual, económica o emocional) entre adultos que son o han sido parejas sentimentales o familiares, independientemente de su sexo o sexualidad” (cit. en Freixes et al., 2014: 62).

En lo que respecta a las “*go orders*”, se ramifican en dos órdenes de protección: la “*Domestic Violence Protection Notice*” (DVPN) y la “*Domestic Violence Protection Order*” (DVPO). La primera es una medida cautelar que ofrece la policía como recurso para intentar garantizar la seguridad de las propias víctimas y de sus familiares más allegados. Los cuerpos de seguridad son los encargados de instaurar esta disposición, en situaciones de alerta, ante signos evidentes de maltrato ejercidos por parte de un adulto mayor de edad. Ante el incumplimiento de las mismas, se puede detener al agresor sin requerimiento de una orden judicial. Un día más tarde, los jueces se pronuncian acerca de si la DVPN se transforma en una DVPO. Tiene validez durante un mes aproximadamente y, ajustándose a las mismas peticiones que en la DVPN, se dicta si se contempla peligro en las acciones potenciales del sujeto, el supuesto abusador. Asimismo, las consecuencias penales de la infracción de estas órdenes pueden variar entre los seis meses y los cinco años de prisión o el pago de una multa (Freixes et al., 2014: 62-63).

Es reseñable que la Ley de Violencia Doméstica, Crimen y Víctimas correspondiente al año 2004 deja entrever ciertas novedades que mejoran la situación de las víctimas como, por ejemplo, la viabilidad de dictaminar una “*restraining order on acquittal*”. A través de este recurso, pretenden mantener las medidas de protección si se intuye todavía cualquier posible riesgo, aunque él esté libre de cargos. Y cabe destacar los cinco años de cárcel como máximo, si no se acata la medida de protección civil denominada “*non-molestation order*” correspondiente a la Ley de Familia del 1996 (Freixes et al., 2014: 63-64).

En el año 2012 Nick Clegg, el líder del partido liberal demócrata en un gobierno de coalición entre el partido conservador y el liberal demócrata del 2010 al 2015, informa sobre un cambio en la definición de violencia doméstica. A partir de este momento, los jóvenes menores de edad, de entre 16 y 17 años, se añaden también al perfil de víctimas potenciales. Este proyecto se articula como recurso para concienciar a la sociedad y, más concretamente, a los adolescentes de que pueden estar inmersos en una relación basada en actos de violencia. Y, de ser este el caso, expertos especializados les ayudan para dar el paso de denunciar (cit. en GOV, 2012).

Por consiguiente, en el 2013 se implanta la nueva definición de violencia doméstica y abuso: “Any incident or pattern of incidents of controlling, coercive, or threatening behaviour, violence or abuse between those aged 16 or over who are or have

been intimate partners or family members regardless of gender or sexuality. This can encompass but is not limited to [...]: psychological, physical, sexual, financial, emotional” (GOV, 2012).

Es importante puntualizar las dos características que describen los comportamientos de los agresores y que se integran como parte de este nuevo enfoque acerca de la violencia legitimada. Dichos procedimientos son el controlador y el coercitivo;

Por un lado, el comportamiento controlador se determina como: “range of acts designed to make a person subordinate and/or dependent by isolating them from sources of support, exploiting their resources and capacities for personal gain, depriving them of the means needed for independence, resistance and escape and regulating their everyday behaviour” (GOV *Statutory Guidance Framework*, 2015: 3).

Por otro lado, el comportamiento coercitivo es: “a [...] act or a pattern of acts of assault, threats, humiliation and intimidation or other abuse that is used to harm, punish, or frighten their victim” (GOV *Statutory Guidance Framework*, 2015: 3).

Esta legislación trata de examinar episodios de abusos psicológicos en un contexto intrafamiliar. Remarca el hecho de que no solo se manifiestan por medio de huellas visibles. Por este motivo, la nueva ley analiza evidencias de micromachismos, sobre todo los relativos al control, desde diferentes vías posibles: la ropa, la socialización, la intimidad y la ubicación por medio de la instalación de una aplicación informática que detecta los movimientos. Sin embargo, un dato reseñable es que la víctima no se puede acoger a esta ley de no ser que tenga consecuencias graves en más de dos ocasiones como, por ejemplo, tentativas de agresiones físicas reiteradas (González, 2015).

Estos cambios significativos en la normativa denotan un intento de garantizar la supervivencia y la seguridad de las víctimas. Por este motivo, Alison Saunder, la directora de la fiscalía de la Corona, realiza una declaración al respecto que citamos a continuación:

Controlar o coaccionar puede limitar los derechos fundamentales de las víctimas, tales como su libertad de movimiento y su independencia. Este comportamiento puede ser muy perjudicial en una relación abusiva cuando una persona tiene más poder que otra, aunque a primera vista este comportamiento pueda parecer un

juego, inocuo o amoroso. Las víctimas pueden tener miedo de las consecuencias de no cumplir las normas dictadas por otra persona. A menudo temen que la violencia será utilizada en su contra o sufrir abuso psicológico y emocional extremo. Estos nuevos poderes significan que este comportamiento, particularmente relevante en los casos de violencia doméstica, ahora pueden ser procesados (cit. en González, 2015).

A pesar de estas leyes previas, Theresa May informa de proyectos para adoptar una nueva medida en términos de violencia y abusos en el ámbito familiar. Paradójicamente, May asegura que la ciudadanía está visiblemente preocupada por los recortes establecidos en este campo. Pero aun así, el gobierno todavía no había legitimado el Convenio del Consejo de Europa relativo a la prevención y lucha en contra de la violencia contra las mujeres, el denominado Convenio de Estambul, aprobado en el 2012 (Amnesty. Org).

Por este motivo, en febrero del 2017 Theresa May aborda dentro de su agenda política la implantación de una nueva ley en contra la violencia de género. Acredita que las víctimas desconocen los trámites a los que se pueden acoger para remitir los abusos que sufren. May también valora que existen diferentes resquicios que atenúan las soluciones para erradicar esta problemática social. Por lo tanto, pide asesoramiento a un grupo de especialistas en la materia con el objetivo de constituir una ley que proporcione técnicas a las administraciones y a los organismos del Estado encargados de gestionar, asesorar y tramitar este cometido. De este modo, se conseguirá que se articule de una manera correcta y eficaz con la finalidad de garantizar el auxilio y la tranquilidad, tan elementales para las víctimas (EFE, 2017).

Un año después, en el 2018, el Reino Unido da un paso más hacia iniciativas para combatir la violencia de género mediante el prolegómeno que decreta que el económico también se considere un delito contra la intimidad y la dignidad humana. Algunos ejemplos remiten al abuso de poder con respecto a retener la retribución económica o las cuentas bancarias o coaccionarlas en su *oufit*, porque los agresores piensan que es inadecuado. A raíz de esto, Theresa May aboga por una ley que incluya también actos abusivos que no estén relegados únicamente al ámbito físico. Además, pretende mejorar la rapidez en la mediación en los conflictos por parte de la policía, aunque no haya una condena. Para ello se valen de aparatos electrónicos de localización de ubicación o medidas cautelares. Asimismo, May pretende recrudecer las sentencias

cuando estén menores involucrados o sean testigos, personalizar cada orden de protección, sin tener en cuenta la duración impuesta por la ley vigente y ayudar económicamente en las casas de acogida (Guimón, 2018).

En definitiva, se puede concluir que el Reino Unido dispone de unas condiciones que favorecen la protección de las víctimas en el marco de la Unión Europea y continúa en la actualidad abordando la violencia como una prioridad dentro de la agenda del gobierno. Su reto es implantar nuevas leyes que deriven en una mayor seguridad para la población, así como unas sanciones más relevantes y ejemplarizantes para acabar con esta lacra social que afecta mundialmente (Freixes et al., 2014: 64).

A modo de recapitulación, conviene señalar que la definición clínica de los distintos tipos de maltrato (sexual, físico, psicológico, verbal) que forman parte del Ciclo de la Violencia proporcionan un marco específico para entender sus singularidades, sus efectos y su representación en la narrativa de Osborne. Además, como nuestra investigación se centra en obras dramáticas inglesas, entender las políticas de género y la legislación británica al respecto resulta pertinente para entender sus percepciones en la escena inglesa. En ellas, se muestra el maltrato, como uno de los elementos clave en la manera en que los personajes entablan sus relaciones, he considerado relevante vincular la parte sociológica con la teatral. Mi intención es enfatizar que el teatro se nutre de las preocupaciones sociales como temas recurrentes que simbolizan un correlato entre realidad y “ficción” representada en el escenario.

### **3.3. La violencia en el teatro inglés**

La historia de la violencia es un fenómeno patente en el teatro que se remonta a la época clásica del teatro de William Shakespeare pasando por el jacobeo hasta llegar al más contemporáneo, como en el caso del *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud y el movimiento artístico de Sarah Kane (*In Yer Face*). Tiene como principal objetivo provocar sensaciones de diferente índole en el público, tales como la ira, el miedo, el desprecio, el asombro, la frustración o el desasosiego. Y, a continuación, a raíz de la visualización de episodios de abusos, se pretende llevar a reflexionar, sensibilizar y concienciar a los asistentes acerca de lo exhibido en escena y de la normalización

generalizada de la agresividad en la sociedad. De este modo, se provoca un cambio en el rol de pasividad propio de los espectadores con la intención de remover las conciencias y hacerles partícipes de las exposiciones violentas y de sus efectos en las víctimas, los perpetradores y los testigos de las mismas.

Tal y como refleja este análisis expuesto, queremos denotar que la violencia como parte de la escena dramática ya estaba presente en obras de siglos previos al autor de nuestro objeto de estudio y, posteriormente, sigue siendo también un tema muy vigente, presente y polémico en la cultura visual del siglo XXI. Su representación es casi intrínseca al género dramático y en el Teatro inglés clásico (en los períodos isabelino y jacobeo) hay ejemplos muy importantes donde su visualización moviliza las emociones en torno a conflictos generados relativos al honor, la venganza, el poder o la virtud.

En lo que respecta a este fenómeno desde una perspectiva más actual, la crudeza y la sobreexposición del maltrato se convierte en un foco clave de las obras que se va adaptando y metamorfoseando a los nuevos tiempos, escenarios, tramas y herramientas.

En resumen y más allá de enfatizar su existencia a lo largo de la historia del teatro, este epígrafe trata de incidir en dicho elemento común de las obras, y vincular su visibilización en escena con los efectos y consecuencias de la misma para el público. A este respecto hay que destacar la contribución de Lucy Nevitt que profundiza en dicha hipótesis sobre la repercusión real de la sobreexposición de la violencia más allá del escenario, del mundo ficticio, de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías.

El modelo de violencia que hasta este epígrafe se define es uno clínico/social que sirve para diseñar políticas de género e intervenciones para combatirla. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la expresión que especifica el dramaturgo John Osborne se ve reproducida dentro del marco teatral. Por este motivo, conviene hacer una reflexión acerca de su función en este género. Cabe destacar que esta muestra se aproxima desde el prisma de temas como el odio, la venganza, la ambición, el deseo, el amor o el desamor; ejemplos de pasiones irracionales que son capaces de someter a cualquier ser humano. Un claro ejemplo es el episodio violento representado en la obra de Osborne *Look Back in Anger* (1956); Alison: “It’s more like a zoo every day! (JIMMY pushes CLIFF on to the ironing board, and into ALISON. The board collapses.

*CLIFF falls against her, and they end up in a heap on the floor. ALISON cries out in pain.)” (22).*

En efecto, la violencia es un fenómeno recurrente en el mundo del teatro que suele articularse mediante actos explícitos o implícitos. Supone una correlación entre los sucesos que ocurren en la esfera íntima y privada de los hogares y los relatados en las obras. De ahí que Osborne revele, por medio de la tipología del género teatral *Kitchen Sink Drama*, un problema social que existe en el ámbito doméstico de la época y que, desgraciadamente, permanece todavía hoy vigente. Su primera obra popularmente conocida, *Look Back in Anger*<sup>32</sup> (1956), genera un gran impacto en el público. El propósito de los dramaturgos, que utilizan este recurso dramático, es lograr que quienes lo lean y vean su representación despierten de su letargo conformista a fin de reflexionar, exponer estos temas en público y reflejar con realismo su cotidianeidad. De este modo, se origina un sentimiento de concienciación y una valoración de estos hechos por parte del público que, de lo contrario, pasarían desapercibidos por quedar relegados a la privacidad (Evans, 1977: 83,84, 85).

Históricamente, la relación entre el teatro y la violencia ha sido polémica, puesto que se genera la hipótesis de las posibles secuelas adversas que crea un deseo de imitación<sup>33</sup>, un impacto y un magnetismo atrayente hacia ella. Nuestra mente puede engañarnos con respecto al grado de autenticidad que estamos visualizando, hasta el punto de hacernos dudar acerca de si es más real de lo que en realidad es. Con respecto a esta polémica, Lucy Nevitt argumenta:

The relationship between violence in the real world and violence in the theatre is such that, paradoxically its impact can be less immediate and strong, and less long-lasting and troubling, than the impact of some simulated violence presented in theatres. Apart from its relationship with reality and the effect over the spectator, the study of theatre and violence can also address the

---

<sup>32</sup> El título original de la obra era *On the Pier at Morecambe* y, posteriormente, se opta por *Look Back in Anger*. En la primera, el escenario es una pequeña ciudad de Lancashire y, en cuanto a la segunda, su contextualización son las *Midlands*, una zona industrial de Gran Bretaña que serviría de marco social y cultural para los conflictos que afectan a los personajes (Alaiz, 1964:27).

<sup>33</sup> La violencia se representa por medio de recursos explícitos o implícitos que dejan ver los actos de violencia. De esta manera, se convierten en predecibles, imprevisibles, invisibles, silenciosos u ocultos para el público (Booth, 1996: 24, 28). Esta *cotidianización* puede distanciarse del propósito inicial del dramaturgo. La cultura de la violencia también se puede extrapolar a los medios de comunicación que exponen diariamente escenas cruentas, tanto en noticias como en películas y series. En determinadas ocasiones, esta visualización puede originar, como consecuencia, actitudes de imitación o banalización en los espectadores de dichas imágenes (Sánchez, 2002:203,209).

nature of violence itself (physical or psychological), the forms that it adapts (murder, suicide, blackmail...) or how violence is represented in different genres (cit. en Saura y Guerrero, 2016: 1,2).

De hecho, el uso de la violencia es un recurso que está ligado a garantizar la supervivencia del ser humano por medio de actos repletos de agresividad, un rasgo distintivo e intrínseco que forma parte de nuestra personalidad. Se intensifica en mayor o menor medida, según el grado de control de los impulsos en las situaciones de conflictos interpersonales. En referencia a esto, la artista Deborah Willis sustenta la hipótesis de que los personajes se rebelan de forma agresiva para combatir un trauma que los atormenta; en otras palabras, transforman el dolor en consuelo (McIntyre, 2012: 38, 39,48). Asimismo, este aspecto es fundamental para indagar en las motivaciones de la violencia de género y la manifestación de los comportamientos violentos se puede asimilar como un proceso donde se perpetúa el dominio del agresor desde dos perspectivas: la positiva y la negativa. En cuanto a la positiva, en ciertas ocasiones, la violencia se ejerce, legitimada por el grupo, como recurso para frenar unos episodios de caos que amenazan el orden establecido en el entramado social. Por su parte, la negativa supone en sí misma el caos del que a la sociedad le hace falta huir para estabilizarse y mantener el orden jerárquico. Por este motivo, Rene Girard, en *Violence and the Sacred*, destaca la necesidad de prestar atención a ambos tipos de violencia para ser conscientes de con cuál estamos tratando y, de este modo, evitar la confusión al respecto (Booth, 1996: 13, 14, 29, 30).

Como se ha mencionado previamente, esta consternación o malinterpretación puede degenerar en una crisis personal. Más concretamente, puede provocar una victimización por sentir inseguridad en un mundo donde la crueldad nos colapsa. En consecuencia, como la frontera entre la realidad y la simulación es prácticamente inexistente, la práctica violenta genera ciertos sentimientos contradictorios. Esto es, enfrenta el desprecio y el placer que suscitan su visualización y su ejecución, sin que los asistentes se percaten de este peligro. En algunas ocasiones, la polémica precisamente radica en la duda de si la violencia expuesta en el proceso interpretativo es realmente verídica. O si, por el contrario, se simula con el único reto de impactar y sobrecoger al público. También se analiza la interpretación en torno a matices de positividad o negatividad. O incluso si llega a ser una herramienta que supone una influencia en el subconsciente, hasta el punto de que este sea capaz de modificar sus conductas. De



hecho, intelectuales como Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse defienden la hipótesis de que el desafío fundamental consiste en matizar que, aunque esta aproximación no se ejecute de una manera explícita y literal, las estrategias dramáticas que la envuelven pueden generar un clima de violencia descarnada en escena (Booth, 1996, ii: 7, 27, 49).

Tal y como ocurre hoy en las redes sociales, el objetivo es mostrar lo que es verdadero, las agresiones a las que las mujeres se ven sometidas como, por ejemplo, en casos muy extremos como los mostrados por los dramaturgos del *In-Yer-Face Theatre*, necrofilia, tortura y mutilación. Si, por el contrario, la autodisciplina femenina requerida, para evitar que sucedan, no surte efecto, se califica a la víctima como un ente impuro. Se la representa bajo dos puntos de vista: la mártir idealizada, cuando se suicida, y la víctima demonizada, “*witch, scold or whore*” (cit. en Bamford, 2000: 21), cuya ira contenida puede ser peligrosa y contagiosa, dando lugar a una sublevación global. A este respecto, se cree que la cultura patriarcal provoca que los hombres peguen a las mujeres excusándose en el falso mito de que la belleza y la atracción femenina<sup>34</sup> son los detonantes de los ataques masculinos incontrolados (Bamford, 2000: 2, 6, 7, 10, 22, 23, 24).

Los actos vejatorios se articulan con el objetivo de saciar la curiosidad del ser humano en torno a los límites físicos de los que el cuerpo humano dispone como, por ejemplo, a través de la visualización “ficticia” del recurso de las desmembraciones en las actuaciones. Estos espectáculos ilustran la clase de maltrato que se sanciona en la sociedad: violaciones e incesto. En efecto, Hillary M. Nunn argumenta que estas brutalidades conforman una herramienta que sirve para que la gente se conozca mejor. Al visualizar estos sucesos, emerge la verdadera faceta solapada del ser humano con respecto a las emociones de desprecio, venganza o deseo inconfesable que le genera la agresividad (McIntyre, 2012: 2, 7, 8, 9).

A priori, el público se encuentra en sus butacas en una situación privilegiada, puesto que el artista se encarga de hacerlo partícipe omnisciente de la historia. Pero simultáneamente, esta distancia se reduce cuando se reflexiona de forma activa en torno a sus propios comportamientos, sus vidas, sus actitudes o sus reacciones en las

---

<sup>34</sup> Esta creencia se engloba en el concepto de “*the myth of ‘the beautiful victim’*” (cit. en Bamford, 2000: 6-7).

relaciones interpersonales. El desenlace puede desembocar en una confusión en torno al tema de la violencia<sup>35</sup> (Booth, 1996: 37).

Tanto en el siglo XXI como en el XX, después de la Segunda Guerra Mundial, se instauran novedades en el ámbito teatral donde los abusos son un foco de gran interés. Su representación en el teatro va cambiando y, simultáneamente, este también. Un ejemplo de este nuevo estilo es el *Teatro del Absurdo* del dramaturgo irlandés, afincado en París, Samuel Beckett (Saura y Guerrero, 2016: 2,3).

En lo que concierne al siglo XX, según Rui Pina Coelho (2016: 364), este período es muy notorio, en lo que respecta a la consolidación de la violencia en el teatro contemporáneo. La característica más destacable del drama de posguerra es que el maltrato está explícito en la realidad social, puesto que se concibe como el modo en que las personas solventamos los problemas. De hecho, cabe destacar el Teatro de la Crueldad del francés Antonin Artaud<sup>36</sup>, como corriente dramática que promueve el uso de la violencia en escena. En julio de 1965, en *The Sunday Times*, el crítico Kenneth Tynan demuestra que el cometido social del drama es ser portavoz de los problemas violentos que existen en la sociedad. Su misión es aludir a los conflictos sociales existentes en cada uno de los períodos históricos, en este caso, relativos al uso de la crueldad. De esta manera, los conflictos de las obras confrontan directamente la sensibilidad del público con el propósito de que reflexionen sobre su desvinculación en el incremento notorio de esta lacra social (Gurpegui, 2002: 57- 58). Un dato reseñable es que Artaud influye en el modo en que los directores llegan a ser una figura tan importante que incluso pueden desplazar al creador. Su intención es desempeñar improvisaciones grupales que deriven en “‘total’ theatricality” como, por ejemplo, en *El teatro y su doble* (*Le théâtre et son doublé* 1938) y *los Tarahumara* (1944). De este modo, las palabras (elementos verbales) pierden importancia frente a las sensaciones que generan los elementos no verbales que componen la trama (Trussler, 1994: 343).

---

<sup>35</sup> A este respecto, el crítico Eric Bentley alega en *The Life of the Drama* (1964): “violence interests us because we are violent” e insinúa: “if you wish to attract the audience’s attention, be violent, if you wish to hold it, be violent again”. En definitiva, “without violence, there would be nothing in the world but goodness, and literature is not mainly about goodness: it is mainly about madness” (cit. en Pina, 2016: 364).

<sup>36</sup> En este punto es reseñable la publicación de la traducción al inglés de *The Theatre and its Double* de Artaud. Le genera tal influencia a Peter Brook que recrea en *Marat-Sade* en el año 1964 los métodos del Teatro de la Crueldad, tales como la improvisación y la idealización de un teatro alejado del canon literario impuesto (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 56). Asimismo, el uso del recurso de la violencia es muy significativo en esta obra, porque su objetivo es sorprender al público mediante la espectacularidad.

Por tanto, los actores se hacen eco de recursos como los gritos, los delirios y las heridas con el objetivo de demostrar su ira (Juanes, 2005: 206).

Jose A. Gurpegui (2002) y Jose Luis Sánchez (2002) analizan la asociación del teatro contemporáneo, en contraste con el clásico previamente argumentado, y el maltrato y, por ende, cómo se plasma en escena y la reacción de los asistentes. Como hemos comentado previamente, se ha venido representando en diversas vertientes a lo largo de la historia del teatro. Pero es indiscutible que su significado varía dependiendo de la época y las interpretaciones que el público propone para cada episodio en concreto. Como apunta Mark Ravenhill al respecto: “From the linguistic and emotional menace of Harold Pinter’s first plays to the infamous baby-stoning in Edward Bond’s *Saved*, from the anal rape in Howard Brenton’s *The Romans in Britain* to a soldier eating a journalist’s eyes in Sarah Kane’s *Blasted*, violence has often been a dominant theme on stage” (Ravenhill 2008).

En esta línea, es digno de mención el movimiento teatral de los años noventa conocido como *In-Yer-Face*<sup>37</sup>, cuyos líderes son dramaturgos como Sarah Kane<sup>38</sup>, Mark Ravenhill o Martin McDonagh. Este género supone otra evolución radical en términos de este recurso teatral y de las técnicas dramáticas desempeñadas hasta el momento. Opta por recrudecer extremadamente las manifestaciones de violencia; las escenas polémicas y explícitas de barbarie ocurren frente a unas personas estupefactas y sobrecogidas. Esta mezcla de ensañamiento y espectáculo es habitual en este tipo de género; recrea el comportamiento, los vicios y los excesos de las sociedades contemporáneas por medio de un lenguaje violento y grosero que articulan personajes a través de actuaciones moralmente censurables. Además, incita sobre todo a reflexionar sobre las causas y las consecuencias del sufrimiento del ser humano y, simultáneamente, trata de conmover las emociones del público asistente<sup>39</sup> (García y Piñero, 2002: 286, 288, 289).

---

<sup>37</sup> Este concepto de los años setenta se traduce como “en tus narices” y se acuña dentro del ámbito del periodismo deportivo para denotar originalmente sentimientos, tales como “la desilusión, el desprecio y la mofa”. Pero con el paso del tiempo se emplea bajo el prisma de la violencia y del shock (Brnci’c, 2006: 28) y se adopta en el ámbito teatral para definir esta estética provocadora y brutal de los años noventa.

<sup>38</sup> No contribuye a influir a John Osborne, pero consideramos importante plantear la creación de Sarah Kane porque, debido a la prolífica carrera de nuestro autor, coinciden cronológicamente en su última etapa, que data del año 1992.

<sup>39</sup> Esta misma sobreexposición a la violencia se puede contemplar en las películas donde los personajes interpretan acontecimientos, que se asemejan tanto a la realidad, que pueden llegar a una potencial imitación por parte de los espectadores. Esto es, a pesar de la peligrosidad inherente en las escenas que los actores llevan a cabo, nunca sufren ningún tipo de daño físico existente. Paradójicamente, la

Se considera la obra de Sarah Kane *Blasted*, estrenada en enero de 1995 en el *Royal Court Theatre* de Londres, como el inicio de un movimiento renovado de jóvenes corrompidos y constreñidos social y económicamente por el *thatcherismo*. Este grupo simboliza una regresión a los *Angry Young Men* de los años cincuenta, pero actualizado en los postulados nihilistas y en la estética punk. Se ayudan de sus obras para expresar desacuerdo, repulsa e impotencia ante lo establecido como la vía a seguir por todos, es decir, la alienación social<sup>40</sup> (Díez y López, 2010: 105,107).

A su vez, Kane incide en el aspecto de estar expuestos al maltrato en exceso parte de los medios de comunicación y la denominada cultura de la violencia. En efecto, estamos acostumbrados a visualizar casos donde no se nos proporciona un filtro que nos permita discernir entre el bien y el mal. La acción se exhibe abrupta y brutalmente por medio de recursos como “la violencia social, el abandono, la muerte [y] el sexo [agresivo y no consentido] como instrumento de cosificación, de degradación y dominación [femenina]” (Brnci’c, 2006: 41,42). Por este motivo, cabe mencionar que Kane no elige representar estos episodios al azar, sino que, a través de ellos, contribuye a que los malos tratos existentes en la sociedad se plasmen como método de denuncia y repulsa (García y Piñero, 2002: 286). A pesar de las controversias existentes en esta innovación, hay que resaltar el valor literario y artístico de estas obras más allá del modo en que se expresan y se visualizan los elementos brutales. Podemos destacar canibalismo, felaciones, lapidaciones, suicidios, abusos sexuales, defecaciones y escenas de sexo anal. Estos son algunos de los ejemplos, entre otros tabúes o implicaciones inmorales y reprochables, que buscan la provocación como forma de protesta social (Brnci’c, 2006: 31, 32, 41, 42).

Si bien resulta evidente que la violencia es una presencia constante en el teatro inglés en sus diferentes etapas, nuestro objetivo es ilustrar la transformación de su exhibición puntualizando, sobre todo, la articulación que John Osborne hace de ella como elemento clave en sus obras. Y concretamente esta tesis trata de interpretar esa violencia como el resultado de una tensión entre poder y sumisión y pérdida de privilegios en el ámbito de las relaciones de género. En casi todas las obras de nuestro

---

contradicción se establece cuando estas acciones generan unas secuelas reales muy diferentes a las que se visionan en el mundo ficticio de la gran pantalla.

<sup>40</sup> En lo que respecta a la alienación en Osborne, Elsom considera que: “through Jimmy Porter, Osborne had opened up a much wider subject than rebelliousness or youthful anger, that of social alienation, the feeling of being trapped in a world of meaningless codes and customs” (1976:77).

corpus, vemos cómo los hombres se vuelven hostiles para mantener su supremacía y dominio pero, por encima de todo, para conseguir la subyugación y el control de las mujeres. Aunque en este análisis hayamos podido comprobar la evolución en la trayectoria de la violencia, se puede concluir que este recurso sigue existiendo en nuestra sociedad del espectáculo como herramienta de provocación de una determinada reacción. Por este motivo, para que no se perpetúe su fomento, se deben examinar exhaustivamente las interpretaciones de los hechos que vemos a nuestro alrededor: en un set, en la pantalla de la televisión o en los videojuegos. A este respecto, cabe destacar el debate acerca de si la visualización de la agresividad, como espectáculo de masas, puede conllevar a una mimesis entre los episodios en escena, la rutina del público y la teoría de la cultura de la violencia. Se genera una polémica en torno a si el escenario simboliza un microcosmos de la vida real y, a través de él, tomamos conciencia de las “lacras” y de la realidad de la condición humana o si ocurre justo lo contrario. A partir de esta visibilización, se puede hacer una mala interpretación de las intenciones comunicativas de los autores que engendre una oleada de ataques reales, simulando la representada en el teatro. Se puede sobreentender que la intención de los autores es incidir en los vicios humanos y en cómo el comportamiento del ser humano puede degenerar en maltrato, si el individuo se encuentra en un ambiente de tensión, si no sabe controlar sus impulsos o cuando el diálogo y la razón no consiguen un entendimiento (Sánchez, 2002:203,209, 213,215, 218, 220). En un contexto contemporáneo, podemos debatir sobre como, por ejemplo, los conflictos en las redes sociales se ven intensificados por la oportunidad que nos ofrece el anonimato para ocultar nuestra identidad. De esta manera, es más sencillo poder ejercer violencia gratuitamente sin temor a ser reconocidos o juzgados. Como consecuencia, la impunidad de las acciones deriva en el incremento del dominio de los agresores y, por ende, en la indefensión de las personas atacadas vía Internet.

### **3.3.1. La mimetización de la violencia**

Cabe recordar que, a lo largo de la historia, el teatro se ha convertido en una herramienta muy significativa para hacernos reflexionar acerca de los temas candentes en la sociedad: asuntos políticos, económicos y sociales. Esta simbiosis identificativa

entre las escenas teatrales y los episodios verídicos denota que ambos planos se retroalimentan mutuamente. En efecto, se prevén similitudes en la exposición de cuestiones contemporáneas; es habitual que las creaciones se nutran de la realidad con el objetivo de crear una historia que va a ser posteriormente representada en un escenario (objetivo principal del drama). Por este motivo, si las guerras, la crisis económica u otros sucesos relevantes como la problemática de la violencia nos afectan, estos encuentran en el teatro un espacio para el debate y la reflexión (Salerno 2016: 371).

Lucy Nevitt en *Theatre & Violence* (2013) genera un debate en torno a la vinculación entre los conceptos de violencia y teatro y lo describe como “a piece of theatre is a collaborative act of imagination in which theatre-makers and their audiences can explore possibilities and fantasies as well as reconsidering know realities” (2013: 5-6). Asimismo, especifica ciertas obras de autores como *Macbeth* (1623) o *Titus Andronicus* (1593) de William Shakespeare, *Saved* de Edward Bond (1965)<sup>41</sup>, *The Romans in Britain* de Howard Brenton dirigida por Michael Bogdanov (1980) o *Blasted* de Sarah Kane (1995) que integran episodios crueles con múltiples interpretaciones. En esta distinción se diferencian obras donde este recurso difumina el resto de factores, dando lugar a una obra violenta en sí misma<sup>42</sup> y otras que integran escenas brutales, como parte de sus elementos (2013: 3, 4, 13). Nevitt denota la diferencia de aproximación de los escritores acerca de esta disyuntiva<sup>43</sup>; una hipótesis sería que la violencia sea la herramienta, que emplean los personajes malignos, asociada a un comportamiento que está mal visto, pero que crea una expectativa de excitación en el público. Si por el contrario, los bondadosos son los perpetradores de la agresividad supone un caos inesperado en la asignación de sus funciones previstas. Como consecuencia de esta alteración de roles, los asistentes ya no tienen la certeza de que la

---

<sup>41</sup> Este autor representa la violencia por medio del asesinato de un bebé que metafóricamente puede descifrarse como la muerte del futuro y la desaparición de la humanidad (Nevitt, 2013:7).

<sup>42</sup> Algunas obras como las de Kane automáticamente se vinculan a la violencia y este enfoque abarca la trama en tal magnitud que *invisibiliza* otros elementos de la escenografía. Tal y como afirma Nevitt en esta cita: “overshadow spectral responses” and even to “obscure the [work] as a whole”, reducing it to just a “violent play” (cit. en Salerno, 2016: 369).

<sup>43</sup> Este método se puede llegar a considerar innecesario, porque eso corroboraría la ironía de que la representación de escenas violentas puede ser relevante. Por ello Nevitt incide en dicha oposición en la siguiente afirmación: “*Blasted* became notorious for what was represented in the media as gratuitous and disgusting violence” (2013:3). La contemplación de altercados sirve para que seamos conscientes y reflexionemos acerca de su existencia y, a partir de ahí, decidamos nuestra actuación y posicionamiento moral ante ellos (Salerno, 2016: 370). Esta argumentación se aprecia en Nevitt: “it is necessary and desirable to use theatre and performance to help us to contemplate violence” (cit. en Salerno, 2016:369).

violencia venga ligada automáticamente al castigo, puesto que supuestamente, en este caso, el agresor es una buena persona (2013: 8).

Estas obras anteriormente descritas, exploran las conductas hostiles verosímiles incluso hasta el extremo de que los actores sufren daños físicos reales. En el caso de Kane, se sobrepasan los límites de la auto-experimentación del dolor que puede soportar el cuerpo. A este respecto, Nevitt incide en la anécdota del actor Michael Shannon que, en la obra *Woyzeck* dirigida por Kane en 1997, llega a sangrar por la intensidad emocional de su interpretación (2013: 1). Nevitt quiere clarificar que el maltrato no es un concepto aislado y sinsentido. Los dramaturgos lo integran como un componente esencial y significativo en sus trabajos. Para ello, tienen que decidir cómo interrelacionarla entre sus personajes, sus modos de relacionarse y de solventar los conflictos, así como la reacción que pretenden provocar (2013: 4). En lo que respecta a la visualización de episodios violentos, el público se apiada, se solidariza y se posiciona del lado de la víctima más específicamente en el caso de las violaciones: “it is a powerful image that stays in the mind, signifying the horror of violation and allowing the spectator to respond entirely emotionally” (Nevitt, 2013: 7). La explicitación de episodios violentos, tales como violaciones anales o canibalismo provocan un sentimiento de repulsa colectiva, que deriva en una sensibilización y normalización<sup>44</sup> de estos *modus operandi* en el público y suelen generar, como apunta Salerno, un debate mediático sobre su uso y sus efectos como espectáculo: “any course that engages in discussions of violence or its affects would certainly benefit from this exceptional challenge to rethink how such acts are sensationalized, disregarded, or normalized instead of thoroughly examined and understood” (Salerno, 2016: 370, 371).

Por medio de estos ejemplos que especifica en su obra, Nevitt tiene el objetivo de examinar el poder de la violencia dentro de la escena, así como sus repercusiones fuera del marco teatral. Asimismo, Nevitt menciona la importancia de la cantidad de factores, tanto sociales como individuales, que interactúan en su comprensión, percepción y concepción como, por ejemplo, la historia, las creencias religiosas o la cultura. Estas variables determinan la actitud social de cada persona ante la plasmación de la agresividad (cit. en Salerno, 2016:370). Bajo la perspectiva de esta autora, es muy

---

<sup>44</sup> Nevitt expone que el público está muy habituado a la violencia y que, debido a este hecho, no se abruma de verla en escena. Sino todo lo contrario, la percibe como un elemento cotidiano; “ongoing exposure to images of violence gradually accustoms people to increasing degrees of violent behaviour. The idea here is that the more we see, the more we get used to seeing and the more, therefore, we are able or likely to accept: violence” (2013: 9).

importante destacar la estrecha unión entre la violencia en escena y la real. De hecho, enfatiza que la elección de no representarla no significa que no exista y que, por ende, vaya a desaparecer (2013: 4). También, concreta que los personajes, que utilizan la violencia como herramienta para relacionarse, la emplean realmente como espejo de la realidad social. No es una cuestión de placer o divertimento, sino un mecanismo para generar una reacción en torno a la necesidad de rectificar nuestros comportamientos. Por esta razón, Nevitt analiza el contraste entre violencia real en el escenario y en la vida real y cómo influye esta visualización en el público. Los espectadores suponen a priori que la brutalidad, a la que están expuestos en el teatro, es fantasía y, por esta razón, les provoca sentimientos de intriga o de curiosidad. De no ser así, una inmensa mayoría estarían horrorizados de lo que está ocurriendo porque, aunque seamos conscientes de que pasa lo mismo en la vida real, nuestro distanciamiento nos impide participar en la crueldad violenta. Tal y como se sugiere en “fantasy violence can operate as a coping mechanism, controlling the fear generated by knowing about actual violence” (Nevitt, 2013:8, 9). De hecho, especula con la posibilidad de que la simulación de violencia en el teatro genere un hiperrealismo incluso superior al de la violencia en las calles. Esta idea que aborda Nevitt es muy interesante y resulta increíble porque entremezcla la simulación y la realidad en el ámbito del maltrato: “actual violence, when the harm is happening as it appears to be, is such a common feature of the news that many people have developed a spectatorial distance from it. We know it is real, but paradoxically its impact can be less immediate and strong, and less long-lasting and troubling, than the impact of some simulated violence presented in theatres” (2013:1). A este respecto, la dificultad de representar ataques en escena reside en que no parezca una pantomima<sup>45</sup>, en ocasiones sobreactuada, o peleas coreografiadas que deriven en ausencia de credibilidad (Salerno: 2016:369-370) que va ligada automáticamente con la manera en que va a decidir actuar nuestro organismo ante los episodios que ve, esto es, su respuesta. Por esta razón, “it makes a difference whether we are guided towards abstracted contemplation of suffering and victimhood or pushed to respond to specific wounds on specific bodies through an imaginative process that connects what we see onstage with our sense of our own bodies” (Nevitt, 2013:8).

---

<sup>45</sup> Se definen como: “performed fights rarely show what would happen if the depicted situation were actually occurring. This is partly because of the need for actions to be visible and legible to an audience. The action that would be most likely in an actual encounter might not be sufficiently large, clear or interesting to communicate from a stage, so choreographic choices are often based more on readability than on likelihood” (Nevitt, 2013: 6).



En efecto, el papel de los espectadores es muy significativo, porque recrea las reacciones derivadas de la exposición a hechos violentos. Son testigos de los malos tratos explícitos o implícitos en escena y eso les desencadena una serie de reacciones como, por ejemplo, asombro, rabia, ira, enfado o frustración. Tal y como denota esta cita en torno a la variedad de respuestas que pueden liberarse: “a performed act of violence rarely, if ever, generates a single response. A spectator can be simultaneously engrossed in fiction and aware of simulation; a spectacle of violence can be enjoyable and sickening at the same time. Much performed violence deliberately provokes a confusion of responses in its audience. [...] We have seen how the way in which the ‘idea’ of a punch is turned into action can determine the meanings it communicates” (Nevitt, 2013: 5, 6). Sin embargo, Nevitt especifica los casos en que la representación de la violencia sobrepasa la dramatización y, como consecuencia, el público abandona su posición pasiva de testigo para convertirse en participante de la trama. Tal y como se menciona en: “audiences may also witness performances in which an artist chooses to inflict bodily harm to him- or herself or have harm inflicted upon them, thereby blurring the line between witness and participant” (cit. en Salerno, 2016:370). A pesar de sus hipótesis en torno a la técnica dramática del empleo de la violencia en las obras, no se pueden asegurar unas conclusiones fidedignas, puesto que solamente se analizan los textos teóricos y no las consecuencias psicosociales en el subconsciente del público. Por lo tanto, no está comprobado que la exposición a conflictos en el mundo teatral, provoque automáticamente violencia real. Cuando esta exposición ocurre en la vida real es un incidente, que conduce a unos sentimientos de supervivencia instintiva, que impide la reflexión minuciosa donde y cuando los sucesos están ocurriendo. Dicha reflexión se lleva a cabo posteriormente, pero el prisma del miedo o del shock postraumático puede nublar los hechos y alterarlos. Por el contrario en el ámbito teatral, cuando el espectador ya es “pasivo” y no corre peligro, puede asimilar el marco espacio-temporal a tiempo presente. Así, logra extrapolar los efectos y las consecuencias de la exposición a conductas violentas que pueden ser potencialmente imitadas en la vida real (Nevitt, 2013: 1,4,5).

No obstante, cabe resaltar que la exposición a las historias ajenas a nuestras vidas nos aproxima a un fenómeno conocido como “*meta-emotion*”<sup>46</sup> que inspira sensaciones en

---

<sup>46</sup> “a type of 'metaemotion' is possible that allows for a delight in the recognition of one's own feelings of sympathy and empathy for fictional characters faced with recognisably violent and/or painful experiences and situations” (cit. en Thompson, 2001: 4-5).

nuestro subconsciente hasta el punto de auto-reconocernos en las acciones de los personajes. Como consecuencia, se produce la experiencia de la “catarsis” que revuelve las emociones ocultas concernientes a la agresividad (Thompson, 2001: 4-5). Asimismo, el autor considera que puede ayudar a que cada uno se percate de sus propios miedos y fobias. Este remedio, que se puede apreciar como positivo, materializa la existencia específica de tormentos en las mentes de las personas. Como consecuencia y siguiendo esta argumentación, la búsqueda de consuelo equivale a una mayor exposición a la violencia. En efecto, un mayor grado de dependencia implicaría un anhelo creciente de ser partícipe de su recreación como método de liberación de las presiones individuales. En definitiva, este proceso se convierte en un bucle destructivo cuyo foco es evadir los problemas reales existentes (Thompson 2001:50).

Al respecto de la función y los efectos de la representación de violencia en el teatro, Nevitt concluye que la belleza y la distracción del entretenimiento se transforman para dejar ver otro tipo de escenas que generan una reacción al horror, a la atrocidad y al miedo social. Por lo tanto, este espejismo logra mostrar lo que se vive en nuestro entorno, pero reduce las finalidades previstas a priori para el teatro: diversión y evasión de la cruda realidad a través de la inmersión en un mundo “imaginario” (2013: 23,24). Reitera que los dramaturgos eligen si emplean el recurso de la violencia como uno de los componentes en sus obras<sup>47</sup>. Y, si se deciden por plasmarla, esta visualización no implica perpetuar la barbarie o negar su existencia real sino, más bien, disponer de una herramienta para ayudarnos a saber detectar las múltiples facetas entre las que se esconde la agresividad a la que estamos expuestos. Esta afirmación significaría que esta representación sería un elemento útil para poder investigar el vínculo entre ambas por medio de las secuelas en el público (2013: 24). Una cuestión fundamental es tener claro lo qué es la violencia, lo que implica sus efectos y sus consecuencias. Por este motivo, Nevitt insta a reflexionar en torno a los parámetros morales y éticos que suscitan este debate. Y menciona ejemplos de actos de extrema brutalidad como “simulated rape in performance demonstrates the challenging terrain of showing violence to critique it without being able to control its effects on the audience and explores the more disturbing possibility of this kind of violence depicted without critique” (cit. en Salerno, 2016:370).

---

<sup>47</sup> En opinión de Nevitt: “writers and performers-makers do not engage in the study and depiction of violence because they like or admire violence, but because they profoundly dislike it and seek to contribute to the making of a more peaceful and less violent world” (2013: 25).

En resumen, la violencia ha sido un instrumento utilizado en las artes escénicas desde tiempos remotos aunque es destacable la variación de propósitos que se ha perseguido mediante su plasmación. Tal y como indicaban los autores más radicales (Artaud y Kane), se escenifica en las obras para que quede constancia de su existencia puesto que para la sociedad lo que no se ve, no está, pero eso no quiere decir que efectivamente no esté ocurriendo. En palabras de Kane: “not represent something is to neglect that it exists. I want to be fair to my audience, the script and what it asks for, and my actors who have to perform the deed, so I need to make a decision that compromises equally all of these concerns” (cit. en Walsh, 2012:72). De hecho, la creencia que impera tras la discusión de la hipótesis expuesta es que a mayor cantidad de conflictos, más violencia se genera. Sin embargo, una cuestión determinante es que no está clara la conexión entre la conjetura y el resultado final; si bien puede llegar a pensarse que la violencia generalizada supone una perpetuación de patrones repetitivos, no podemos constatar que su sobreexposición implique obligatoriamente un incremento de la misma. En la actualidad, se ve ejemplificada en la relación del maltrato real y el de los medios de comunicación más que en su representación en el teatro. En efecto, algunos casos reales muestran las mismas evidencias y *modus operandi* que los sucesos en la televisión, en el cine, en los videojuegos o incluso en las redes sociales. Sin embargo, eso sigue siendo el gran debate, porque cabría preguntarse si eso quiere decir que obligatoriamente hay una correlación entre ambas o si no pudiera ser que otros factores incrementaran la pulsión violenta de algunos espectadores-imitadores (Nevitt, 2013:8).

Como conclusión del capítulo, en lo que respecta a los conflictos como elementos importantes que se integran en las obras de Osborne, ha sido pertinente analizar su representación en autores previos y coetáneos, destacando que el empleo de este recurso se remonta a la época clásica en el paradigma teatral. Se procede a detallar su contexto en las etapas de la historia teatral británica más significativas como, por ejemplo, Shakespeare, el teatro jacobino, la crueldad de Antonin Artaud y el *In-Yer Face* de Sarah Kane.

Como hemos podido observar, cada uno de estos artistas la simboliza de un modo distinto; algunos optan por manifestarla de manera simulada y ficticia, pero otros (Kane y Artaud) deciden llevarla a su máxima expresión mediante atrocidades explícitas, tales como violaciones, asesinatos o lapidaciones en escena. No obstante, es destacable la

similitud de estos artistas en términos violentos, puesto que denota la intención de provocar un sentimiento en el público al visualizar este tipo de agresiones.

A raíz de esta reflexión en torno a la utilización de la violencia como recurso dramático, se estudia la hipótesis de los efectos de la misma en los receptores. Esto deriva en una polémica debido a la variación de opiniones contradictorias que suscita la sobreexposición al dolor, la crueldad y el sufrimiento. Lucy Nevitt la aborda sin poder llegar a unas conclusiones significativas, porque no hay una certeza automática de que la exhibición de episodios violentos derive en un incremento de los mismos o incluso provoque un patrón para la materialización de la violencia real fuera del contexto teatral.

El gran debate en torno a la imitación de la violencia en escena me suscita un razonamiento muy ambiguo, puesto que no hay evidencias que la sostengan al cien por cien y menos en el contexto teatral. No obstante, hay ciertos sucesos que equilibran la balanza hacia la creencia de que se pueden ver semejanzas entre actos crudos proyectados en las películas o en los videojuegos y los perpetrados en el mundo real. En otras palabras, si esta hipótesis fuera cierta, significaría que la visualización del maltrato implicaría su posible incremento en las conductas sociales. De lo contrario, esta imitación de acciones supondría solamente una casualidad coincidente con hechos aislados visionados. En lo que parece haber un consenso es en que la violencia representada da visibilidad a una lacra social que, como se argumenta en este trabajo, muchas mujeres experimentan de formas específicas y asociadas al género. La no representación no quiere decir en absoluto que desaparezca la problemática sino, todo lo contrario, se minimiza y normaliza enfatizando en la víctima un sentimiento de impotencia y, en consecuencia, la impunidad de los actos del agresor.

## Capítulo 4. EL CONTEXTO DRAMÁTICO DE JOHN OSBORNE Y SUS INFLUENCIAS

### 4.1. El contexto dramático de John Osborne: antecedentes

Desde finales del siglo XIX, el recorrido a lo largo de la historia del teatro europeo muestra diferentes estilos dramáticos y artistas relevantes e influyentes hasta llegar a los años cincuenta, donde se sitúan cronológicamente las primeras obras del autor de nuestro objeto de estudio, John Osborne.

En los años cincuenta del siglo XX, se impone un período que demanda cambios en el teatro<sup>48</sup> y, por este motivo, se requieren nuevas modalidades de actuación y de producción. Esta vertiente renovada de un teatro británico popular da paso a nuevos estilos. Sin embargo, no es hasta unos años después, más concretamente a partir de los setenta y ochenta, tras la finalización de la época de la censura, cuando estos proliferan dan visibilidad a nuevas identidades de género, como el *Gay*, el *Queer* y el *Women's Theatre*. Dichos movimientos sociales se centran en fomentar la igualdad, los derechos humanos y los de las minorías. Muestran su desacuerdo en torno a la guerra de Vietnam<sup>49</sup>, al capitalismo y a la globalización mundial (Kershaw, 2004: 351).

La tradición más influyente y a la que se oponen los *Angry Young Men* (los jóvenes airados) es la dramaturgia de la época victoriana. En el siglo XIX, se refleja en dos géneros teatrales que proliferan durante el reinado de Victoria I (1837-1901): el *Drawing Room Drama*<sup>50</sup> y el melodrama victoriano. El teatro en esta época es una institución para aquellas personas que lo disfrutaban como uno de los placeres de la vida, un arte destinado únicamente a la clase alta. Los personajes de las obras y el público que asiste comparten su estatus de clase social privilegiada, y, por eso, les gusta ir a ver las obras de teatro como un reflejo de ellos mismos. El *Drawing Room* es un drama basado

---

<sup>48</sup> El nuevo drama se caracteriza por provocar que el público participe en lugar de concebirse como una forma de evasión mental. Como consecuencia, en opinión de Carter, el teatro devalúa su condición privilegiada en el acercamiento a todas las clases sociales (1969:192).

<sup>49</sup> Trussler remarca un concepto en torno a esta guerra: “the steady escalation (a term much abused at the time) of the undeclared American war in Vietnam”; esta cuestión se convierte en un hecho significativo para la política y la historia puesto que provoca múltiples quejas estudiantiles como, por ejemplo, en EEUU, París y Praga en el año 1968 (1994:337).

<sup>50</sup> Tipo de obra desarrollada durante el período victoriano que se ubica en el salón de una casa y, por lo tanto, tiene una connotación burguesa de domesticidad y conservadurismo (Alaiz, 1964:23).

en estereotipos que especifica unas normas férreas de comportamiento y evidencia la nostalgia ante la pérdida de unos privilegios ligados al glorioso pasado británico (Kershaw, 2004: 5, 335).

El conservadurismo victoriano presente en las obras del *Drawing Room* se retrata a través de la concepción de las *separate spheres*. La primera esfera, la correspondiente al ámbito público, es la que se asigna a los hombres. Aquí, ellos se liberan del ambiente familiar y se expanden profesionalmente. La segunda se instaura en el lugar relegado a las mujeres, el ámbito íntimo del hogar. Ellas son las dueñas de la casa, en lo que respecta a las tareas y al cuidado de la familia. En cambio, paradójicamente, la figura de autoridad dentro de la familia, aunque ellas sean las destinatarias de estas funciones, vuelve a recaer en el varón. En el seno familiar, él impone su mandato, reglas e imperativos para que sean acatados. En definitiva, tal y como hemos mencionado previamente, él es el ser supremo cuyo dominio se expande, tanto en la esfera pública como en la privada (Patell, 2004: 159, 167).

A colación de esto, en el siglo XIX no está bien visto socialmente que las mujeres tengan presencia en la vida pública, sin estar vigiladas por la figura masculina. Como consecuencia, se ven relegadas a desempeñar tareas “innatas” a ellas como, por ejemplo, el matrimonio y la maternidad. No obstante, supone un impedimento compaginar estas funciones maternas con el desarrollo de sus mentes, ser creativas o llegar a ser independientes económicamente. Esta falta de libertad conduce a la subordinación y a la dependencia de la mujer hacia el marido, que se personifican en la época victoriana en la imagen femenina de *The Angel in the House*<sup>51</sup> (término que originalmente aparece como título de un poema de Coventry Patmore publicado en 1854). Este autor se inspira para su creación en su esposa Emily y se centra en la plasmación de la conquista y del matrimonio tradicional. Dentro de su relación marital, el narrador la visualiza como si fuera una criatura divina. Y hasta tal punto este modelo de feminidad espiritual va a ser influyente que, durante la segunda parte del siglo XIX y bien entrado el siglo XX, este concepto se utilizará para calificar a una mujer idealizada, devota y dócil en su rol de esposa y madre (Kühl, 2016: 171, 172, 173).

En lo que respecta al concepto de “ángel”, Patmore lo utiliza metafóricamente con el propósito de representarlas en un estadio superior destacando sus valores

---

<sup>51</sup> Elaine Hartnell define el ángel en la casa como: “a domestic woman, a woman who has no existence outside the context of her home and whose sole window on the world is her husband” (1996: 460).

espirituales. En efecto, las esposas están confinadas al hogar<sup>52</sup> y sus deberes de obediencia y sumisión interactúan con la responsabilidad de promover el bienestar físico y espiritual de sus maridos. Se las educa para que se instruyan en aptitudes “beneficiosas” para ellas como, por ejemplo, tocar el piano, recibir clases de costura y cultivar ciertas artes decorativas, especialmente la pintura. Todo este “aprendizaje” se enfoca desde una perspectiva muy superficial con el objetivo de adornar las virtudes femeninas en la denominada “educación ornamental”<sup>53</sup> (Kühl, 2016: 173).

Hacia finales del período victoriano se pueden destacar dramaturgos relevantes como George Bernard Shaw y Oscar Wilde y el noruego Henrik Ibsen que, entre otros cambios sociales, van a empezar a reflejar cómo este modelo de feminidad tan conservador ya no encaja en una sociedad que empieza a cuestionar el peso de las tradiciones. Autores como Ibsen fomentan una crítica social, incluso ya en esta época, que radica en la importancia de las figuras femeninas. Resaltan las desigualdades palpables en la sociedad, reivindican su papel y las empoderan gracias a ser las protagonistas de sus obras. En otras palabras, dichos escritores se posicionan a favor del cambio de roles y manifiestan la transición entre la imagen de la mujer de la época victoriana, vinculada a la etiqueta de *The Angel in the House*, y la *New Woman* (Armiño y Peláez, 2001:13, 14), destacando las obras *Widowers' Houses* (1892), *Mrs. Warren's Profession* (1902), *Man and Superman* (1903) y *Pygmalion* (1913) de Shaw; *Lady Windermere's Fan* (1892) y *the Importance of Being Earnest* (1895) de Wilde y *Dolls' House* (1879), *the Lady from the Sea* (1888) o *Hedda Gabler* (1891) de Ibsen.

A este respecto, Gail Finney elabora una descripción concisa del término *New Woman*:

One of the primary factors motivating the typical New Woman is rebellion against the 'old woman,' [...] accustomed to self-sacrifice; the New Woman pursues self-fulfillment and independence, often choosing to work for a living. She typically strives for equality in her relationships with men, seeking to eliminate the double standard that shaped the sexual mores of the time, and is in

---

<sup>52</sup> La casa es un elemento clave en el modelo de feminidad de *The Angel in the House*. Cabe mencionar que este refugio es primordial en cuanto a la protección como agente de prevención frente a peligros del mundo exterior. Pero también representa una garantía de la preservación de la inocencia y la virtud femeninas, para la seguridad de los maridos (Kühl, 2016: 173, 174).

<sup>53</sup> Cabe destacar que estas pautas se rigen por las referencias sistemáticas que integran los manuales de conducta. Se trata de libros tradicionales muy comunes desde la Edad Media donde se describe un tipo especial de adoctrinamiento, de comportamiento y de modales conductuales que ellas deben seguir para transformarse en buenas esposas (García, 2013: 5).

general much more frank about sexuality than the old woman. Dismayed by male attitudes or by the difficulty of combining marriage and a career, she often chooses to remain single; concomitantly, she comes to place increasing value on relationships with other women (This new literary emphasis on female solidarity paralleled the actual growth of women's clubs.) Furthermore, the New Woman tends to be well-educated and to read a great deal. Although not necessarily a woman suffragist, she is likely to be more interested in politics than the conventional woman [...] the ultimate fate of the fictional New Woman is frequently hysteria or some other nervous disorder, physical illness, or even death, often by suicide, her unhappy end reflecting the fact that society was simply not yet ready to accommodate her new ways (1989).

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XIX, el teatro naturalista irrumpe como primer paso para la renovación de la escena. El *New Drama* se instaura como recurso para evadirse del aburrimiento que caracteriza al *old theatre*. Esta ruptura de normas se materializa en la combinación entre naturalismo y *well-made play*<sup>54</sup> en obras de Zola e Ibsen. Por este motivo, se considera al naturalismo como la contribución literaria más significativa del S.XIX para el drama y se define como: “[...] an exciting new style, which broke away from the sliding flats, back-drops and general staginess of the old theatre” (Elsom, 1976: 36). Se caracteriza por recurrir a un lenguaje inapropiado y a una explicitación de escenas sórdidas que incluso están censuradas; estas nuevas técnicas todavía no son comunes en el ámbito teatral (Elsom, 1976: 35-36) a pesar de que muchas de estas se presentan como una forma de objetivismo extremo que no cae en el sentimentalismo, ni trata de edulcorar la realidad social (Elsom, 1976:83).

El primer dramaturgo al que hacemos referencia como parte de este contexto que precede a la dramaturgia de Osborne es el noruego Henrik Ibsen (1828-1906). El teatro de Ibsen marca un cambio en la historia del género, si consideramos que los temas y la función del drama se vuelven serios, puesto que abandonan el entretenimiento asociado al *old theatre*. De esta manera, causa una revolución dentro de

---

<sup>54</sup> Según Martín (2001: 48), “las obras de los franceses Eugène Scribe (1791-1861) y Victorien Sardou (1831-1908) introdujeron la noción ‘well-made play’ en el vocabulario teatral inglés y delimitaron los estrechos márgenes entre los que se movieron los autores [...] de la década de 1890: los conflictos matrimoniales y económicos de las clases medias y altas”.



este marco naturalista en Europa. Cabe destacar su obra *A Doll's House*<sup>55</sup> (1878), cuyo tema central es el empoderamiento femenino en un mundo putrefacto (Smart, 2001: 11). El nexo entre Ibsen y Osborne se puede sintetizar en lo que respecta al inconformismo que manifiestan sus personajes, cuyas palabras denotan una carga psicológica importante, que se ejemplifica a través de un lenguaje innovador, sencillo, representativo e informal (Carter, 1969: 165).

Efectivamente, Ibsen expone la noción de maternidad como una imposición social que obliga a las mujeres a que lleven a cabo uno de las funciones asignadas socialmente para ellas. En estos términos, nos encontramos con diversos perfiles: aquellas que no desean este rol, pero se ven forzadas a cumplirlo en contra de su voluntad, madres<sup>56</sup> “inapropiadas”, sin descendientes, que adoptan u otras que desean tanto cumplir este cometido que tienen sucesores imaginarios, a causa del fuerte instinto maternal. Por lo tanto, la conclusión de Ibsen con respecto a este tema es que la mejor madre es la que asume su llamada a raíz de una elección libre, meditada, consciente, autónoma, personal y sin ningún tipo de presión ni coacción externa. Esta es la única manera de que ellas se desliguen de los imperativos biológicos tan frecuentes en este período (cit. en Hossain, 2016:4-6).

Por este motivo, se representan los principios del drama moderno europeo y se critican los prejuicios burgueses desde un prisma que hoy podríamos considerar feminista, a pesar de ser propuestos por un escritor varón (Hossain, 2016: 3). En *A Doll's House*, Ibsen escribe: “A woman cannot be herself in modern society. It is an exclusively masculine society, with laws made by men, and with prosecutors and judges who judge feminine conduct from the masculine standpoint” (cit. en Siddall 2008:54). No obstante, algunos opinan que las creencias de Ibsen no son feministas, sino humanistas y, por lo tanto, apuntan al hecho de que aborda las injusticias sociales de cualquier índole, de un modo generalista. A partir de esto, Ibsen empieza a preocuparse por el rol de las mujeres en la sociedad y proporciona una reflexión en torno a lo que pasaría, si ellas saliesen de su letargo y percibieran cómo se las trata en realidad, de manera vejatoria. De hecho, en la conferencia que da en honor a *Norwegian Women's*

---

<sup>55</sup> La figura de la *New Woman* insta al derecho de las mujeres a elegir su destino, combinar sus roles y apoya la creencia de que su mente y su cuerpo les pertenecen únicamente a ellas y que, por ende, no están a disposición del dominio masculino. Esta obra maestra de Ibsen se convierte en un vínculo entre él y las intelectuales feministas de su época, así como de la posteridad (Hossain, 2016: 4).

<sup>56</sup> Michel Foucault se refiere a este mandato como *hysterization*; la sexualidad femenina es descrita y concebida exclusivamente ligada a su rol reproductivo (cit. en Hossain, 2016: 5).

*Rights League* el 26 de mayo de 1898, Ibsen aclara su postura mediante estas declaraciones:

I am not a member of the Women's Rights League. Whatever I have written has been without any conscious thought of making propaganda. I have been more poet and less social philosopher than people generally seem inclined to believe. I thank you for the toast, but must disclaim the honour of having consciously worked for the women's rights movement. I am not even quite clear as to just what this women's rights movement really is. To me it has seemed a problem of humanity in general (cit. en McFarlane, 1994: 90).

El segundo autor, que precede por contexto a la dramaturgia de Osborne, es el sueco August Strinberg (1849-1912). Su novela *Röda rummet* (*La habitación roja*), de 1879, es la vía por la que introduce el naturalismo en su país. Entre sus obras más destacables se encuentran *Fadren* (*El padre*) (1887), *Den starkare* (*La más fuerte*) (1891) y, sobre todo, *Fröken* (*La señorita Julia*) (1888). El nexo entre Osborne y este autor es que comparten el modelo de representación de las relaciones interpersonales, como foco de conflicto, interpretadas en interminables monólogos. Ambos caracterizan a sus protagonistas por medio de un nivel de tiranía tan extremo que sus parejas no pueden satisfacer. Y, a raíz de esta frustración generada por la insatisfacción de su autoplacer, surge la manifestación de la ira (Taylor, 1968: 103, 105).

El tercer autor es Oscar Wilde (1854-1900), que fue víctima del conservadurismo del público perteneciente a la clase superior del Londres victoriano. Pero también se le considera pionero del teatro británico moderno por medio de la ironía que articulan sus personajes sobre la sociedad durante el reinado de la princesa Victoria. De hecho, cabe destacar que este inconformismo se acentúa cuando a Wilde se le acusa y condena por ser homosexual<sup>57</sup>, agudizando la agonía de su carrera literaria y de su vida personal (Martín, 2001:48-49).

Asimismo, otro aspecto destacable de este autor es el papel que juegan las heroínas de sus obras. Supone una transición de la imagen femenina instaurada socialmente en torno

---

<sup>57</sup> El culpable de su declive profesional, tras su período en prisión y su excarcelación, es el padre de su gran amigo Lord Alfred Douglas, puesto que revela públicamente la homosexualidad de Wilde (Demastes, 1996: 410-411). En este contexto aristocrático, hablar acerca de amantes gays no tiene las mismas consecuencias ni connotaciones que en un contexto obrero. En el obrero, ellos tienen que defender ciertos valores preestablecidos socialmente ligados a la masculinidad hegemónica (Armiño y Peláez, 2001:119-120).

al *Angel in the House* hasta el nuevo modelo de liberación encarnada en el concepto de la *New Woman*. Esta nueva imagen se instaura en los escenarios y viene ligada a la petición del sufragio femenino y a otras reivindicaciones femeninas, en el cambio de siglo. Es reseñable la evolución en la tipología de las obras de Wilde desde las llamadas *society plays*, con temas que plantean disconformidades, como en el caso de *Lady Windemere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893) o *An Ideal Husband* (1895), para derivar en otras como *The Importance of Being Earnest* (1895), que consolida explícitamente el desacuerdo manifestado públicamente con su percepción de la sociedad victoriana (Martín, 2001: 48).

El cuarto autor es Arthur Wing Pinero (1855-1934), influido por Ibsen, aboga por un “drama based wholly on observation and experience, which lays aside the worn-out puppets and proverbs of the theatre and illustrates faithfully modern social life” (cit. en Smart, 2001:15). Su enfoque en el teatro de los años 1880 y 1890 implica una fusión entre realismo y seriedad (Demastes, 1996: 319).

Los trabajos más relevantes de Pinero son, entre otras, *Daisy's Escape* (1879), *The Second Mrs Tanqueray*<sup>58</sup> (1893) y *The Gay Lord Quex* (1899). El retrato de las costumbres del público asistente no se lleva a cabo con una intención mordaz, sino para mostrar las conductas y las preocupaciones imperantes, tales como: “confirmar su estatus social y su rígido código de conducta, basado en la doble moral sexual, el riesgo permanente del escándalo y el dominio del dinero en las relaciones humanas” (Martín, 2001:48). Pinero también se centra en la magnificencia de la familia de la época y los valores que representa. El aspecto clave es la agudización de conflictos entre diferentes generaciones (Smart, 2001:15). Estos mismos conflictos se pueden ver simbolizados en John Osborne, principalmente en *Look Back in Anger* (1956) y en *The Entertainer* (1957).

El quinto autor es George Bernard Shaw (1856-1950), condecorado con el Premio Nobel de Literatura en 1925. Aunque también es ensayista, periodista y crítico, es recordado principalmente por su faceta de dramaturgo. La propuesta novedosa

---

<sup>58</sup> Uno de los pioneros del *New Drama* opta en la obra *The Second Mrs. Tanqueray* por recrear un tema novedoso en cuanto a que nunca antes había formado parte de las tramas y, claramente, se contraponen a los temas rígidos del *old drama*. El foco de esta obra se articula en torno a la insatisfacción sexual femenina y a remarcar el doble rasero social que se impone en este ámbito diferenciando a hombres y a mujeres. De hecho, especifica que esta doble moral puede ser el principal detonante de rupturas matrimoniales (Demastes, 1996: 307).

requiere de un escenario nuevo y más humilde acompañado de un nuevo tipo de obras de teatro. La primera, *Widowers' Houses* (1892), combina las influencias de Ibsen con burlas hacia las convenciones del Romanticismo, aún vigentes en el teatro inglés. A diferencia de Brecht, Shaw<sup>59</sup> no hace una aproximación radical ni original al escenario o al argumento, pero se ayuda de su identidad personal para sorprender a la audiencia, frustrar sus expectativas, discutir problemas ideológicos o criticar costumbres sociales (Smart, 2001:12, 13).

Entre las obras de Shaw podemos mencionar: *Man and Superman* de 1903, *Major Barbara* de 1905, *Heartbreak House* de 1919 y *Saint Joan* de 1923. En el caso de la comedia *Pygmalion* (1913), el interés del autor es señalar la superficialidad por la que se rigen las diferentes clases sociales y la ausencia de emociones que caracteriza al sujeto principal en su proceso evolutivo. Una de sus particularidades relevantes es su final ambiguo, puesto que deja volar la imaginación del espectador para que idee el final del personaje femenino. Opta por no plasmar el final de cuento de hadas predecible y habitual; tal y como se representa en Osborne que claramente renuncia al sentimentalismo edulcorado del melodrama (Smart, 2001:13, 14). También, es destacable la similitud entre ambos autores en términos de ambiente familiar y educación como, por ejemplo, en la relación con su madre (Taylor, 1968:157). La evolución de Shaw es evidente a lo largo de su carrera artística. De este modo, la rentabilidad económica se deja a un lado para priorizar la expresión y denuncia de situaciones sociales preocupantes, tanto para los dramaturgos como para el público. Así, surge la función didáctica que se caracteriza por instruir a los espectadores para que sean conscientes de qué tipo de teatro es aleccionador y cuál tiene un mero objetivo de entretenimiento. Según Shaw, el drama se articula desde diferentes enfoques: “la tradición vigente del actor-estrella<sup>60</sup> al estilo de Irving, y el realismo naturalista que requieren las *problem plays* al estilo de ibseniano, pero, sobre todo, hay que usar el

---

<sup>59</sup> A este escritor se le vincula con el movimiento de los *Little-Theatres* (“teatro minoritario”) que engloba a dramaturgos cuyos receptores no son el tipo de público que acude al *West End*, sino para los que prefieren asistir a pequeños espacios de Londres y de sus alrededores. En efecto, el teatro evoluciona y el público se diversifica, es decir, la clase obrera también tiene la oportunidad de ir e incluso participar. El objetivo es abordar asuntos morales y sociales que están vigentes y, de este modo, no limitar el drama a una distracción para los privilegiados (Smart, 2001: 11, 16).

<sup>60</sup> Esta técnica dramática es evidente en Osborne: “in one other obvious way Shaw and Osborne are alike: both create opportunities for their actors to behave as actors -- to do turns, improvise, dress up, strike attitudes and play the fool” (Portillo, 1978:121).

teatro [...] siguiendo la vieja máxima horaciana-instruir deleitando<sup>61</sup>” (Martín, 2001: 49). Cabe mencionar que Shaw<sup>62</sup> se nutre fundamentalmente del carácter popular en sus obras mediante géneros, tales como el melodrama y la *comedy of manner*, en mayor medida que de la perspectiva naturalista de Ibsen (Martín, 2001:53).

El sexto autor es Bertolt Brecht (1898-1956), cuya creación se ve ampliamente influenciada por temas colectivos y producciones teatrales modernas. La obra *Mother Courage and Her Children* (1941) es la encargada de consolidar su reputación como dramaturgo. Brecht se considera a sí mismo como un hombre que se libera de las tendencias del expresionismo (el principal movimiento dramático de la época) para experimentar con nuevas formas que implican un cambio requerido en el teatro (Martín 2001,56). Brecht inventa un dialecto mezclando diferentes elementos. Así, logra que los actores suenen más naturales en sus interpretaciones en ámbitos sociales o registros diferenciados, desde el estilo más aristocrático al *slang* más proletario (Elsom, 1976: 116-117).

Por esta razón, Brecht y el francés Antonin Artaud (1896-1948) son las figuras más influyentes de todo el siglo XX, en cuanto a reformulación del lenguaje. Brecht<sup>63</sup> idea una dramaturgia capaz de romper con las convenciones estéticas y, al mismo tiempo, educar al público. Su proyecto teatral y pedagógico tiene inicialmente como receptor a la burguesía, cuya racionalidad es el verdadero foco de análisis de la ideología brechtiana. Asimismo, como busca la actitud crítica de un espectador activo, necesita una cierta distancia entre los asistentes y la escena. Esta separación se la proporciona su conocida noción de alienación. Los diferentes recursos dramáticos que utiliza como, por ejemplo, prólogos anticipatorios de lo que va a ocurrir en escena, implican que el público colabore en la obra y, de esta manera, se active (Navarro, 2002: 182). A este

---

<sup>61</sup> Para Shaw, “instruir quiere decir [...] exponer las mayores lacras de la [...] sociedad [...] victoriana y educarla para reformarla en el espíritu de un socialismo un tanto indefinido y utópico” (Martín, 2001: 49-50).

<sup>62</sup> Según los críticos Hunt, Taylor y Richards (1998: 193), “Shaw understood that what he was attacking in the well-made play was not so much a dramatic convention as a set of social conventions it reflected and supported. And once those began to crumble, or even be seriously questioned, the well-made play as it was then understood was bound to totter too”.

<sup>63</sup> Queda de manifiesto la influencia de Brecht en algunas de las obras de Osborne donde trata de recurrir a las mismas técnicas como, por ejemplo, la ruptura con la realidad. En su obra *Luther*, quiere plasmar en su personaje las consecuencias de las presiones que nos imponemos a nosotros mismos y las que provienen del exterior, de la sociedad. Sin embargo, sus métodos no son tan depurados como los de Brecht (Taylor, 1968: 83,84, 92). El nexo entre ellos es reseñable también en el ámbito de la actuación porque, el 31 de octubre de 1956, debuta la traducción de la obra de Brecht titulada *The Good Woman of Setzuan* en el *Royal Court*, donde Osborne interpreta a Lin To (Portillo, 1978:137).

respecto, también utiliza otra técnica que se denomina desfamiliarización; consiste en alejar al público, de tal modo que los elementos familiares se transformen en desconocidos, generando así una visión crítica y distanciada de sus realidades cotidianas (Sanmartín, 2006: 61,64,88). Cabe resaltar que la clave de la exposición de los sentimientos, vinculada al expresionismo, deja paso a un teatro con claros tintes marxistas; su objetivo es crear modelos de conducta para los actores y asistentes y que se priorice los problemas grupales frente a los individuales. Quiere suscitar reacciones, pero también convertir sus relatos en un espacio de ocio para la clase media de la época. Tal y como ocurre con las *problem plays* de Shaw (Martín, 2001: 56-57).

En 1955, el teatro inglés vive un momento de crucial importancia con el estreno en el *Royal Court Theatre* de *Waiting for Godot*<sup>64</sup>, de Samuel Beckett (1906-1989), el séptimo autor de nuestro eje cronológico. La década comprendida entre 1945 y 1955 es el momento en que se asientan las bases del drama de la segunda mitad del siglo XX. *The Group* fomenta la necesidad de reconstruir muchos teatros del *West End* dañados por los bombardeos alemanes y, de esta manera, ofrece al público una forma de distraerse de los recientes horrores (Bernárdez, 1959:7). Gracias a *Waiting for Godot*, los espectadores se hacen eco de un nuevo modelo, el denominado *New Drama* y, así, se provoca una incógnita en torno a unas nuevas tramas (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 234). Según Demastes (1996: 51), el irlandés Samuel Beckett es el único dramaturgo que logra instaurar una redefinición del concepto y la función de la dramaturgia de una manera tan significativa, desde los tiempos de Shakespeare.

Se puede resaltar que parte de la influencia de Beckett en Osborne es la recreación del *Music Hall*<sup>65</sup>. Este nuevo género está destinado a las clases trabajadoras, en contraste con el *West End*, vinculado a las clases altas y medias. El *Music Hall* simboliza la añoranza de un estilo muy popular en Inglaterra, que evidencia simultáneamente el declive británico, después de la guerra. Se articula mediante el uso de elementos humorísticos como parte clave en la reflexión social (Smart, 2001: 11). A este respecto, Alan Carter (1969:198) resalta que: “Osborne has created a compromise between the

---

<sup>64</sup> *Waiting for Godot* se engloba en el género del *Theatre of the Absurd* escrito en francés, término acuñado por Martin Esslin en 1961. Este tipo de teatro proviene del surrealismo cuyas características principales son: el sinsentido, la ausencia de alicientes y la pérdida de fe en la existencia de Dios o de cualquier otro marco de referencia moral que explique y justifique las acciones humanas (Elsom, 1976:104).

<sup>65</sup> Portillo afirma que el propósito de Osborne es ahondar en la pérdida del poder del Imperio, así como en la del *Music Hall*; lugar donde las representaciones: “conmemoraron victorias imperiales y hechos gloriosos de la vida nacional” (1978:126, 132).

realist and the absurdist schools by combining the rational communicative society of the former with the concern for the individual”.

En opinión de Baker (2005: 248), estas técnicas reflejan la decadencia de un teatro desgastado y cada vez más obsoleto, similar al sentimiento nostálgico por la supresión del esplendor del imperialismo británico. Se aprecia en obras como *The Entertainer* (1957), del autor John Osborne. No obstante, el motivo de la decrepitud y la desaparición del *Music Hall* es la invención de las alternativas novedosas para la comunicación y el entretenimiento del público. Las responsables son las tecnologías audiovisuales: la televisión, la radio y el cine. De hecho, los espacios, destinados a los espectáculos del *Music Hall*, se convierten en escenarios de estas nuevas formas de evasión que suplantán este exitoso género<sup>66</sup>, hasta el momento existente.

En resumen, todos estos autores europeos contribuyen a la transformación de la escena británica rompiendo con el conservadurismo del teatro decimonónico. También se hacen eco de la evolución de ciertos aspectos sociales que generan un cambio en la mentalidad, tales como la noción de feminidad o las instituciones de la familia y el matrimonio. Cabe puntualizar que John Osborne se inspira en ellos a la hora de fomentar su crítica a los valores, creencias y prejuicios de las clases más conservadoras en torno a los aspectos que se han ido analizando a lo largo del epígrafe.

#### **4.2. John Osborne y el *Kitchen Sink Drama***

A partir del trabajo del pionero Henrik Ibsen, el realismo de los años cincuenta en Inglaterra se codifica bajo una serie de convenciones escénicas que están todavía hoy en día vigentes y que también pueden adscribirse a un grupo de autores, entre los que se encuentra John Osborne, los *Angry Young Men*. Los escritores del denominado *New Drama* se caracterizan por pertenecer a la clase social trabajadora, generalmente menores de treinta años que se sienten frustrados y preocupados (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 236-237). El triunfo de este nuevo género teatral se puede extrapolar al

---

<sup>66</sup> En palabras de Martin Banham (1969: 97), la intención de John Osborne es: “recover theatre’s success. [...] the knowledge that the theatre had once again laid claim to being an intelligent and influential forum where the serious and real issues of the day could be treated”.

lenguaje utilizado, accesible para cualquier estamento. De hecho, es pertinente puntualizar que nunca antes se había escrito un guion con la misma dialéctica que en la vida real, el llamado “lenguaje de la *working-class*” (Carter, 1969: 165). La crítica formula una hipótesis acerca de la probabilidad de potenciales imitaciones tras el tremendo éxito obtenido por *Look Back in Anger* (1956). Pero, efectivamente, nunca se evidencia como tal una *School of Osborne*, ya que la representación de la ira, la disconformidad y la indignación de una manera transversal y multidireccional, como se aprecia en Osborne, permanece ausente en otras obras. No obstante, este período produce un cambio sustancial en estos nuevos escritores, ya que muchos de ellos deciden formarse en la universidad para tener más posibilidades de ascender socialmente (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 236-237).

Uno de los autores que forman parte de esta innovación es John Arden (1930). Pertenece a una generación incipiente de dramaturgos que lanzan su carrera gracias a la compañía teatral del *Royal Court*, que fomentó la representación de la dramaturgia de posguerra, bajo el sobrenombre de *English Stage Company*. Es un autor inspirado en bailes, canciones y monólogos que ya aparecen en el siglo XVIII como *supper-rooms* y, poco a poco, van cambiando hacia otras modalidades como, por ejemplo, los bares musicales, hasta que finalmente se transforman en el *Music Hall* (Portillo, 1978:126). Entre sus propuestas, se encuentran *All Fall Down* (1955), *Live like Pigs* (1958) y *Sergeant Musgrave's Dance* (1959).

Arden comparte objetivos con Osborne, tales como la inmediatez de la conexión con el público. Lo que diferencia a Arden de sus coetáneos del *English Stage Company*, compañía fundada en 1956 por George Devine encargada de producir las obras de los dramaturgos, más influyentes de la época: Osborne, Beckett, Wesker o Bond, es su educación en términos literarios. Él es muy consciente de sus propósitos y cómo lo tiene que lograr según la técnica y el tema por el que opte. Otra distinción destacable es que no prioriza entre ninguno de sus personajes ni hace bandos diferenciados que simulen el bien y el mal. Ni tampoco persuade en torno a sus ideas o convicciones para sensibilizar al público. Todo lo contrario: “social drama is always expected to put a clear point of view on the issue in question, to propagandize” (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 246-247).

Otro coetáneo de Osborne es Arnold Wesker; demuestra que es capaz de crear un teatro visual en *The Kitchen* (1959) a base de metáforas, que dibujan una sociedad jerárquica e



injusta. Otras obras conocidas de este autor son, por ejemplo, *Chicken Soup with Barley* (1956), *Roots* (1958) y *Chips with Everything* (1962). Su intención es acercar el teatro para deleitar a “those deadened by drab surroundings and the routines of repetitive manual labor” (cit. en Demastes, 1996: 425); es decir, plantea un ocio para aquellos que sólo se dedican a trabajar y a quienes se explota, “the bus driver, the housewife, the miner and the teddy boy<sup>67</sup>” (*The Telegraph*, 2016). Esto evoca a la importancia de desarrollar los valores y talentos humanos para así, ser capaces de progresar y evolucionar hacia un futuro mejor con mejores condiciones de vida. No obstante, Wesker acentúa el sentimiento de desdicha que denota la imposibilidad de llevarlo a cabo y, por tanto, el fracaso vital (Demastes, 1996: 425). Su estilo se caracteriza por experimentar acerca del lenguaje y anteponer otros recursos dramáticos otorgándoles mayor relevancia; este es el origen del *drama of the unspoken*. A colación de esto Wesker declara: “the theatre is a place where one wants to see things happening” (cit. en Hunt, Richards, Taylor, 1998:242). Podemos subrayar coincidencias entre Jimmy Porter, el protagonista de *Look Back in Anger* y Roonie, el de *Roots*. Las cuestiones que se abordan en ambas obras son similares; sus intérpretes están enfadados con el mundo y, sobre todo, es reseñable el ataque sistemático a las mujeres (Taylor, 1968: 144).

A mediados y finales de 1950 se populariza el término *Kitchen Sink Drama*<sup>68</sup> en Gran Bretaña; un estilo teatral contextualizado en las clases media y baja que vivieron la época de la posguerra. Representa los aspectos sórdidos de la realidad doméstica, en contraste con la perspectiva anteriormente descrita del *Drawing Room* burgués. Se vinculan obras muy conocidas para la crítica como *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, o *A Taste of Honey* (1958), de la dramaturga Shelagh Delaney. En este nuevo formato teatral, los sujetos escenifican sus vidas en el ámbito privado, mimetizando sus vivencias con la de la mayoría de los asistentes a la escenificación. De hecho, los autores empatizan, hasta tal punto que convierten a sus protagonistas en portavoces de sus propias inquietudes y, así, se transmiten los sentimientos ocultos e internos del

---

<sup>67</sup> Referencia citada en *Look Back in Anger* (1956), que describe la metáfora utilizada para referirse a un grupo de adolescentes de los años cincuenta. Alude a la forma más radical de la cólera de los *Angry Young Men* (Pérez, 1968:8).

<sup>68</sup> Se caracteriza por disponer de nuevos escenarios y personajes que muestran las realidades de una manera más verosímil y natural. Se convierte en modelo de la antítesis del teatro convencional (Evans, 1977: 85).

dramaturgo<sup>69</sup>. En lo que concierne a las tramas, se centran metafórica, psicológica o literalmente en escenarios asignados a las clases obreras, más concretamente en la cocina; de ahí proviene el nombre de este género teatral. Dicho espacio se convierte en un habitáculo que dispone de una cuarta pared imaginaria, la barrera invisible entre el escenario y el público. Asimismo, la cocina se utiliza para diversas funciones: habitación, sala de estar y cocina en sí misma. De esta manera, se convierte en un microcosmos en el que se articulan las relaciones personales, en contraste con las carencias propias que refleja el mundo exterior. En otras palabras, la casa se puede entender desde dos perspectivas; la primera, se concibe como el refugio de los personajes frente a los conflictos externos que les hacen desgraciados. Y la segunda, simboliza el aislamiento y la metáfora de la jaula que les constriñe. Como no les permite liberarse de sus ataduras, genera una sensación de opresión continua. En efecto, este desasosiego se incrementa debido a su escasa socialización y permanecen apartados en su “cobijo”, provocando situaciones violentas (Portillo, 1978: 36).

Esta nueva tipología de obras dramáticas simboliza un gran cambio en la concepción del drama y 1956 es el año clave para que este consiga otra vez su esplendor y, por ende, su lugar privilegiado en el ámbito de las artes. Los nuevos dramaturgos reinterpretan la manera de entender el teatro y, a raíz de esto, comienza una etapa de transformaciones y de renovación artística olvidada, desde la época de Bernard Shaw (Portillo, 1978: 7). Asimismo, el horror es el tono expresado en obras como *A Taste of Honey* (1958), de la escritora Shelagh Delaney, donde una chica anglosajona da a luz a un niño negro, en un contexto de hostilidad racial. Delaney se convierte en una autora muy importante para nuestro análisis, puesto que es coetánea de John Osborne. Cabe resaltar que comparten rasgos comunes, tales como la desilusión de la caída del Imperio británico<sup>70</sup> y su consecuente pérdida de poder colonial. Pero también se pueden evidenciar ciertas variaciones como, por ejemplo, que Osborne opta por silenciar los aspectos raciales y, como consecuencia, ignora la visibilidad de la comunidad inmigrante (Barker, 2011).

---

<sup>69</sup> A este respecto, existen discrepancias entre los críticos, por ejemplo, Trussler (1969: 5) piensa que es innegable que los protagonistas de Osborne se mimetizan con el autor, pero no está de acuerdo en generalizar que son su viva imagen.

<sup>70</sup> La descripción de los personajes que predomina en estas piezas es la imagen de grandes bebedores profundamente asqueados por el mundo en el que viven. Su destino es fracasar y estar continuamente enfrentados a la moral oficial establecida.

#### 4.2.1. John Osborne y los *Angry Young Men*

La década de los cincuenta trae varios eventos clave en la historia del decadente Imperio británico: el regreso del gobierno conservador en 1951, el inicio de la nueva etapa isabelina con la coronación de la reina Isabel II en 1953 y, en 1956, la crisis militar en el Canal de Suez. Estos simbolizan algunas de las características más importantes de la vida británica en un período caracterizado por su estabilidad social e ideológica. Este orden solo se ve alterado y debilitado por tensiones provenientes de factores internos y externos. Los internos tienen su origen en el beneficio del *Education Act* de 1944 que supone la formación secundaria universal para toda una generación de jóvenes y que viene acompañada por una creciente prosperidad industrial, que comienza en la época de la posguerra (Batteson, 2010).

En lo que respecta a los conflictos externos, el del Canal de Suez; para Inglaterra parece ser a priori un supuesto obstáculo para sus intercambios comerciales con consecuencias que pueden afectar a su economía. Sin embargo, en breve, se da cuenta de que, en realidad, supone una fuente de ingresos importante y se convierte en la administradora de esta nueva joya para la Corona. Posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, el problema con el que se encuentra Inglaterra es que otros países como, por ejemplo, Estados Unidos y Francia también están interesados en el dominio del Canal y los combates entre ellos no cesan para expulsar a los británicos. Finalmente, Estados Unidos consigue hacerse con el Canal arrebatándoselo a Inglaterra. Paralelamente, Egipto quiere recuperar sus propiedades, pero la rivalidad contra todos estos países (Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia), que se unen para evitar la nacionalización del Canal, se convierte en un obstáculo inmenso para estos, sus legítimos dueños. En el verano de 1956, el intento de reconquista es fructífero y Egipto recobra su Canal. Este es el motivo por el que estalla el incidente de la nacionalización del Canal de Suez, hecho que supone un desconsuelo en Londres, ya que se verifica una amenaza del deterioro del dominio y de la influencia del Imperio Británico en la zona. En efecto, la crisis de Suez de 1956 significa la manifestación de la pérdida de poder de los viejos Imperios (Gran Bretaña) a favor de otros países, que se están alzando con el mérito de llegar a convertirse en las nuevas superpotencias: Estados Unidos y la Unión Soviética (Davidi, 2006: 146, 147, 149, 151).

Asimismo, otro conflicto bélico que influye en las obras literarias de esta época es la revolución húngara, descrita en la prensa internacional como la crisis europea más grave desde la Segunda Guerra Mundial. También, es un período de transición y de cambios políticos entre los dos partidos más influyentes: el laborista y el conservador. Ninguno de los dos parece estar realmente preocupado por responder a las necesidades y las carencias de la ciudadanía. La única reforma aleccionadora de los laboristas, para intentar resolver esta situación de desencanto, es instaurar el *Welfare State*. Este es un método para garantizar el bienestar social, aunque los jóvenes intelectuales europeos ven sus esperanzas truncadas al no cumplirse la promesa de un nuevo orden y siempre aspiran a conseguir mejores soluciones (Taylor, 1968: 12-14).

A raíz de estos contextos de desilusión política y malestar social anteriormente descritos, surgen los *Angry Young Men*<sup>71</sup> (jóvenes iracundos, disidentes e insatisfechos). Desde la perspectiva de este inconformismo, los airados impulsan nuevamente el teatro británico, reorientándolo y otorgándole frescura y renovación con temas relacionados con el ser humano, tales como la crítica y la denuncia de la institución del matrimonio, la religión, la represión sexual y la familia tradicional. Como consecuencia, el grupo no manifiesta solamente descontento, sino también desencanto y resentimiento hacia la hipocresía de las clases medias y altas, las instituciones y el orden sociopolítico establecido en la sociedad inglesa. En efecto, su frustración por los valores caducos de la vieja Inglaterra se refleja en sus obras por medio de matices de protesta, ira y frustración<sup>72</sup>. De hecho, tras los conflictos bélicos, muchas personas comparten el pesimismo, el inconformismo y la depresión y, por tanto, se cuestiona la esperanza del cambio social (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 54).

---

<sup>71</sup> En 1951 se publica *Angry Young Man*, título autobiográfico de Leslie Allen Paul (Pérez, 1968: 3). Sin embargo, tal y como asegura el crítico Kenneth Tynan, se cree que la obra de Osborne *Look Back in Anger* (1956) es el propulsor de este movimiento y afirma en *The Observer* el 13 de mayo de ese mismo año: "I doubt if I could love anyone who did not wish to see Look Back in Anger. It is the best young play of its decade" (cit. en Portillo, 1978: 20). La prensa es la artífice de difundir esta etiqueta para garantizar la fama de los novelistas, dramaturgos y cineastas británicos vinculados a ella. A mediados de los 50, este grupo quiere desvincularse del lema conservador "*I'm all right Jack*", puesto que es evidente que la situación en el país no es buena. Cabe destacar que el inconformismo y la rebeldía son una clara influencia de la exitosa novela titulada *Lucky Jim* (1954) del autor Kingsley Amis (cit. en Zabalbeascoa, 1998: 39-40). Allan Sillitoe, John Braine, Amis, Colin Wilson, Harold Pinter, John Wain, Samuel Beckett, Arnold Wesker y el propio John Osborne son autores ilustres de este grupo de "rebeldes" intelectuales.

<sup>72</sup> Carter afirma que: "the emotional disease of England is apathy, and Osborne's real merit lies in his willingness to do battle with this deadening inertia. [...] By attempting to revive a tired population" (1969: 199). Como la gente necesita disfrutar, Osborne tiene el objetivo de proporcionárselo y, de hecho, incide en que lo importante es que cada individuo se preocupe por su propia satisfacción y no se deje arrastrar por cualquier forma de "acceptable behaviour". En otras palabras, las personas no se pueden conformar con los pensamientos de la multitud y olvidarse de ellas mismas (1969, 196, 197).

Tal y como indica John Russell Taylor en su introducción de *Anger and After* (1962):

The whole picture of writing in this country has undergone a transformation in the last six years or so, and the event which marks “then” off decisively from “now” is the first performance of *Look Back in Anger* on 8 May 1956. [...] It was not just another play by another young writer, staged in a fit of enterprise by a provincial rep and then forgotten; it was something much more, something suspiciously like big business, and for the first time the idea got around that there might be money in young dramatists and young drama (Ashton Reinelt, 2000: 39).

Para ello, se fomenta el interés por lo social frente a lo meramente formal. En relación a esto, T. C. Worsley responde en el *New Statesman* al comentario de Kingsley Amis sobre si el teatro británico busca aire fresco y nuevos perfiles de espectadores: “if the theatre is to survive, it will survive not by virtue of the old class of patron-far too few of whom can any longer afford the price of a seat. It will survive by catering for, and drawing in, a new audience and making it feel that the theatre is worth paying more for than the cinema, both in money and trouble” (cit. en Ashton, Reinelt, 2000: 44).

Precisamente, el mérito de los jóvenes airados consiste en plasmar una realidad olvidada durante años por los “autores oficiales”. Los protagonistas de las clases humildes se sienten desvalorizados en términos de ascenso social (“aburguesamiento”). Esta mejora es clave para cambiar su realidad, pero convive con deseos de superación y egoísmo. Esta resignación se plasma en las obras a través de la representación de un lenguaje violento, ligado al carácter inadaptado de los personajes en la búsqueda de un progreso económico que les proporcione un mayor grado de felicidad (Pérez, 1968: 217-218).

En definitiva, de entre los escritores más jóvenes que prosiguen el legado de Shaw, el que maneja la oratoria con más maestría es John Osborne. Las nuevas generaciones acaban confluyendo en el período del gobierno de Margaret Thatcher. Como cabe esperar, los “jóvenes airados” manifiestan esta decepción y frustración generacional como un foco a combatir para intentar evolucionar hacia una *New Morality*. Un dato reseñable es que en el año 59 y 60, cada uno de los integrantes del

grupo ya no lucha en conjunto, sino en solitario, por lo que no consiguen los mismos propósitos y su fuerza se desvanece (Pérez, 1968: 7).

#### 4.2.2. Las dramaturgas del *Kitchen Sink Drama* y su relación con John Osborne

El avance más radical de los años 60 consiste en el aumento de oportunidades femeninas. La *New Morality*<sup>73</sup> no sólo empieza a desafiar percepciones de género, sexualidad y matrimonio, sino que denota también un nuevo enfoque en torno al ámbito profesional femenino emergente desde finales de la II Guerra Mundial. Sin embargo, los hombres se aferran a las doctrinas arcaicas por las que se rige la familia como método para convencer a las mujeres de que se confinen en casa al cuidado de la misma. De esta manera, logran evitar la amenaza que implica el despertar femenino y su llegada a la esfera pública. De hecho, cabe destacar que incluso en el ámbito de la clase obrera, los hombres manifiestan su recelo ante esta inclusión. Como ellas cobran un salario más bajo<sup>74</sup>, suponen una competencia laboral para ellos (Beauvoir, 2002, vol.I: 57).

Resulta interesante que los *Angry Young Men*, con su marcado carácter *masculinista* y las actitudes misóginas de algunos de sus personajes (objeto de estudio del siguiente capítulo), compartan algunos de los principios generacionales (frustración, ira, sentimiento de pérdida y desorientación por medio de un carácter realista) con dramaturgas que la crítica denomina feministas como, por ejemplo, Joan Littlewood, Ann Jellicoe y Shelagh Delaney. Estas basan su producción dramática en temas sociales, morales y de gran relevancia, desde el punto de vista femenino, con el objetivo de mostrar sus preocupaciones (Matamala, 2014: 100-101). Abogan por una obra sórdida sobre los problemas de la clase obrera que muestre las injusticias que, hasta el momento, se omiten en el *West End*. Cabe destacar que Delaney se implica tanto en la lucha por el desarme nuclear que la encarcelan junto a John Osborne (Demastes, 1996: 121) y nuestro autor también conoce a Joan Littlewood porque, al ser encargada del

---

<sup>73</sup> Un nuevo modo de entender la vida que otorga más libertades a las mujeres y tambalea las normas preestablecidas por la sociedad patriarcal en cuestiones, tales como la sexualidad, el matrimonio y el trabajo.

<sup>74</sup> A pesar del paso del tiempo, incluso en la actualidad, las desigualdades en términos económicos siguen siendo patentes en algunos sectores profesionales como, por ejemplo, en el primario o en el de las comunicaciones.

*Theatre Workshop*, tiene relación con George Devine, el creador de la compañía teatral del *Royal Court Theatre* (Vega, 2015:100).

Puede decirse que hay en esa misma época mujeres que, aunque no se encuadran en un movimiento teatral de carácter homogéneo, se consideran “airadas”. Se alzan contra el conservadurismo y comparten la denuncia de los parámetros con los que no están de acuerdo. No obstante, su singularidad es que también revelan la situación de hostilidad y represión en la que viven, en un mundo dominado por hombres. Esta realidad se articula por medio de “rasgos transgresores contra el anquilosado sistema social, con la defensa asertiva del lesbianismo, o con el ataque frontal y la resistencia contra los postulados patriarcales” (García y Piñero, 2002: 189-190). La participación de las dramaturgas en la creación y éxito de la categoría de “jóvenes airadas” es mínima, y por este motivo nuestro objetivo en este subcapítulo es precisamente destacar estas omisiones en la historia del teatro británico. De hecho, estas obras consiguen un éxito económico significativo y, como consecuencia, se las empieza a prestar atención en los años cincuenta. Estas quieren plasmar su huella en la historia de la literatura y provocar que el público y la sociedad en general escuchen sus argumentos en torno a temas en auge, en la época de la posguerra. Ellas reivindican sus innovaciones estilísticas y denotan similitudes, pero, también, diferencias significativas en relación al motivo de su ira y frustración, con respecto a sus coetáneos airados (Ashton, Reinelt, 2000:39-42).

La primera de las autoras destacables de esta “rama de las mujeres airadas” es Joan Littlewood (1914-2002). Funda el *Theatre Workshop* (teatro experimental) el 8 de mayo de 1945. Su propósito es implementar un teatro para el pueblo, especialmente dirigido a las personas que normalmente no acuden a ver las representaciones (Dickens, 2007).

Durante la Segunda Guerra Mundial se publica poco drama creado por escritoras, pero las creaciones que ven la luz tienen mucho éxito. Como este negocio lo lideran hombres, se asume que las mujeres están interesadas en ir al teatro y ver obras ideadas por personas de su mismo sexo. Muchas de estas dramaturgas inician sus carreras como actrices y continúan actuando y a la vez escribiendo, dirigiendo o produciendo en compañías teatrales con ayuda de directoras, como Joan Littlewood. Por consiguiente, evolucionan desde la pasividad de simplemente representar el texto en el escenario, hasta ser las encargadas de enunciarlo, con el consiguiente reto que supone

para los roles femeninos tradicionales. Y, lo más importante, si ellas acceden al ámbito profesional de los hombres, pueden también apoyar los proyectos de otras (Cooke, 2014).

A estos efectos, el cambio teatral tiene que ser necesariamente significativo. Se fomenta el discurso verbal frente a la pérdida de valor de los elementos escénicos. Del mismo modo, se incrementa la disputa por la notoriedad de las tres figuras integrantes dentro del marco teatral: los roles del actor, director y escritor (Hayman, 1979: 134). La falta de público, acusada por el hecho de que el teatro, se percibe como un privilegio de la clase media que, automáticamente excluye a las trabajadoras, conduce a su comercialización y causa la supresión del sello personal y la frescura de la improvisación que Littlewood quiere lograr (Hunt, Taylor, Richards, 1998: 150).

Joan Littlewood trata de plasmar estas novedosas técnicas en su producción más exitosa, titulada *Oh, What a Lovely War!* (1963)<sup>75</sup> (Hayman, 1979: 134). Este título entraña un simbolismo con tintes irónicos que versa sobre la persuasión de los mandatarios para incitar el patriotismo en el pueblo, sobre todo, en época de guerra. Se percibe por medio de esta cita: “a través de las voces femeninas captamos las notas engañosas de elogio acerca de la creación de hombres “virtuosos” como resultado de la guerra. [...] Significativamente, las voces femeninas aumentan su presencia a medida que el “espectáculo” y la Primera Guerra Mundial llegan a su final” (López, 2001: 172). Este progreso femenino viene ligado al repudio de los hombres y refleja la amenaza de una crisis masculina. Este reparto de poderes sociales entre ambos sexos también se instaaura como uno de los focos centrales de las preocupaciones de Jimmy Porter, protagonista de la obra *Look Back in Anger* (1956). Tal y como se especifica en Jimmy: “Have you gone out your mind or something? (*To Helena.*) You’re determined to win her, aren’t you? So it’s come to this now! How feeble can you get? (*His rage mounting within.*) When I think of what I did, what I endured, to get you out –” (1996, 49).

---

<sup>75</sup> Esta obra de Littlewood *Oh, What a Lovely War!* tiene como objetivo denunciar bajo su punto de vista la mala decisión de Gran Bretaña al formar parte de la I Guerra Mundial (Zabalbeascoa, 1998: 30). La autora fundamenta la importancia de que las mujeres den su punto de vista sobre la contienda. Los personajes femeninos son capaces de extrapolar sus sentimientos y designar la belicosidad como un sinsentido que solamente acarrea tragedias para la sociedad. Ahora bien, según López, Littlewood no la idealiza por su capacidad de reflexión sobre la lucha, sino que considera que no son proclives a dejarse llevar por un patriotismo extremo. Se puede interpretar como los inicios del drama feminista, en la segunda mitad del siglo XX (2001: 172).



A este respecto, la segunda dramaturga es Shelagh Delaney que recibe una atención crítica por su obra titulada *A Taste of Honey*, estrenada el 27 de mayo en 1958<sup>76</sup>. Se representa 27 veces desde mayo de 1958 en el *Royal Court*, y en enero de 1959, se la llevan al *West End* donde realizan 368 *performances*. Todo este éxito conduce a minimizar la importancia de la obra para desarrollar un interés creciente por el género de la autora. Como consecuencia, el prestigio social y económico también logra despertar la curiosidad de los críticos teatrales e historiadores como, por ejemplo, Lib Taylor que afirma: “it is often cited as an early example of a feminist text, and could be called feminine/reflectionist in its conscious focus upon women characters and the female condition” (Ashton, Reinelt, 2000: 41). A su vez, Stephen Lacey argumenta que *A Taste of Honey* es una obra que ejemplifica escenarios, contextos, ambientes y personajes propios de grupos no privilegiados del norte de Inglaterra. Su estilo denota verosimilitud y su trama es fundamentalmente social (Ashton, Reinelt, 2000: 41). El análisis de estas obras se articula en torno a la invisibilidad de las dramaturgas en la historia del teatro, puesto que se tiende a relegar sus proyectos. Por este motivo, quiero recalcar la existencia de una rama femenina paralela con muchos criterios temáticos, idénticos a los *Angry Young Men*. Las autoras que he escogido (Jellicoe, Littlewood y Delaney) son claros exponentes que muestran la realidad social de las clases trabajadoras. Como son coetáneas de Osborne y comparten algunos de sus mismos intereses, su labor en la dramaturgia no podía quedar relegada, silenciada u olvidada.

A Shelagh Delaney se le asocia la connotación de *Angry Young Woman*, pero ella es consciente de las causas de las que derivan su enfado e ira: la situación de la mujer y la inmutabilidad del ascenso social que impide mejorar el estatus. A este respecto, tiene muchas cosas que decir porque las iniciativas de progreso en el ámbito social y sexual no consiguen que la situación de las clases trabajadoras prospere. Por este motivo, se puede considerar *A Taste of Honey* como la primera obra de la era moderna cuyo protagonista es un obrero homosexual. Asimismo, cabe mencionar que demuestra valentía y coraje cuando decide compartir las cartas de odio que le envían porque las considera jocosas. Son parte de un libro titulado *Sweetly Sings the Donkey* (1964), del que citamos un fragmento: “What a disgrace not only to the name of THEATRE but to womanhood you are with your dirty clothes and grubby skin and hair.

---

<sup>76</sup> La escuela para Delaney no acarrea ningún tipo de motivación, pero su interés por el teatro aumenta paulatinamente. El argumento se basa en la relación entre una joven embarazada de un hombre afroamericano y un artista homosexual (Barker, 2011).

Aren't you ashamed of yourself... By the way, how are your teddy boy friends? Do they carry flick-knives? It would be rather fun if they jab their flick-knives into you one night, it might teach you to improve your tastes and company” (Cooke, 2014).

Sin embargo, no es del todo exacto mencionar solamente a Delaney como la única participante femenina de la etiqueta de las jóvenes iracundas. Hay también otras muchas mujeres enfadadas a su alrededor como, por ejemplo, Ann Jellicoe (1927-2017). *The Sport of My Mad Mother*<sup>77</sup> (1958) se concibe como una obra para ser retransmitida por televisión o para ser representada, más que para leerse. Por este motivo, tiene rasgos distintivos para llevar a cabo esa función, tales como sonidos, gritos o acciones. De esta manera, el público no examina la obra de manera crítica e intelectual, sino que la percibe a través de sus sentidos (Hunt, Richards, Taylor, 1998: 245-246) A raíz de ahí, la minimización de los elementos verbales se puede entender como un ascenso de la plasmación de la violencia teatral en la sociedad británica contemporánea (Demastes, 1996: 220).

En la Inglaterra contemporánea, los personajes exponen relaciones afectivas que no se corresponden con lo que se conoce como un matrimonio estable. Los impulsos ejemplificados dejan entrever el tipo de relación existente entre ellos que denota más una realidad donde la promiscuidad sexual, la bisexualidad y las relaciones lésbicas están presentes. Finalmente, el matrimonio “ejemplar” tradicional ya no es la única alternativa posible y se señala a la mujer como la culpable por haber conseguido ser más independiente personal, profesional y económicamente (López, 2001: 208).

A este respecto, los grandes cambios se producen gracias a la mejora de la calidad de vida de las mujeres, que se reconocen por medio de una serie de reformas

---

<sup>77</sup> Según Taylor, *The Sport of My Mad Mother* parece anticipar algunos de los impulsos y direcciones de la posterior teoría feminista, donde Jellicoe afirma: “You see, so many plays tell you what is happening the whole time. People don't act angry; they tell you they're angry. Now, my play is about incoherent people - people who have no power of expression, of analyzing their emotions. They don't know why they're afraid; they don't even know that they are afraid. So they have to compensate for their fear by attacking someone else; they're insecure and frustrated, and they have to compensate for that by being big, and violent. And all this is directly shown, instead of being explained” (cit. en Ashton, Reinelt, 2000. 41). Se inaugura en el *Royal Court* (el primer teatro donde se estrena también la obra *Look Back in Anger*) con catorce representaciones entre febrero y marzo del año 1958. Ambas presentan cuestiones concernientes al género como parte de la crítica social; reivindican el papel de la mujer, hasta este momento ausente en los *Angry Young Men*, ya que ellos dirigen su ira fundamentalmente hacia cuestiones grupales y políticas evadiendo las de género (Cooke, 2014).

legales de índole más liberal en Gran Bretaña. En 1967, se aprueba la ley del aborto y se despenaliza la homosexualidad masculina. En 1969, la reforma del divorcio facilita las condiciones y especialmente sus derechos familiares y patrimoniales. En efecto, estas leyes reconocen libertades personales que ellas demandan, como el uso de la píldora anticonceptiva y el control de las enfermedades de transmisión sexual. Con Margaret Thatcher gobernando el partido conservador en Gran Bretaña, se las llama a participar en la economía, pero a su vez se las denigra por hacerlo. Es precisamente en este período (años setenta y ochenta) cuando aumenta el número de las dramaturgas británicas que alzan su voz y reaparece el teatro con connotaciones sexualmente explícitas en escena bajo la influencia del movimiento feminista. Se centran en reivindicar los derechos de los homosexuales y las lesbianas atormentados por la amenaza de la expansión del virus del VIH (Trussler, 1994: 342).

Finalmente en los años ochenta, el feminismo tiene que lidiar con un nuevo factor “opresivo” para las mujeres. Ahora este fenómeno es la creencia ideada por el gobierno de Margaret Thatcher afirmando que estas son “superheroínas”. Bajo esta denominación se las anima a que se desarrollen en todas las facetas de su vida: personal, profesional y familiar. Se predica que las limitaciones para no poder conseguir esta evolución solamente están en ellas mismas, en lugar de poner el foco en los condicionantes del sistema. La frustración y el desánimo es patente en el momento en el que las mujeres son conscientes de los obstáculos reales que les impiden lograr sus ambiciones y compaginar ambos roles, sin ningún tipo de cooperación por parte de los hombres. Como consecuencia, este sentimiento de impotencia asociado al síndrome “*the woman at the top*” no es más que un espejismo del progreso de la realidad femenina (López, 2001: 189-190).

En resumen, estas mujeres sacuden las fronteras del realismo social más allá de la obra de Osborne, *Look Back in Anger* (1956). De hecho, la dramaturgia de estas airadas parece proclamar que ellas son capaces de transformar la sociedad siempre y cuando se enfrenten a las convenciones establecidas y acepten el sufrimiento que implica su antagonismo, con respecto a los roles tradicionales (hombre-mujer).

### 4.3. El teatro de John Osborne

A continuación, se incluye un cuadro de creación propia que relaciona cronológicamente las obras de Osborne con los eventos dramáticos e históricos en los que se contextualiza su producción.

Fecha	Eventos históricos	Eventos dramáticos	Obras relevantes
1956	Revolución húngara. Desastre de Suez.	<i>English Stage Company</i> arrienda el teatro <i>Royal Court</i> .	<i>Look Back in Anger</i> , Osborne
1957	Independencia de Ghana, la primera colonia británica en África.	Tony Richardson, nuevo director en el teatro <i>Royal Court</i> .	<i>The Entertainer</i> , Osborne
1958	Campana del desarme nuclear.	Teatro de Antonin Artaud.	<i>Epitaph for George Dillon</i> , Osborne y Anthony Creighton
1959	Conservadores ganan las elecciones generales con Harold Macmillan.	<i>The Mermaid Theatre</i> abre sus puertas en el Puddle Dock en Londres.	<i>The World of Paul Slickey</i> , Osborne
1961	Manifestación por el desarme nuclear.	M. Esslin: <i>The Theatre of the Absurd</i> .  La revista <i>Plays and Players</i> nombra a John Osborne: "Personality of the month".	<i>Luther</i> , Osborne
1962	Independencia de la colonia de Jamaica el 6 de agosto.	27 de marzo, primer día mundial del teatro, apertura de la temporada de <i>Theatre of Nations</i> de Paris.	<i>Plays for England</i> , Osborne
1964	Laboristas ganan las elecciones nacionales y Harold Wilson es el primer ministro.	Teatro de la crueldad	<i>Inadmissible Evidence</i> , Osborne
1965	Guerra de Vietnam Abolición de la pena de muerte en Gran Bretaña.	Jenny Lee, primer ministro en el ámbito de las artes.	<i>A Patriot for Me</i> , Osborne

1966	Mejores resultados de los laboristas en las elecciones generales.	El impuesto cultural desaparece	<i>A Bond Honoured</i> , adaptación en un acto de <i>La fianza satisfecha</i> , de Lope de Vega.
1968	Revolución estudiantil en París.	Abolición de la censura <sup>78</sup> <i>Saved</i> de Edward Bond parcialmente censurada por la Ley de Licencias de 1968.	<i>Time Present, The Hotel in Amsterdam</i> , Osborne
1971	Muerte del primer soldado británico en <i>Northern Ireland's Troubles</i> . Subasta de la concesión petrolera del Mar del Norte.	Estreno de <i>No Sex Please, We're British</i> comedia británica más longeva (3 de junio de 1971-1987).	<i>West of Suez</i> , Osborne
1972	14 asesinatos del ejército británico en Londonderry, norte de Irlanda, en el <i>Bloody Sunday</i> Expulsión de los asiáticos de Uganda hacia Gran Bretaña.	Apertura del <i>New Vic Studio</i> con producciones innovadoras.	<i>A Sense of Detachment</i> , Osborne Hedda Gabler, adaptación de Osborne
1973	Gran Bretaña accede a la Comunidad Económica Europea.	El festival de jóvenes escritores en el teatro <i>Royal Court</i> .	<i>A Place Calling Itself Rome</i> (adaptación de Coriolano) por Osborne.
1975	Ruptura de la tregua de atentados del IRA al secuestrar un piso en Londres en diciembre.	Creación de <i>Monstrous Regiment</i> : compañía de teatro feminista radical.	<i>The End of Me Old Cigar</i> , Osborne <i>Watch It Come Down</i> , Osborne <i>The Picture Of Dorian Gray</i> (adaptación de Wilde por Osborne)
1989	Sábado 15 de abril, 100 muertos por derrumbe de una grada en un partido de fútbol del Liverpool.	Para 1990, recuperación de la furia de los 50: Mark Ravenhill.	<i>The Father</i> (adaptación de Strindberg) por Osborne
1992	Conservadores ganan las elecciones con el primer ministro John Major.	Creación del <i>Cold War Theatre</i> .	<i>Déjà vu</i> , Osborne

Tabla fuente “original modificado” (Taylor, Hunt, Richards, 1998: xxxvi-xliv) Kershaw xxvii-xxxiii

<sup>78</sup> Osborne siempre ha declarado sentirse ofendido por tener que rectificar sus textos debido a la censura. En el caso de *A Patriot for Me* (1965), el censor remarca el impacto de la exposición pública del tema de la homosexualidad, por lo tanto, debe ser eliminado. Para poder escenificarla, idean un truco ‘legal’; el *Royal Court* se establece como una especie de club teatral, donde se requiere una inscripción para asistir. Es la única vía para eludir la normativa del censor Lord Chamberlain (Portillo, 1978: 238-239). Como consecuencia, no alcanza una gran difusión. Se justifica en que los valores morales permanezcan intactos y vigentes pero, en este caso, se articula como método de ocultar la obviedad de una realidad (Banham, 1969: 71). Otro de los grandes inconvenientes para el estreno de esta obra es la falta de actores interesados en desempeñar el rol de homosexual. Por esta razón, George Devine interpreta al Barón lo que supone una garantía de prestigio acompañada del interés que suscita la polémica de la censura (Portillo, 1978:238-239).

Los acontecimientos más relevantes, que coinciden con el año de estreno de la obra maestra de Osborne, son estos dos conflictos bélicos: la revolución húngara y el desastre del Canal de Suez. En lo que respecta al mundo teatral, un dato destacable es que la compañía *English Stage Company* arrienda el *Royal Court Theatre*. Al año siguiente, Tony Richardson se convierte en el nuevo director. Y en términos sociales, comienza la campaña para manifestarse en contra del desarme nuclear. Asimismo, las colonias inglesas se van independizando del Imperio Británico como, por ejemplo, Jamaica en el año 1962. Tres años después, en 1965 da comienzo la guerra de Vietnam que, evidentemente, tiene consecuencias para todos los países. Posteriormente, 1967 es un año muy crucial, porque se legaliza el aborto. Un año más tarde, en el ámbito dramático se consigue la abolición de la censura, con el consecuente logro de un aumento de la libertad de expresión en las obras. Por último, en el transcurso de la carrera artística de Osborne más concretamente en el año 1970, el evento histórico importante es la reducción de la mayoría de edad de 21 a 18.

En lo relativo al contexto político de 1956, se caracteriza por una división social, después de la II Guerra Mundial. Se perciben dos reacciones: unos se sienten colapsados por la pérdida del Imperio y de su posición como una de las potencias mundiales más poderosas, pero anhelan un cambio. En cambio, otros se aferran a la creencia de que todo sigue como antes de la contienda, sin ningún tipo de variación. A raíz de ahí, la brecha generacional deriva en tristeza, rabia, ira y frustración, puesto que los más mayores y los jóvenes no conciben la II Guerra Mundial de la misma manera. Los jóvenes piensan que la culminación de la guerra conlleva a que surja una oportunidad para romper con el pasado. Por el contrario, los mayores desean recuperar la ideología y los valores tradicionales que regían el comportamiento social, previo al conflicto (Banham, 1969: 13-15).

La producción teatral del británico John Osborne abarca desde 1956 hasta 1991, extendiéndose a lo largo de aproximadamente cuarenta años. Cuando la Segunda Guerra Mundial llega a su fin, en el verano de 1945, la mayor parte de Gran Bretaña está arruinada y es precisamente este paisaje el que se observa en la literatura de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

Desde una edad temprana, Osborne quiere mejorar en el ámbito profesional y, por eso, decide asistir a la universidad. Antes de ser un afamado dramaturgo, comienza

su vinculación con el teatro, bajo el rol de actor de reparto. La obra *No Room at the Inn*, de Joan Temple, es su primera actuación en marzo de 1948 en el *Empire Theatre* de Sheffield. Ya en estos años, crea sus primeras obras, previas a *Look Back in Anger* (1956): *The Devil Inside Him* con Stella Linden se estrena en Huddersfield en 1950. En 1955, *Personal Enemy*, escrita conjuntamente con Anthony Creighton, se representa en Harrogate. Finalmente, en abril de 1956, le incluyen en el elenco del *English Stage Company* y actúa en Londres interpretando a Antonio en *Don Juan* y a Lionel en *The Death of Satan*, dos piezas de Ronald Duncan, fundador de la *English Stage Company* en 1955. Luego consigue un papel en *Cards of Identity*, de Nigel Dennis, y en *The Good Woman of Setzuan*, de Brecht (Portillo, 1978: 478, 479). Después de muchos intentos, y, gracias a la confianza que George Devine, el encargado del *Royal Court Theatre*, deposita en él, Osborne puede mostrar al gran público la obra que lo catapulta a la fama, *Look Back in Anger* en mayo de 1956. Este éxito le hace merecedor del premio *Evening Standard Award* a la mejor obra de 1956 y está dieciocho meses en los teatros londinenses (Alaiz, 1964: 36). Sin embargo, el *Royal Court* se encuentra en la tesitura de tener que vender una parte a la BBC, el 16 de octubre de 1956. De esta manera, es una propaganda para lograr un gran impacto y llegar a un mayor número de espectadores y, así, tratar de solventar el déficit económico que acarrea la escasa asistencia de público a las piezas que promocionan en cartelera en estos momentos. Las expectativas puestas en ella son tan altas que, durante once semanas, permanece en solitario en la cartelera del teatro, pero el rendimiento previsto no es suficientemente rentable. Automáticamente gracias a este recurso publicitario, el reclamo es abrumador en su reestreno en la cartelera del *Royal Court*, aunque tarda unos meses en ser inmejorable, pero llega a tal punto que no sólo se representa en Londres (Portillo 1978: 26). Un año después, se estrena con gran éxito *The Entertainer* (1957), mientras *Look Back in Anger* se abre camino internacionalmente: 408 funciones en Broadway y una gira por EEUU y Canadá. También llega a París por medio de su traducción titulada *La paix du dimanche* (*La paz del domingo* 1958) (Alaiz 1964: 36) y, por último, el 11 de marzo de 1959<sup>79</sup>, se estrena la traducción al castellano, *Mirando atrás con ira*, de Antonio Gobernado y José María de Quinto, en la dirección en el teatro Goya de Madrid (Portillo 1978: 27). En Nueva York, le otorgan el galardón ‘Drama Critics Award for the Best Play of 1957’. Un año más tarde, en 1958, Osborne se asocia con

---

<sup>79</sup> Según Portillo, la llamada generación del 98 española apela a la misma lucha que los *Angry Young Men*, en contra de una realidad insatisfactoria y deprimente que les rodea (1978:10).

Tony Richardson para fundar un espacio, la compañía cinematográfica *Woodfall Productions*, donde se producen algunas de las películas de sus obras como, por ejemplo, *Look Back in Anger* (1958) y *The Entertainer* (1960) (Portillo, 1978: 478-480).

En un primer momento, se piensa que *Look Back in Anger* (1956) de Osborne va a ser otro relato anticuado que no sobrepasará los límites del realismo teatral. Sin embargo, se convierte, en aproximadamente uno o dos meses, en el foco mediático de interés de la prensa y de la crítica y se la vincula con los *Angry Young Men* (Hunt, Richards, Taylor, 1998:237).

En lo relativo a la manifestación de la ira, Stephen Lacey ilustra así el resentimiento de la clase trabajadora en *Look Back in Anger*: “inseparable from an antagonism towards, and fear of, women [...] It is notable that one of the most oft-quoted remarks from the play, that 'There aren't any good, brave causes left', comes in the middle of a long and vituperative attack on women. [...] [t]hat the Angry Young Men were men was self-evident, and worthy of considerably less critical attention than the fact that they were 'angry' and 'young'” (cit. en Lacey, 2002: 30). Y es justamente, esta falta de atención a la masculinidad hegemónica articulada en la dramaturgia de Osborne la que la presente tesis trata de compensar, analizando los conflictos desde una perspectiva de género que ha sido desdeñada por la crítica hasta el momento.

Asimismo, Hunt, Richards y Taylor (1998: 239) coinciden en el aspecto que caracteriza a la escritura de Osborne; sus propuestas temáticas y el comportamiento de los personajes se pueden deducir, pero lo que realmente desconcierta es el tipo de discurso que se emplea en las obras. Se aprecia una evolución en sus obras, desde muy joven, y hasta prácticamente su fallecimiento. En otras palabras, el artista, como persona, va madurando y las experiencias también nos condicionan; lo que no cambia son la personalidad y los valores de las personas, en este caso concreto, de un hombre airado. Más concretamente, estos críticos consideran que esta evolución se resume en su anhelo de ser famoso, rico y poderoso<sup>80</sup>. Las características principales y originales de Osborne se corresponden con el éxito y la buena elección de los temas escogidos para

---

<sup>80</sup> Se han observado e investigado las similitudes que se aprecian en obras exitosas previas en las que Osborne se inspira para sus creaciones como, por ejemplo, la alienación, los conflictos intergeneracionales, la familia, el realismo y el didactismo. Comparto la misma opinión que Portillo en torno a que el motivo de que existan estas semejanzas se puede deber a que se siente apesadumbrado y tiene miedo de perder la fama y el prestigio que ha cosechado con sus primeras creaciones. Por este motivo, este paralelismo es una garantía de triunfo, porque sabe que le gustan al público y, de esta manera, consigue el reconocimiento social tan ansiado nuevamente (Portillo, 1978: 250-253).



sus obras. Sus diálogos no se conciben como una herramienta para que el público conozca cómo son los personajes, tal y como ocurre en el teatro convencional, sino justo lo contrario, el discurso se relega a un segundo plano enfatizando las desavenencias y las preocupaciones que se pueden inferir del mismo (Hayman, 1979: 9).

Los temas se centran en la cotidianidad social y, por esta razón, los asistentes se ven identificados con las rutinas, que se representan en el escenario. Pero cabe destacar que el elemento, que realmente les cautiva, es el protagonista, sobre todo por su actitud como modelo-portavoz de los fracasos de toda una generación (Portillo, 1978: 68, 69, 75). En el mundo de la posguerra, los héroes de la batalla se convierten en una generación frustrada, que encarnan las protestas de los *Angry Young Men*, en contra del *establishment* (Evans, 1977: 82). Al final, el individuo siempre pierde, pero consigue el beneplácito y la comprensión del público. Durante toda esta década, el sujeto principal es el exponente de las quejas sociales, relativas a la opresión de las instituciones. El triunfo de Osborne se debe a la construcción de una personalidad fuerte<sup>81</sup> y poderosa llamada, en este caso específico, Jimmy Porter. Se erige como el modelo de los jóvenes airados, que representa el icónico estereotipo del “rebelde sin causa” y del antihéroe. A este respecto, Porter denuncia y lucha contra el autoritarismo y la tiranía institucional convencional. Se distingue por su narcisismo y su soledad, se encuentra desubicado y sin rumbo (Portillo 1978:55, 57). A este respecto, Arthur Miller detalla en un simposio acerca de la actualidad teatral organizado por la revista *Encore* en noviembre de 1956: “*Look Back in Anger* to me is the only modern, English play that I have seen. Modern in the sense that the basic attention in the play was toward the passionate idea of the man involved and the playwright involved [...]” (cit. en Zabalbeascoa, 1998: 53).

Su vida familiar es una gran influencia para él como persona y, por ende, como escritor. De hecho, en sus obras percibimos ciertos elementos que coinciden con episodios de su vida y que sirven como herramienta para enfatizar, criticar y destacar dichas situaciones (tal y como analizamos en el siguiente epígrafe). Su origen social es decisivo a la hora de crear los personajes de sus obras de manera estratégica para reflejar sus ideales y pensamientos a través de ellos: “Osborne’s heroes are determined to hang on grimly, for they are convinced they have the right values in a world which

---

<sup>81</sup> Según críticos como, por ejemplo, Portillo, las obras de Osborne se caracterizan por el uso de la técnica “*play within a play*”, donde el personaje principal desarrolla su espectáculo, mientras que el resto le escuchan, sin participar, como si fueran meros oyentes (1978: 49).

has accepted the wrong ones” (Carter 1969: 195). En otras palabras, Osborne utiliza a su elenco como instrumentos para sus propósitos de protesta social, política y personal.

#### 4.3.1. La biografía de John Osborne y sus obras dramáticas

Este epígrafe se articula en torno al análisis de la biografía del dramaturgo británico John Osborne por medio de dos fuentes existentes: John Heilpern y Peter Whitebrook. Nuestro objetivo es hacer hincapié en el paralelismo personal entre su vida y las experiencias descritas en sus obras. También es importante la recepción que han tenido los trabajos del autor de nuestro objeto de estudio. Primero, el éxito que tiene en Londres su obra más famosa, *Look Back in Anger* (1956), y, después en otros países, como, por ejemplo, Argentina. Llega a Latinoamérica en el año 1958 por medio de la traducción al español, que lleva a cabo la intelectual Victoria Ocampo<sup>82</sup>, cuyo título es *Recordando con ira*.

De hecho, cabe resaltar la importancia de las reseñas críticas como nexo entre aspectos integrados en la biografía del autor y en sus propias obras. El conocimiento del público de estos matices autobiográficos es muy relevante para la correcta comprensión de los paralelismos que se plantean en las creaciones de nuestro objeto de estudio. Por este motivo, se considera esencial que se extrapolen las vivencias del autor bajo un prisma de objetividad ajeno a su propia influencia. Esto se consigue a través de los datos recabados y analizados por la figura de John Heilpern, biógrafo oficial de Osborne, quien opta por el título *A Patriot for Us*<sup>83</sup> (2006) para elaborar su biografía. Con ella hace posible que los espectadores, de cualquier período histórico, conozcan la vida y obra de Osborne. El principal cometido de Heilpern consiste en homenajear al que es uno de los integrantes destacados de los *Angry Young Men*, etiqueta que recoge

---

<sup>82</sup> Escritora, artista y traductora argentina que creó su propia editorial llamada *Sur* para poder dar cabida a todos los artistas que estaban reprimidos bajo el gobierno de Juan Domingo Perón. En la editorial *Sur*, ella fue la encargada de traducir al castellano la obra de Osborne, *Look Back in Anger* (1956), y la tituló *Recordando con ira* (1958) (Horan&Meyer 2007:18-20, 31).

<sup>83</sup> En nuestra opinión, es una referencia simbólica intertextual explícita a la obra de Osborne *A Patriot for Me* (1965). Se basa en una historia de espionaje que encubre ciertas orientaciones sexuales inapropiadas dentro del ámbito bélico. En estos contextos, prevalecen estereotipos, asignados a la masculinidad, que deben ser perpetuados y reflejados en cada uno de sus componentes. La traición, tanto al país como a la condición masculina, es la perdición del personaje principal, Alfred Redl.

el sentir de los patriotas supervivientes, que contemplan en *shock* la decadencia del Imperio británico, tras una etapa en la que su país fue una superpotencia económica mundial y líder absoluta del colonialismo (Morrison, 2006).

Si bien ese sentimiento decadente es generalizado, en el caso de John Osborne los conflictos bélicos suponen un recuerdo especialmente duro, puesto que está vinculada a la enfermedad de su padre, soldado brigadista para el bando republicano<sup>84</sup> en la guerra civil española (Taylor 1968,171), que regresa con numerosas dolencias. Estas enfermedades condicionan la vida de la familia y lo convierten en una persona dependiente y destinada a estar encamada e incluso ingresada en el hospital, atrapándolo en esa rutina. Al final, muere a una edad temprana prácticamente solo, debido a que su familia no le ofrece apoyo ni se preocupa por él. A excepción de Osborne y de un cheque económico como fórmula para intentar acallar sus conciencias (Osborne, 1981).

En efecto, algunas consecuencias de la guerra son visibles como, por ejemplo, heridas, cicatrices y amputaciones. En cambio otras, las secuelas psicológicas se estancan en la mente de los soldados y se caracterizan por ser imperceptibles, incurables e inolvidables. Y, sobre todo, un elemento importante, también debatido en las obras de Osborne, es la compensación que los combatientes reciben a su regreso a su país de origen. Se estima que es una cantidad insuficiente para cubrir todos los gastos relativos a la atención sanitaria requerida. También, cabe puntualizar que solamente se recuerda a los fallecidos, bajo el sobrenombre de héroes. Como consecuencia, el resto de los supervivientes perciben una falta de reconocimiento social que supone una dura realidad para ellos; no encuentran el ansiado prestigio ni son capaces de reanudar la rutina previa a los conflictos bélicos, ni tampoco su sinergia familiar y laboral (Osborne, 1981).

En lo que respecta a la vida íntima de Osborne, el hecho, que más le llama la atención a Heilpern (2007), la primera vez que acude su casa, es que está muy lejos de la metrópolis londinense. Este retiro se debe a un deseo del dramaturgo de preservar su intimidad, sin abandonar Inglaterra<sup>85</sup>. Durante los años cincuenta y sesenta, Osborne está considerado como uno de los dramaturgos más reputados de Gran Bretaña. Pero la

---

<sup>84</sup> El énfasis en esta guerra es una conexión clara con el escritor George Orwell, puesto que participa en ella y, después, lo plasma en *Hommage to Catalonia* de 1938. También, coinciden en conceptos, tales como “hatred of the present, fear of the future and disdain mixed with potent nostalgia for the past” (Taylor 1968: 20).

<sup>85</sup> Trussler afirma que: “unlike many of his fellow playwrights, he has avoided cutting any sort of figure in public life [...] he is temperamentally a shy person: he has certainly never resembled the ‘angry young man’ whom the press were eager that he should personify” (1969: 6-7). Sin embargo, sus relaciones sentimentales son noticia de portada para la prensa.

adaptación cinematográfica de la obra *Tom Jones*, por parte del director Tony Richardson (1963), hace que aumente notablemente su reconocimiento al ganar un Óscar al mejor guion. Esto le reporta un éxito económico que Osborne no sabe administrar adecuadamente, tal y como se explica más adelante (Jack, 2007).

Heilpern accede al entorno de Osborne, porque conoce a Helen Dawson, su quinta mujer. Este acercamiento es una gran oportunidad para que el crítico y el dramaturgo entablen una confianza y, por este motivo, su viuda autoriza precisamente a Heilpern a ser el encargado de redactar la biografía *post mortem* (Heilpern, 2007). Heilpern detalla las diversas facetas del carácter de Osborne, que se caracteriza por ser generoso en términos económicos, embelesar con su timidez, pero también sus altibajos emocionales y sus perturbaciones internas. En palabras del director Peter Hall: “when he had a pen in his hand it was like giving a kid a machine gun” (cit. en Jack, 2007). La conclusión a la que se puede llegar es que la principal cualidad que resalta en la personalidad de Osborne, en cuanto a sus relaciones, es la crueldad en cualquiera de sus roles; amigo, esposo, hijo y padre. Sin embargo, irónicamente, disfruta encarnando a un padrastro en un melodrama victoriano (Jack, 2007).

Otro ejemplo de contradicción presente en la vida de Osborne es la que explica Heilpern, cuando aquel califica a los críticos como “treacherous parasites” (cit. en Heilpern, 2007), ya que, curiosamente, se casa con dos personas que se dedican justo a eso, a la crítica literaria: su tercera mujer, Penelope Gilliatt, y la quinta, Helen Dawson. Del mismo modo, sugiere que nunca mantiene idilios con actrices, ni mucho menos se compromete con ellas; sin embargo, lo hace en tres ocasiones: la primera, Pamela Lane, la segunda, Mary Ure, y la cuarta, Jill Bennett (Heilpern, 2007).

A medida que Osborne madura, Heilpern manifiesta que da la impresión de que la inspiración lo abandona tras toda una vida en contacto con el mundo teatral. Cabe destacar que, a pesar de tener fama y grandes beneficios por el reconocimiento de sus obras, esto no es suficiente. De hecho, pasa sus últimos años luchando por sobrevivir económicamente, debido a que ya no suscita el mismo interés y, por tanto, no le exponen en cartelera. Por otra parte, suele fracasar cualquier intento de homenaje a su carrera, porque Osborne se pelea con los directores y actores que podrían contratarlo (Morrison, 2006).

Para los años setenta, Osborne está inmerso en un bucle de alcohol, codeína y anfetaminas que desemboca en la imposibilidad de crear al mismo nivel artístico que en

sus primeras obras: *Look Back in Anger* (1956), *The Entertainer* (1957), *Luther* (1961) e *Inadmissible Evidence* (1964) (Jack, 2007), piezas sublimes, de gran calidad y éxito. Esto supone una gran angustia para Osborne (Banham 1969,97). Como consecuencia, el dramaturgo atraviesa graves problemas económicos que se hacen patentes en un insomnio, motivado por la negativa de los comerciantes de la zona a seguir concediéndole préstamos y por el miedo y la incertidumbre de sufrir un embargo. Ante esta situación, algunos de sus amigos más cercanos, como el dramaturgo David Hare, el productor teatral Robert Fox y su editor de Faber & Faber, Robert McCrum, se reúnen con él y estiman que, la única alternativa de subsanar sus facturas, sería la negociación de los derechos de sus obras. A la vez tratan fundamentalmente de intentar concienciarlo de que disminuya sus gastos, ya que, en dichas circunstancias, su nivel de vida es imposible de sostener. Sin embargo, a pesar de su situación desesperada, la buena intención de sus amigos en esta reunión no sirve para nada, porque Osborne saca a relucir su carácter orgulloso y no acepta ningún tipo de ayuda (Heilpern, 2007).

La función específica de este biógrafo es entrelazar y dar sentido al rompecabezas de la personalidad de Osborne. Incide en sus carencias afectivas de las que no se puede desprender, potenciando una sensación de vacío y de soledad, ni siquiera teniendo muchas mujeres a su lado. A este respecto, es pertinente insistir en que Osborne culpa a su madre, Nellie Beatrice, de ser el detonante de la infelicidad en su infancia. Esta es la razón por la que Osborne le dirige esta frase malsonante: “a year in which my mother died can’t be all bad” el mismo día de su funeral, al que opta por no asistir (cit. en Morrison, 2006).

Sin embargo, no se tiene una evidencia real de esta relación tóxica materno-filial, y, por lo tanto, no se pueden comprobar sus causas, en caso de que se diera. De hecho, ella demuestra su desconocimiento al respecto a través de esta cita: “I’ve nearly gone mad thinking what for Godsake have I done to hurt you so much” (cit. en Morrison, 2006). Entonces, debido a la falta de datos tangibles, Heilpern presupone que el origen de este odio es la muerte de su padre y de su hermana, cuando él era todavía muy pequeño. Puede que la culpabilice, porque quizás considera que ella no es una buena cuidadora (cit. en Jack, 2007). En definitiva, el resultado de este rencor se palpa en la manera en que Osborne se relaciona con el sexo opuesto, en su etapa adulta. En efecto, estas desavenencias entre ambos hacen que perciba a las mujeres de forma recelosa, denominándolas “witches, vultures and vampires” (cit. en Morrison, 2006).

Tal y como se menciona con anterioridad, Osborne tiene numerosos matrimonios a lo largo de su vida; antes de cumplir los cuarenta años, se había casado con tres actrices: Lane, Ure y Bennett, y con una escritora, Penelope Gilliat. No obstante, solo logra la estabilidad con su quinta y última mujer, la periodista y crítica teatral Helen Dawson, a la que apoda “*Número Cinco*” y con la que comparte su vida hasta que él fallece dieciocho años después, en 1994 (Heilpern, 2007). Pero, a pesar de estar casado, Osborne es famoso por tener amantes vinculadas al mundo de las artes escénicas; una de las más conocidas es la diseñadora de atrezo Jocelyn Rickards. Osborne es consciente de que su vida personal es caótica y él mismo rememora los que cree que son sus dos mejores momentos: el primero del que se acuerda se remonta a un episodio con su amante Rickards, que tiene lugar dentro de su matrimonio con Mary Ure, justo en el momento del parto de su primer hijo en Londres. Y el segundo se corresponde con la anómala petición de mano que le hace a Penelope Gilliat en Italia: “Will you marry me? It’s risky, but you’d get fucked regularly” (cit. en Morrison, 2006).

A medida que Heilpern investiga acerca de las vivencias de Osborne le sobrevienen ciertas dudas con respecto a temas como la paternidad de su hijo varón y el estrecho vínculo que comparte con su colaborador Anthony Creighton, una hipotética relación homosexual. Por el contrario, hay asuntos donde no alberga ningún interrogante como, por ejemplo, que Nolan, la hija que tiene con Gilliat, fruto de su cuarto matrimonio, es hija de Osborne. Esta conexión padre e hija tampoco es satisfactoria y se recrudece, cuando Osborne no tiene más remedio que acogerla bajo su tutela. Durante esos años en que su ex mujer no puede ocuparse de ella debido a su alcoholismo, Osborne vive en Kent con su quinta mujer y Nolan se muda desde Nueva York para vivir con ellos. Pero, en vez de remediar sus errores y no repetir los mismos patrones que él experimenta con su madre durante su infancia, prefiere desatender sus funciones como padre. De hecho, la razón de abandonar a su hija la justifica en que Nolan no muestra una afinidad por sus amigos dramaturgos. A raíz de esto, no se vuelven a ver nunca más y, años más tarde, cuando su hija cumple 22 años, Osborne escribe esta escueta, pero demoledora dedicatoria en su cuaderno: “God rot her”. De este modo, demuestra que la ira sigue presente en su socialización (cit. en Morrison, 2006).

Tal y como se ha mencionado previamente, muchas de las vivencias reales<sup>86</sup> del dramaturgo británico John Osborne se evidencian en sus obras; el principal exponente de ellas es *Look Back in Anger*. En cuanto a su proceso creativo, Osborne tarda menos de un mes<sup>87</sup> en escribir esta obra y lo hace justo después de que se rompa su primer enlace. Por ende, vuelca toda su rabia interna en el relato y cabe preguntarnos si se trata de una especie de diario donde narra las experiencias conyugales causantes del divorcio, seis años después de que contrajese matrimonio con su primera esposa, Pamela Lane (Jack, 2007). Según Ian Jack, la relación entre Jimmy y Alison reproduce fielmente los conflictos de la esfera privada entre Osborne y Lane. De hecho, la trama se nutre de una carta íntima<sup>88</sup> de ambos, así como del juego llamado *squirrels and bears*<sup>89</sup>. Este pasatiempo siempre suscita interés en el público y constituye una forma de evasión infantil e inocente, en contraste con la realidad paralela de las discusiones de pareja (2007).

Después de analizar todas estas declaraciones, Heilpern concluye que el propio Osborne es su peor enemigo y que su mal humor no solo se refleja en su corpus literario, sino también en artículos periodísticos que escribe desde Francia en el año 1961. Otra ejemplificación de sus notas hirientes va dirigida a conocidos, amantes o críticos literarios. Cabe remarcar sobre todo el suceso con su cuarta exmujer, Jill Bennett; cuando se suicida, Osborne arremete contra ella mediante estas palabras: “regret that [I] hadn’t been able to look into her open coffin and drop a good, large mess in her eye” (cit. en Morrison, 2006).

---

<sup>86</sup> En el transcurso de la investigación que desarrolla Peter Whitebrook, otro de sus biógrafos, para escribir su libro titulado *John Osborne: Anger is not About* (1977), halla unos episodios biográficos mencionados en unas cartas de Osborne. En efecto, Osborne y Jimmy Porter tienen cuantiosas características en común; por ejemplo, fallece su figura paterna (su guía) cuando son pequeños, contraen matrimonio a los 25 años, conviven tres personas en un piso muy pequeño (ellos y un amigo del marido), lo que deteriora los vínculos, y, por último, también sufren una gran frustración ante la imposibilidad de mejorar su estatus social (Crawley, 2018).

<sup>87</sup> Según Hayman, el carácter arrogante de Osborne es el motivo por el que tarda muy poco en escribir, puesto que no las revisa. Por esto, se podría entender que, previo a su primer éxito, le costara tanto que escenificasen sus obras. La respuesta de Osborne, cuando Tynan le incide acerca de esta falta de comprobación, es: “your private wound was more important than somebody else’s public satisfaction” (cit. en Hayman, 1969: 84).

<sup>88</sup> Estas epístolas de Osborne sirven como objeto de estudio testimonial donde nuevamente se remite al adjetivo “pusilánime”, como en la obra *Look Back in Anger* (1956). Dicho calificativo enfatiza el comportamiento de Alison en las peleas con su marido como simbología de sometimiento y de evasión mental. De hecho, “pusilánime” se concibe como un abuso verbal en el que, aparentemente según las cartas autobiográficas recopiladas, la víctima es Lane (Crawley, 2018).

<sup>89</sup> Juego inventado por la pareja, denominada “ardillas y osos”, en la que adoptan los roles de esos animales. Se muestran afecto y compasión por permanecer enjaulados como bestias en un zoo, donde nadie les comprende a excepción de ellos mismos.

En efecto, él mismo es consciente de su rabia en aquellos momentos en que tiene la mente lúcida. El dramaturgo Harold Pinter incide en que el único de los dones del carácter de Osborne es su sentido del humor, y reitera por medio de esta afirmación la creencia de que la ira es su característica principal: “He liked to take the piss out of everyone, including himself” (cit. en Morrison, 2006). De hecho, en una entrevista que le hacen en 1957, le preguntan acerca de cuál cree que sería la descripción que haría de él su más severo contrincante y su respuesta se formula sin titubear, de una manera sincera y consciente: *cruelty* (Crawley, 2018). Parece que la rabia y la cólera son sentimientos difíciles de gestionar en situaciones de conflicto y los afectados suelen ser personas cercanas. Esto ocurre en el caso de los varones<sup>90</sup> en las obras de John Osborne, especialmente en Jimmy Porter. Tal y como sucede en Jimmy: “Why don’t you both get into bed, and have done with it” (1996: 28). En cambio, hay quienes los autogestionan de una manera controlada y saludable, sin culpar a otros de su furia interna. Esta vía es la recomendable y por la que optan las figuras femeninas como, por ejemplo, Alison en *Look Back in Anger*. A este respecto, Annabelle Comyn declara que: “There’s nothing wrong with anger, [...] it’s how anger is used. It just depends on how you channel that anger into something constructive, not destructive” (cit. en Crawley, 2018).

Por este motivo, se enfatiza que el problema radica en los contenidos y en la forma de expresar los mensajes que transmite el personaje de Jimmy encarnando al posible “alter ego” portavoz de los pensamientos del propio Osborne. Esto se debe al hecho de que recurre a manifestaciones de abuso de poder, acoso, hostigamiento y humillación hacia las mujeres que, aunque no son el origen de su rabia, sí son las destinatarias de la misma. Se trata de una manera problemática y peligrosa de provocación al apelar directamente a la concienciación psicológica del público. Su intención es conmover sus reflexiones más íntimas, personales y emocionales<sup>91</sup> (Crawley, 2018). Como consecuencia, se puede argumentar que Jimmy Porter es realmente John Osborne, aunque eso lleva a cambiar la perspectiva inicial de entender esta obra como una autoayuda. Tal y como Crawley afirma: “He’s not saying ‘hey, look

---

<sup>90</sup> Heilpern afirma que una de las peculiaridades esenciales que caracteriza la escritura de John Osborne es la longitud inmensa de los monólogos de los protagonistas de sus obras, como los de Jimmy Porter en *Look Back in Anger* y Archie Rice en *The Entertainer*. Estos extractos son una herramienta de reflexión de sus quejas, de sus sentimientos y de sus pensamientos en voz alta, como nexo entre la obra, el dramaturgo y el público (Morrison, 2006).

<sup>91</sup> En palabras de Alan Carter (1969:127): “Osborne’s self-appointed task to make us feel first and think later”; esta cita es una evidencia de impulsividad y de falta de control en los actos puesto que no hay ningún tipo de reflexión previa.



guys, I was really innocent in this terrible situation with this terrible woman'. He's quite a harsh self-critic" (2018).

Finalmente, en la Nochebuena de 1994, John Osborne muere con sesenta y cinco años prácticamente arruinado. Un elemento anecdótico de su entierro es que le guardan su copia de *Hamlet*<sup>92</sup> en un bolsillo. A colación de esto, la novelista Mary McCarthy realiza un símil entre la figura de Jimmy Porter y la de Hamlet, porque manifiesta que ambos "declared war upon a rotten society" (cit. en Jack, 2007).

En resumen, conviene señalar el valor del intertexto biográfico que nos ayuda a ver similitudes entre los episodios de las obras y de la vida de Osborne. Evidentemente, su lectura genera una mayor comprensión de vivencias, conductas, expresiones y metáforas de las que se enriquecen sus creaciones.

#### **4.3.2. La recepción de las obras dramáticas en el contexto europeo y norteamericano**

Tal y como se ha mencionado anteriormente, la representación de *Look Back in Anger* (1956) en el teatro *Royal Court* supone un cambio de mentalidad, nunca antes experimentado en el marco del teatro británico, debido a que transforma el paradigma dramático y cualquier tipo de público tiene acceso a él. Por este motivo, a partir de este momento, en muchos dramaturgos de la época se reconoce la influencia de Osborne a través de un sentimiento generalizado de desilusión política. Además, se modifican las convenciones existentes y Osborne se establece como un icono para aquellas personas que anhelan una metamorfosis y una retrospección hacia un país que no hubiera intervenido en el conflicto de Suez (Jack, 2007).

En 1958, dos años después del estreno de la obra, su renovación se lleva a cabo a través de la adaptación al cine del director Tony Richardson y del escritor experimentado Nigel Kneale. En lo que concierne al elenco de actores que interpreta a estos personajes en la gran pantalla, Richard Burton es el exponente ideal, que

---

<sup>92</sup> Desde el punto de vista de Taylor (1968: 49): "his weakness for soliloquy and his desperate conviction that the time is out of joint, Jimmy Porter is the completest young pup in our literature since Hamlet."

caracteriza el mal humor de los *Angry Young Men*<sup>93</sup>. El escenario es un pequeño ático donde viven Cliff, Jimmy y su mujer, Alison, interpretada por la actriz Mary Ure, que se casa con Osborne en 1951. Las cualidades que se le atribuyen a Alison son la frialdad y la pasividad de sus actos, así como la técnica disuasoria de los silencios en las confrontaciones con su marido. Tal y como se ejemplifica en este ruego; Alison: “(softly). All I want is a little peace” (Osborne, 1996: 57). Estos calificativos de Alison son precisamente evidencias de conflicto que irritan a Jimmy y provocan muchos de sus altercados, convirtiendo su pequeña habitación en un campo de batalla (Bradshaw, 2018).

La versión cinematográfica, al igual que la obra de teatro, cuenta con una figura muy significativa, la señora Tanner. Se expone como recurso para conocer la parte más humana de Jimmy: su dulzura, su vulnerabilidad y su empatía. Normalmente, los asistentes son incapaces de percibir dichos rasgos de la figura de Jimmy en sus intervenciones con otros sujetos. No obstante, es reseñable que la relación entre las dos mujeres, Alison y la señora Tanner, no es tan idílica como a Jimmy le gustaría. Y esto precisamente es la excusa perfecta para que Jimmy se enfrente a Alison, puesto que para él la señora Tanner supone un gran apoyo, ante la ausencia de su madre (Bradshaw, 2018). Es muy interesante destacar el antagonismo entre personajes de distintas edades, más concretamente, la construcción binaria de opuestos (joven, anciana). En esta obra esta disparidad se manifiesta en Alison y la señora Tanner pero, como se demostrará más adelante, aparece también en casos sucesivos como, por ejemplo, Jean y Phoebe en *The Entertainer* (1957) o Girl y Lady en *A Sense of Detachment* (1972). En mi opinión, estos contrastes se efectúan como claves para denotar un elemento preocupante en la sociedad, el paso del tiempo. En efecto, la imposibilidad de frenar el envejecimiento natural del ser humano es una cuestión que atormenta a mucha gente. Aquí, las causas de la mala relación entre ellas se pueden interpretar en el distanciamiento existente entre los pensamientos de ambas generaciones o por la envidia que sienten las personas mayores al haber perdido la juventud. Tal como se aprecia en Jimmy: “Because that bitch won’t even send her a bunch of flowers - I know! She made the great mistake of all her kind. She thought that because Hugh’s mother was a deprived and ignorant old woman, who said all the wrong things in all the wrong places, she couldn’t be taken seriously” (Osborne, 1996: 72).

---

<sup>93</sup> Este recurso denota: “un intento de llenar el teatro y cubrir costes de producción” (Portillo, 1978:7).

A este respecto, hay que señalar la similitud que Peter Bradshaw plantea en torno a la película de Robert Hamer titulada *It Always Rains on Sunday* (1947) y *Look Back in Anger* (1958). En su artículo en el diario británico *The Guardian* (2018), Bradshaw aborda el paralelismo entre ambas películas en cuestiones como la contextualización en domingo y la impotencia que denota el paso irrefrenable del tiempo. Este último se simboliza por medio de la lectura de periódicos y la rabia, el desasosiego y la frustración vinculados a la sociedad de la posguerra.

Como ya se ha dicho, la obra tiene una influencia innegable y, por este motivo, se interpreta en muchas compañías de teatro. Entre ellas se puede destacar la representación en el *Lyceum Theatre* de Nueva York y en el teatro *John Golden Theatre* de Broadway entre los años 1957 y 1958. Pero, además, el año 1958 también suscita un nuevo enfoque para *Look Back in Anger* al estrenarse su traducción al castellano *Recordando con ira*, de la mano de Victoria Ocampo, en el escenario del Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires (Schoo, 2012). En dicho estreno, Ernesto Schoo tiene la oportunidad de cubrir esta noticia y, así, descubre al fascinante actor Alfredo Alcón, el encargado de encarnar a Jimmy Porter bajo las órdenes del director Osvaldo Bonet. Cabe mencionar que tienen acceso a la obra, porque la actriz argentina Delia Garcés presencia una de sus funciones en Londres. En efecto, el éxito está asegurado debido al elenco de actores reputados que participan en ella y al asesoramiento y colaboración que Victoria Ocampo les proporciona, asistiendo a los ensayos (Schoo, 2012).

Muchos años después, esta sigue siendo objeto de estudio y de interpretación en teatros de todo el mundo. Se escenifica en el *Royal National Theatre* de Londres en 1999, en el Complejo Teatral San Martín de Buenos Aires en 2012 y también, en ese mismo año, el *New York Times* se hace eco de la noticia de su estreno en el *Laura Pels Theatre* de Nueva York. Por este motivo, la directora Annabelle Comyn decide realizar una nueva escenificación de *Look Back in Anger* en el *Gate Theatre* de Dublín en 2018. Según el crítico teatral Peter Crawley, para muchas personas esta reposición significa la muestra de actuaciones misóginas<sup>94</sup>. En efecto, Comyn tiene en cuenta estos desaires masculinos, pero considera que 2018 es un momento idóneo para escenificarla nuevamente al afirmar: “I suppose I was highly aware of that [...] I felt the play had to

---

<sup>94</sup> En palabras de Andrew Kennedy, el lenguaje, que caracteriza a Osborne, se basa en su misoginia y en que las palabras ejercen la función de armas de tortura (1975:202).

have a context, or that the production had to have a very strong context. So I really struggled with this” (cit. en Crawley, 2018).

A modo de recapitulación, Osborne contribuye a cambiar la perspectiva del teatro británico de la época. Se aprecia una evolución desde el conservadurismo destinado a las clases altas, el *Drawing Room Drama*, hasta el *Kitchen Sink Drama* que busca apelar a las trabajadoras, y de ahí su vinculación metafórica con la cocina. Aunque sesenta años después, las circunstancias en las que se escribe ya no son las mismas ni en el Reino Unido ni en Europa, debemos ser conscientes de que la construcción dramática de Osborne mantiene prestigio y éxito en la actualidad (Schoo, 2012). Y, además, escenifica aún un lastre demasiado acuciado, pero denunciado, en la sociedad: la violencia verbal y física hacia las mujeres.

La recepción de las obras en los diferentes países y la investigación de artículos, traducciones y representaciones más contemporáneas verifican que el interés de algunas de ellas sigue siendo destacable en el ámbito teatral del siglo XXI. De hecho, un aspecto muy destacable es que los temas que aborda, de hace aproximadamente 65 años, siguen siendo pertinentes en la actualidad.

En definitiva, el recorrido a lo largo de la literatura inglesa ha sido muy relevante con el objetivo de puntualizar los recursos dramáticos que otros autores ya habían empleado previamente y de los que John Osborne se nutre para su escritura. En cada uno de estos se enfatizan sus recursos estilísticos claves y, por ello, es muy interesante contextualizar y plantear una conexión entre ellos y Osborne. Es decir, investigar sobre los antecedentes de nuestro autor de objeto de estudio, así como sus obras más identificativas. A raíz de este análisis, se ha podido descubrir este vínculo con algunos de estos escritores que, a priori, no se concebía posible por la lejanía en el marco temporal, podemos rastrear el uso de la violencia en escena hasta el teatro inglés del siglo XVII.

Asimismo, este recorrido es muy interesante, ya que permite actualizar nuevos datos imprevisibles en el transcurso de esta investigación, tales como la denominada rama femenina asociada al *Kitchen Sink Drama* de los años 50; la representación de lo femenino en el teatro de los 50 y 60, desde la perspectiva de las dramaturgas. De este modo, surge la oportunidad de dar voz a tres mujeres, coetáneas de Osborne (Shelagh Delaney, Joan Littlewood y Anne Jellicoe), escogidas por su gran valor para la crítica y

la dramaturgia inglesa. Ellas son creadoras de obras realistas que exponen temas actuales de la sociedad de los años 50 pero, a su vez, inciden en la situación de discriminación femenina. Este es precisamente uno de los parámetros con el que no simpatiza Osborne, ni el grupo de artistas etiquetado como los *Angry Young Men*, cuyo androcentrismo oscureció la existencia paralela de grandes artistas que se han olvidado, ocultado o desvalorizado por el simple hecho de ser mujeres, atrapadas en un mundo dominado por hombres.

#### 4.3.3. La producción dramática de las obras de John Osborne

A continuación se ofrece un cuadro-resumen, de las obras escritas por John Osborne en cada una de sus etapas creativas:

<b>Obras escritas en colaboración antes de su éxito</b>	
1950	<i>The Devil Inside</i> , en colaboración con Stella Linden
1951	<i>The Great Bear</i> [obra no producida]
1955	<i>Personal Enemy</i> , en colaboración con Anthony Creighton
<b>Obras escritas (con o sin colaboración) a partir de 1956</b>	
1956	<i>Look Back in Anger</i>
1957	<i>The Entertainer</i>
1958	<i>Epitaph for George Dillon</i> , en colaboración con Anthony Creighton
1959	<i>The World of Paul Slickey</i>
1961	<i>Luther</i>
1962	<i>Plays for England</i>
1964	<i>Inadmissible Evidence</i>
1965	<i>A Patriot for Me</i>
1968	<i>Time Present; The Hotel in Amsterdam</i>
1971	<i>West of Suez</i>
1972	<i>A Sense of Detachment</i> [para televisión]

1975	<i>Watch it Come Down</i>
1978	<i>Try a Little Tenderness</i> [obra no producida]
1985	<i>A Better Class of Person</i> [inspirada en sucesos reales] para televisión
1992	<i>Déjàvu</i>
<b>Obras autobiográficas</b>	
1981	<i>A Better Class of Person</i>
1991	<i>Almost a Gentleman</i>
<b>Obras para televisión como guionista</b>	
1962	<i>A Subject of Scandal and Concern</i>
1963	<i>Tom Jones</i>
1968	<i>The Charge of Light Brigade</i>
1968	<i>Humorist</i>
1970	<i>The Right Prospectus</i>
1974	<i>The Gift of Friendship</i>
1974	<i>Ms. or Jill and Jack</i>
1976	<i>Almost A Vision</i>
1980	<i>You're Not Watching Me, Mummy</i>
1981	<i>Very Like a Whale</i>
1985	<i>God Rot Tunbridge Wells</i>
1995	<i>England, My England</i>
<b>Obras adaptadas de autores clásicos</b>	
1966	<i>A Bond Honoured (La Fianza Satisfecha, 1612-1615 Félix Lope de Vega)</i>
1972	<i>Hedda Gabler ( Henrik Ibsen, 1891)</i>
1973	<i>A Place Calling Itself Rome (Coriolanus, 1605-1608 William Shakespeare)</i>
1975	<i>The End of Me Old Cigar (The Picture of Dorian Gray, 1891 Oscar Wilde)</i>
1989	<i>The Father (August Strindberg, 1887)</i>

Como el corpus dramático es muy extenso (1956-1992), Osborne se va adaptando a los contextos socio-políticos, a los temas y a las preocupaciones candentes

en la sociedad para plasmarlos en sus obras manteniendo el interés del público y su correspondiente éxito. Hemos comprobado que la autobiografía de Osborne es un recurso clave para entender mejor ciertos episodios que se muestran en sus obras. Asimismo, detallar el recorrido de su recepción intercontinental supone una manera muy esclarecedora de percatarse de la magnitud global de su prestigio. De hecho, se ha investigado sobre la continuidad de pases de *Look Back in Anger* (1956) y se ha descubierto que algunas versiones más modernas de la traducción de Victoria Ocampo, *Recordando con Ira* (1958), se han estado representando hasta muy recientemente. Por este motivo, se puede concluir que esta obra sigue suscitando asombro y atracción en los espectadores contemporáneos, a pesar de que su estreno se remonte a hace 65 años.

## Capítulo 5. ANÁLISIS DE LA VIOLENCIA EN LAS OBRAS DE JOHN OSBORNE

En este capítulo detallamos las obras de teatro que engloban el corpus literario del dramaturgo John Osborne y especificamos nuestro objeto de estudio. Si se quiere trazar una hipotética evolución<sup>95</sup> de la actitud de Osborne a lo largo de su carrera, el orden del análisis debe ser cronológico. Nuestro objetivo es analizar parámetros vinculados a la representación de la violencia que se manifiestan en las obras de Osborne, tales como las relaciones interpersonales que se establecen entre hombres y mujeres, los micromachismos y los episodios de maltrato hacia las mujeres generados en situaciones de conflicto. Se opta por resaltar los más relevantes de cada una de ellas para facilitar la lectura y la comprensión de las citas y destacar cada una de las intervenciones.

Cabe remarcar que el corpus es muy extenso y se prolonga en el tiempo aproximadamente durante cuarenta y cinco años. Esta es la razón por la que concretamos los trabajos que forman parte de nuestro estudio y justificamos las que permanecen exentas del análisis. Con respecto a estas últimas podemos enumerar, en primer lugar, las colaboraciones con otros artistas, por el hecho de que desconocemos la contribución de cada uno de ellos. Dichas obras son *The Devil Inside* (1950), con Stella Linden, y dos obras con Anthony Creighton: *Personal Enemy* (1955) y *Epitaph for George Dillon* (1958). En segundo lugar, sus guiones televisivos y sus adaptaciones de autores clásicos tampoco forman parte de esta investigación. Se excluyen, en tercer lugar, dos de sus creaciones: *Try a Little Tenderness* (1978) y *The Great Bear* (1951), cuya producción es imposible, debido a que los manuscritos originales desaparecen. Y, finalmente, de entre el corpus primario publicado, entre los años 1956 y 1992, *Luther* (1961) está fuera de nuestra revisión. El detalle más relevante es que no aparece ninguna mujer en escena. Únicamente se hacen meras anotaciones insignificantes a la madre y a la mujer de Lutero en algunos pasajes. En este caso concreto, el libro queda

---

<sup>95</sup> Según Elsom la muerte de George Devine supone un cambio en las obras de Osborne en 1966: “Devine had the insight to encourage Osborne and the authority to give him advice? [...] The impact of this loss can perhaps be seen in [...] episodes [...] give the impression of being absent-mindedly written, very clumsy and brief. But after 1966, there was also a change [...] Osborne’s plays: they were no longer so heavily dependent on strong central characters” (1976: 79, 80).



exento de investigación, al no ser pertinente para nuestra evaluación: los comportamientos que se derivan de la socialización entre hombres y mujeres, hombres y hombres y mujeres y mujeres. También, la obra titulada *The Blood of the Bambergers* (1962), puesto que las únicas referencias femeninas son el personaje de *woman* y la princesa Melanie. A la primera se la presenta como a una neurótica obsesionada por el príncipe y la segunda está en una posición de superioridad y de dominio debido al rango que ocupa. Por lo tanto, consideramos que las relaciones interpersonales no son desiguales en términos de género y violencia, aunque sí presentan estereotipos negativos de la feminidad como sugieren los apelativos de cruel, dominante o “bruja”. *The World of Paul Slickey* (1959) y *The End of Me Old Cigar* (1975) quedan desligadas de nuestra investigación, puesto que tampoco representan ningún tipo de indicador específico del Ciclo de la Violencia. Solamente hay escasos fragmentos donde personas de ambos sexos se intercambian insultos, pero de una manera poco significativa, por lo tanto, el Ciclo de la Violencia no se distingue, como en el resto del corpus.

Consecuentemente, el objeto de estudio se centrará en once obras primarias de John Osborne: *Look Back in Anger* (1956); *The Entertainer* (1957); *Under Plain Cover* (1962); *Inadmissible Evidence* (1964); *A Patriot for Me* (1965); *Time Present, The Hotel in Amsterdam* (1968), *West of Suez* (1971); *A Sense of Detachment* (1972); *Watch it Come Down* (1975) y *Déjàvu* (1992), ya que ilustran el tratamiento de la violencia de género que queremos analizar en sus diferentes expresiones.

Es interesante especificar e indagar en la historia en el orden de creación, a fin de restablecer los hechos de acuerdo a la intención comunicativa del autor. De hecho, un dato importante es la similitud de episodios violentos, así como de los motivos que los provocan a lo largo de todo el corpus. Con respecto a esto, es destacable que el Ciclo de la Violencia se manifiesta de una manera explícita y recurrente en las obras; primero, se perciben micromachismos como chantajes, amenazas e intimidaciones. Después, estos conflictos desembocan en maltratos cada vez más graves como, por ejemplo, psicológicos, físicos y sexuales. En efecto, el objetivo es persuadir a la agredida y que tome conciencia de que la única vía para la erradicación de la violencia viene ligada a encauzar su comportamiento. Solamente se neutraliza el uso de estas herramientas dominadoras y controladoras en la etapa de la “luna de miel”, fase de transición donde el agresor trata de disimular y manipular a la víctima acerca de su promesa de cambio de conducta ficticia. Y, de esta manera, el Ciclo de la Violencia empieza nuevamente.

En conclusión, todos estos elementos, enumerados previamente que integran el Ciclo, serán expuestos en los epígrafes siguientes; primero, se abordarán en la pieza cumbre de Osborne, *Look Back in Anger* (1956), donde cada una de las fases es visible. Y, posteriormente, el resto de las obras dramáticas, seleccionadas de su corpus primario, serán analizadas para dar visibilidad a esos perfiles y patrones de abusos, que se reflejan de forma paradigmática en su *opera prima*.

## 5.1. El corpus dramático de John Osborne

### 5.2. *Look Back in Anger* (1956)

#### Sinopsis:

En un piso muy pequeño en las Midlands inglesas<sup>96</sup> conviven tres personas: una pareja (Jimmy<sup>97</sup> y Alison<sup>98</sup>) y un amigo de ambos (Cliff<sup>99</sup>). A lo largo de la obra se comprueba que este matrimonio vive siempre en compañía de una tercera persona<sup>100</sup>, Hugh (amigo de Jimmy), cuando están recién casados, y de Helena<sup>101</sup> (amiga de Alison) cuando Alison se entera de que está embarazada. Las continuas tensiones entre Jimmy y

---

<sup>96</sup> La parte central de Inglaterra, que incluye las ciudades de Birmingham, Coventry, Nottingham y Derby. Este contexto *working class* determina el carácter de la obra para denotar el marco espacial donde se sitúa; una atmósfera donde las industrias contribuyen en la mimetización entre los personajes, la trama y el entorno propio de la clase obrera.

<sup>97</sup> El protagonista masculino de la obra es un joven de unos treinta años de clase obrera que ha ido a la universidad, pero que regenta una tienda de chucherías. La falta de éxito y motivación en su vida le lleva a proyectar exteriormente su frustración.

<sup>98</sup> La protagonista femenina es una chica joven de clase alta que ha vivido en la India, porque su padre es militar. A pesar de su nivel cultural, económico e intelectual se casa con Jimmy y se queda en casa.

<sup>99</sup> El segundo protagonista masculino es el alter-ego de Jimmy y efectúa generalmente los comportamientos opuestos a él; se produce una distinción entre “el bueno (luces) y el malo (sombras)”. Es el único personaje que emplea *slang* y, por ello, Jimmy le considera un ignorante. Cliff le ayuda en el puesto de chuches y está bajo sus órdenes.

<sup>100</sup> El triángulo amoroso (Jimmy, Alison y Cliff) nunca se materializa de forma explícita, pero hay diversos comentarios entre ellos o en las acotaciones que denotan una ambigüedad en torno a una posible infidelidad. Además, es significativo que el matrimonio nunca ha estado viviendo solo, ya que antes compartían piso con otro amigo de Jimmy, Hugh. A raíz de esta incapacidad de mantener una relación de pareja sin intermediarios, el triángulo va mutando y, al final de la obra, los miembros cambian para comenzar a formarlos Cliff, Jimmy y Helena, amiga de Alison. Este recurso de interrelación entre los personajes enriquece la trama argumentativa de la obra, porque refleja los entresijos de las relaciones amorosas.

<sup>101</sup> La segunda protagonista femenina es el alter-ego de Alison. Es una joven guapa y de clase alta que tiene una carrera como actriz y no depende económica ni emocionalmente de nadie. Por este motivo, simboliza lo contrario de Alison.

Alison (maltrato psicológico y en alguna ocasión físico) se dan diariamente en cada escena de la obra. A veces, Cliff trata de ayudar a Alison para que recaigan en él los abusos. Sin embargo, no es lo bastante valiente como para ayudarla a escapar de esta pesadilla en la que vive. La única persona que consigue inyectar un poco de luz en el ánimo de Alison es su amiga de la infancia, Helena. No obstante, Helena también cae en las redes del seductor Jimmy y se convierte progresivamente en su amante, y, por ende, en la nueva Alison a la par que en su rival. A raíz de la noticia de su embarazo, Alison decide romper su matrimonio momentáneamente y tiene consecuencias negativas en el transcurso de la gestación, pues sufre un aborto. Paralelamente, fuera de este micromundo en el que viven los personajes principales de la obra, la familia de Alison, y más concretamente la clase privilegiada a la que pertenece, constituyen el foco del odio y la rabia que caracterizan a Jimmy Porter. El ansia, el anhelo y la dedicación, por mejorar y llegar a ser alguien influyente y respetado socialmente, provocan en Jimmy un sentimiento de frustración e irascibilidad hacia las personas que no pertenecen a su mismo estamento, el obrero, porque quizás a él también le gustaría tener esos beneficios. Por lo tanto, se enfada e insulta a los parientes de Alison, a sus amigos e incluso a ella misma. Como consecuencia, cobra cada vez más sentido la posibilidad mezquina y deshumanizada de que, el matrimonio entre Jimmy y Alison, sea un plan de venganza ideado por Jimmy con el objetivo de herir a los que él considera sus enemigos. Todos estos elementos de la trama vienen acompañados al mismo tiempo de las etapas del Ciclo de la Violencia, que siguen su curso en la relación de los protagonistas.

### **5. 2.1. Act One**

La primera referencia de violencia verbal en la obra se dirige a Cliff, el mejor amigo de Jimmy, comenzando así el Ciclo de la Violencia. La contradicción, inherente a este patrón de comportamiento agresivo, es abusar de personas que supuestamente amas. Los insultos, que conciernen a su nivel de inteligencia, tienen como objetivo increpar a Cliff, a quien Jimmy atribuye un menor coeficiente intelectual. En efecto, Jimmy cree que Cliff es débil y sensible y, por este motivo, le retrata por medio de

rasgos atribuidos a la feminidad, es decir, “poco hombre”. Asimismo, le veja y recrimina que no desee imperiosamente triunfar. A raíz de este ataque hacia su amigo, prosigue en los mismos términos contra su mujer, Alison, con la intención de despreciarla y de hacerla sentir inferior a él; en otras palabras, de desvalorizarla. Tal y como se aprecia en esta cita donde Jimmy afirma: “Well, you are ignorant. You’re just a peasant. (To ALISON.) What about you? You’re not a peasant are you?” (Osborne, 1996: 6).

Jimmy recurre a la violencia verbal integrada en el maltrato psicológico como herramienta para preservar su poder dentro de su microcosmos. Consideramos que en esta ocasión, Jimmy utiliza el término *brilliant*, en lugar de su antónimo *ignorant*, empleado para Cliff, porque ella proviene de un ambiente cultural más elevado. Su *background* implica un privilegio del que carecen ambos protagonistas masculinos, por lo que esta referencia sirve para humillarla y someterla; de este modo, Jimmy consigue sentirse superior e irónicamente expresa: “I said do the papers make you feel you’re not so brilliant after all?” (6).

En estos momentos, Cliff se convierte en un sostén para Alison que alimenta la rabia de Jimmy, que degenera en una ira incontrolable, puesto que este acercamiento entre ellos significa una usurpación de su terreno. En este caso, Cliff intenta mediar y distraer la atención de Alison y que así ignore los comentarios peyorativos de su marido. Cabe destacar que Cliff utiliza una connotación diminutiva y cariñosa a través del término *girlie*, que enfatiza un afecto ausente en el matrimonio; ella no está acostumbrada a recibir muestras de amor a su alrededor. Cliff insiste en esta declaración, lo que sugiere que el componente tierno es reemplazado por una intención de minusvalorar y de infantilizar a la mujer, gracias al lenguaje masculino utilizado por ambos varones: “Leave the poor girlie alone. She’s busy” (7).

El motivo por el que Jimmy denigra a su mujer se puede interpretar en términos de lucha por el dominio del *status quo*. Considera que Alison es una competencia para sus privilegios. De hecho, si Alison se empodera, puede provocar su decadencia y, por ende, la crisis de su masculinidad. Para evitar este declive, su técnica es atacarla con la intención de que sucumba ante sus provocaciones y, entonces, poder seguir domándola y ejerciendo su violencia. Tal y como se ilustra en esta cita de Jimmy: “Well, she can

talk, can't she? [...] Or does the White Woman's Burden<sup>102</sup> make it imposible to think?" (7).

Paradójicamente, Jimmy ambiciona victimizarse para hacer sentir mal a los demás y que se apiaden de él. Es una estrategia para evitar darse cuenta, aunque realmente es consciente de ello, de que él es el causante de los problemas que rompen con la armonía de la casa y provocan un ambiente hostil en el hogar. En la siguiente cita remarca que se siente solo, ignorado y aislado mediante estas palabras: "You bet you weren't listening. Old Porter talks, and everyone turns over and goes to sleep. And Mrs Porter gets'em all going with the first yawn" (7).

Aunque Jimmy y Cliff pertenecen a la clase trabajadora, el primero siente un deseo obsesivo por mejorar su nivel socioeconómico. Considera una injusticia que haya gente que nace con privilegios y que otros, por el contrario, no tengan probabilidades de progresar. En efecto, él no se conforma con lo que su *background* y procedencia familiar le asignan, sino que quiere lograr una mejora sustancial de su calidad de vida. Esta pregunta de Jimmy hace posible que percibamos una desigualdad entre géneros; Jimmy sabe que la sugerencia de que una mujer tiene conocimientos, que él desconoce, puede herir la hombría de Cliff. Por esta razón, Jimmy le ridiculiza mediante este comentario, donde refleja la superioridad intelectual femenina de la clase social de Alison: "Why don't you get my wife to explain it to you?" (7). Como Jimmy se siente "acomplejado" y frustrado, debido a su situación económica y laboral, sus enojos son armas que expanden esta negatividad a su entorno. En algunas ocasiones, la actitud en contra de su amigo Cliff se puede interpretar como una homosexualidad reprimida, puesto que, conociendo su personalidad, él nunca aceptaría esta orientación sexual abiertamente.

Jimmy entra en el clímax de las desavenencias y, cuando se enfada, se porta como un niño pequeño encolerizado. Las rabietas se manifiestan mediante peleas violentas o ataques impulsivos como, por ejemplo, en el caso de esta cita, cuando Jimmy le arranca bruscamente a Cliff las cosas de las manos, más concretamente el periódico: "[Jimmy]

---

<sup>102</sup> Una distinción consciente entre las mujeres blancas anglosajonas y las mujeres de color. Las mujeres de clase alta tienen sirvientas que, para la mentalidad de Jimmy Porter, son esclavas. Alison decide abandonar su buena posición social para irse con él, por consiguiente, no dispone de medios económicos para contratar a una asistente que haga las tareas domésticas por ella.

*bangs CLIFF's paper out of his hands.*) Do that again, you Welsh ruffian<sup>103</sup>, and I'll pull your ears off" (7). Su argumento para este control excesivo se justifica en el hecho de que se cree amo y señor de todo lo que hay bajo su techo, incluidas las personas. Los chantajes y las amenazas son repetitivos entre los dos hombres de la casa y, predominantemente, el foco de estos ataques es Alison. La competencia extrema entre ellos se basa en demostrar quién ejerce el rol de líder dentro del hogar, en lo que respecta a los bienes materiales y a los seres que habitan en él. De hecho, Jimmy se imagina cómo sería el escenario, si el matrimonio lo conformasen Alison y Cliff. Quizás, vivirían en un ambiente feliz y con una relación duradera, sin tantos vaivenes y desasosiegos. Tal y como ratifica Jimmy en: "You think she'd have been better off with you [Cliff]? [...] Why don't you both get into bed, and have done with it. [...] Anyway, you both look pretty silly slobbering over each other" (27-28).

Como Alison se decanta por apoyar a Cliff en las trifulcas, las represalias para ella vuelven. La agrade nuevamente e insulta su capacidad intelectual. En realidad, el problema que tiene Alison no es una cuestión de inteligencia, sino más bien falta de libertad y un miedo atroz a la hora de comunicarse. No se siente independiente para expresar libre y abiertamente su opinión en su propia casa y ante su marido; Jimmy: "Can't think! (*Throws the paper back at him.*) She hasn't had a thought for years! Have you?" (7). La respuesta sumisa de Alison se articula siguiendo las pautas de su esposo para no contradecirle ni irritarle. En este caso, llega hasta tal extremo que habla mal de sí misma y se deja en mal lugar, tal y como indica su contestación: "No" (7).

A priori, la violencia económica no supone un dilema para Alison porque es consciente de los escasos recursos de Jimmy. Pero, poco a poco, la privación del dinero deteriora la relación y se convierte en un obstáculo, que impide que ella pueda huir de la jaula de cristal en la que vive. En efecto, Jimmy incide en que todo lo que ella posee es de su propiedad y en que debe estar agradecida de que le dé permiso para utilizarlo. Por este motivo, se siente con derecho a inspeccionar y a tener acceso a todos los bienes de la casa, independientemente de quién sea el dueño, tal y como se aprecia en esta declaración: Jimmy: "Who buys this damned thing?" (8).

De hecho, Jimmy reitera a lo largo de la obra la importancia de dominar y controlar todas las pertenencias de su mujer como instrumento de maltrato. Cuando

---

<sup>103</sup> Ciertas referencias del registro coloquial (*slang*) en las conversaciones entre Jimmy y Cliff denotan el *background* de estos personajes y la clase social de la que provienen, la trabajadora.

Cliff le recrimina esta actitud de desconfianza, impropia de un matrimonio, el tono de los insultos se incrementa. En efecto, Jimmy sabe que sus actos son tipos de maltrato, pero no se arrepiente y no va a cambiar. Su propósito es preservar el orden y, por lo tanto, está dispuesto a usar técnicas que garanticen su soberanía como, por ejemplo, la violencia psicológica, la económica y la patrimonial, tal y como denotan estos reproches; Jimmy: “I’m the only one who knows how to treat a paper, or anything else, in this house. [...] Girl here [Alison] wants to know whether her boyfriend will lose all respect for her if she gives him what he asks for. Stupid bitch” (8).

A raíz de este tipo de críticas crueles, se puede deducir el complejo de inferioridad que se oculta en la figura del agresor, bajo la imagen de narcisista y de seguro de sí mismo; en otras palabras, el miedo a ser desautorizado, como hemos comentado ya previamente, le vuelve agresivo y dominante con sus parejas.

En esta obra, el personaje masculino principal ejemplifica el maltrato psicológico, alegando que su esposa es una mujer fría, impasible, egoísta, mala, sin sentimientos y pusilánime. Dicha descripción se realiza en voz alta, directamente dirigida a la víctima, con el objetivo de provocar una reacción, tanto de Alison como del público. Esto se puede apreciar en este apunte de Jimmy: “There you are: even my wife is moved” (9).

En contrapartida, Cliff normalmente trata con cariño, respeto y preocupación a Alison. Sin embargo, cabe resaltar que, en esta ocasión, el halago a su belleza se puede interpretar desde un prisma inocente, agradable y sensible. Pero es el inicio de una actuación, que enmascara un gesto dominante y desagradable, cuando Cliff le coge los dedos a Alison y se los mete en la boca. Cliff considera: “(*kisses her hand, and puts her fingers in his mouth*) She’s a beautiful girl, isn’t she?” (9).

Los atributos asignados a Alison, tales como la belleza y los buenos modales, son criterios obligatorios en la búsqueda de la mejor esposa, para garantizar la envidia de otros hombres. Por consiguiente, la respuesta de Jimmy deja entrever que Alison es un ejemplo de mujer florero, esto es, se convierte en un trofeo que debe sostener y mantener a su lado, para que el resto del mundo lo envidie<sup>104</sup>. Por esta razón, mantiene una relación superficial e inexistente en el hogar, que contrasta con el espejismo público

---

<sup>104</sup> Este trofeo es un símbolo del “complejo de clase” que desemboca en que ciertos hombres traten de “adquirir” mujeres jóvenes, o de clase superior a la suya, sobre las que proyectar su “frustración” y su baja autoestima, encubierta tras una actitud de “arrogancia”.

de matrimonio ejemplar, lo cual puede inferirse en esta declaración de Jimmy donde dice: “That’s what they all tell me” (9).

Tal y como se ha mencionado previamente, la apreciación, que se cita a continuación, es la única referencia misógina del personaje de Cliff en la obra: “It’s a lovely, delicious paw you’ve got. Ummm. I’m going to bite it off” (9). El público no está acostumbrado a este tipo de opiniones por su parte, puesto que no refleja en absoluto su carácter. En este caso, la afirmación desvela su pulsión salvaje, perversa y lasciva, vinculada a la testosterona. Estos piropos sexistas de Cliff sobre la apariencia física de Alison enmascaran elementos obscenos de índole sexual, que cosifican a la mujer. La actitud de Alison se identifica con la imagen metafórica de un animal salvaje con garras inservibles, puesto que no las utiliza para defenderse de los ataques de los hombres de su alrededor. No obstante, consideramos que la articula para asemejarse al modelo de masculinidad hegemónica, encarnada en la figura de Jimmy Porter. Estos episodios relativos al mordisco de Cliff en la mano de Alison, o anteriormente, cuando mete el dedo de Alison en su boca, manifiestan una simulación de agresión o una excitante práctica sexual con matices sadomasoquistas dentro de las relaciones de dominio. Ante este comentario, Jimmy “defiende” a Alison pero, en mi opinión, es una mera muestra de reivindicación de su hombría y de su posición de macho dominante, al recordar a su posible rival que él es el único que puede herir, dañar y avergonzarla; Jimmy: “Give her her finger back, and don’t be so sickening” (9).

El maltrato psicológico inherente a sus ataques tiene como objetivo la provocación. Pero, si esta meta no se cumple, las peleas se recrudecen y se orientan a un ámbito más personal, a través de insultos a la familia de Alison. Así, el daño en la víctima se intensifica y se mina su autoestima. Una parte fundamental es conseguir aislarla de sus apoyos; de este modo, la dependencia se implanta en la pareja. Como Alison no tiene relación con su entorno, para evitar que Jimmy se enfade, se queda sin aliados, toda su atención recae sobre él y nadie usurpa el papel protagonista de Jimmy: “You don’t suppose your father could have written it, do you? [...] Sounds rather like Daddy, don’t you think?” (10).

Cabe mencionar que cualquier ocasión se convierte en una excusa para generar una discusión. Como en este caso específico, donde Jimmy no ayuda a Alison en las tareas domésticas, porque cree que es una labor vinculada a las mujeres y, por eso, la obliga a ejercer su función de “criada”. Sin embargo, paradójicamente, se enfada, si ella



hace ruido o no está pendiente de él, mientras plancha. Además, le recrimina su postura servicial y sumisa, si acata todos sus deseos. Según él, esta actitud condiciona a Alison, porque se rebaja como mujer, relegándose a la categoría de prostituta.

Sin embargo, a continuación, Alison afirma que vive acostumbrada a estos maltratos y no se queja de las situaciones perniciosas y dañinas, que tiene que soportar; su comportamiento agresivo, infantil y meditado. Como cuando Jimmy desempeña a propósito acciones que sabe que a ella le molestan, tales como tocar la trompeta y fumarse su pipa dentro de casa.

Cliff: “Doesn’t it smell awful?” (12).

Alison: “I don’t mind it. I’ve got used to it” (12).

A colación de esto, a Alison se la describe como una mujer sin personalidad, sin anhelos ni aspiraciones, con un carácter débil y voluble, que se deja manipular y persuadir por la gente, más específicamente por Jimmy. De hecho, para evitar enfrentamientos, ella cede ante las pretensiones de su marido, lo que remarca la creencia erróneamente instaurada de que es incapaz de tomar sus propias decisiones. De este modo, Jimmy anula su personalidad e incide en su comportamiento pusilánime ante sus dictámenes. Lo peor de todo es que, para “sobrevivir”, ella está habituada y normaliza este tipo de existencia sesgada por la subordinación y los parámetros aprendidos de la cultura patriarcal. Tal y como se confirma en las palabras de Jimmy: “She’s a great one for getting used to things. If she were to die, and wake up in paradise—after the first five minutes, she’d have got used to it” (12).

Otra de las ramificaciones clave en la obra de Osborne es la del patriotismo y la de la guerra, de ahí la importancia del personaje del padre de Alison. Él es un ejemplo de soldado que lucha por preservar la gloria de su país y la de sus colonias. Por esta razón, a pesar de que Jimmy insulta con dureza a su familia política, siente compasión y lástima por su suegro, al que se refiere como una vieja reliquia, imagen de una Inglaterra grande y obsoleta; Jimmy: “I suppose people like me aren’t supposed to be very patriotic [...] I hate to admit it, but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India, after all those years away. The old Edwardian brigade do make their brief little world look pretty tempting” (13).

Otra vertiente de análisis gira en torno a la ambigüedad de la camaradería, la admiración, el respeto y la galantería entre hombres. La explicación puede ser la

visualización de un tema tabú en la sociedad: la homosexualidad velada. Este comportamiento en los hombres se identifica como un cuestionamiento de la masculinidad hegemónica, puesto que refleja atributos propiamente femeninos inmersos en dicho carácter. Como consecuencia, esta represión masculina del deseo, por una persona de su mismo sexo, puede llegar a proyectarse a través de la hostilidad hacia las mujeres. Jimmy incide en ello, cuando dice: “Is your friend Webster coming tonight? [...] He doesn’t like me, but he gives me something, which is more than I get from most people. Not since -.” (14).

Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la desigualdad entre clases sociales también es un detonante de conflicto en la personalidad de Jimmy. La envidia, que le generan las personas que tienen un *background* más cultivado y un poder adquisitivo más elevado que él, le provocan una rabia patente, que se ejemplifica en reproches e insultos en su oratoria. Al mismo tiempo, salen a relucir los celos e inseguridades de Alison ante el recuerdo cariñoso que Jimmy manifiesta de su primer amor: Madeline<sup>105</sup>. Ella no entiende el motivo por el que, alguien que pertenece a una escala social inferior a la suya, genera un sentimiento mejor que el que ella consigue. Esta incertidumbre, que está irremediable e inconscientemente presente en su mente a diario, le crea frustración, al no poder competir con el fantasma de una persona tan importante en la vida de su marido. Para la época en la que se contextualiza la obra, la decisión de convivir con Madeline, sin casarse, supone un escándalo y una provocación que consterna a la sociedad. Un dato relevante es la diferencia de edad que existe entre ellos. Como ella es mayor que él, se convierte en su maestra de vida y le inicia en el mundo de la escritura y, al parecer, también en el campo sexual. Esto puede explicar que todas las situaciones que giran alrededor de esta figura son de carácter positivo y motivador para Jimmy. Alison: “Yes we know. Not since you were living with Madeline” (14).

Asimismo, otra interpretación podría ser que Madeline es el miembro dominante de la pareja y pertenece a su misma clase social, por lo que no existe rivalidad preestablecida entre ambos. Es la única relación, previa a su matrimonio, de la que

---

<sup>105</sup> Reminiscencia de la escritora Stella Linden, colaboradora de Osborne en su primera obra, *The Devil Inside Him* (1950). El título puede hacer referencia a que el protagonista, al igual que posteriormente Jimmy Porter, siente un odio profundo, que se podría encarnar en deseos malignos (*devil*), en contra del *establishment* (EFE, 2009). Este tipo de comentarios provoca la comparación entre las dos mujeres (Madeline y Alison), en términos de feminidad y sensualidad. Esta desigualdad suscita envidias en Alison, porque se siente infravalorada e incapaz de borrar el recuerdo de antiguos amores de su marido, como Madeline. Por lo tanto, esto se puede concebir como otra forma de “maltrato” humillante.

tenemos constancia e, irónicamente, todas las apreciaciones denotan un trato afectuoso y respetuoso en la pareja. No obstante, no podemos contrastar esta información, puesto que Madeline no aparece en escena. Todo lo que sabemos de ella son referencias que nos aporta Jimmy, quien se acuerda de su primer gran amor, en términos de admiración, cariño, nostalgia y respeto. En cambio, para su mujer Alison solamente tiene muestras de desprecio, insultos y amenazas. En palabras de Jimmy: “She had more animation in her little finger than you two put together. [...] Her curiosity about things, and about people was staggering. It wasn’t just a naïve nosiness. With her, it was simply the delight of being awake, and watching. [...] Just to be with her was an adventure” (15).

Cabe destacar que Jimmy fundamenta su maltrato desde diferentes enfoques como, por ejemplo, de una manera encubierta, por medio de micromachismos que se engloban dentro de la violencia psicológica “doméstica”. Las actitudes misóginas, como herramientas de manipulación, se articulan con la finalidad de controlar y conservar el orden jerárquico, al que el patriarcado tanto se aferra. Los insultos y las provocaciones no cesan, hasta que la víctima llega al límite del colapso y su voluntad está totalmente anulada. Pero, si persiste en su rebeldía, Jimmy tiene una nueva excusa para someter a su mujer, los ataques a su familia política son ahora el intento de herir sus sentimientos. En este caso, mediante la referencia ambigua y despectiva al concepto de *mummy* con el que designa sarcásticamente el grado de descomposición, en el que se encuentra el cuerpo de su suegra, por medio de esta referencia léxica con connotación polisémica (madre y momia). Así lo alega Jimmy en:

Don’t think I could provoke her. Nothing I could do would provoke her. Not even if I were to drop dead. [...] They’re [familia de Alison] either militant like her Mummy and Daddy. Militant, arrogant and full of malice. Or vague. She’s somewhere between the two. [...] Have you ever seen her brother? Brother Nigel? The straight-backed, chinless wonder from Sandhurst<sup>106</sup>? I only met him once myself. He asked me to step outside when I told his mother she was evil minded (15, 16).

Otro detonante de la ira de Jimmy es la tristeza, causada por la decadencia del Imperio británico, ya que es un gran patriota. Al perderse progresiva pero, rápidamente las colonias, también se desvanece la influencia y el respeto que el resto de países siente por Inglaterra. En lo que concierne a este tema, Jimmy piensa que el padre de Alison

---

<sup>106</sup> Es la referencia al nombre de una academia destinada a impartir la disciplina militar en Inglaterra.

opina lo mismo que él: “Besides, he’s a patriot and an Englishman, and he doesn’t like the idea that he may have been selling out his countryman all these years” (17).

Asimismo, Jimmy se escuda en la mala relación que tiene con su familia política para victimizarse y culpabilizarles. Dado que Alison se ha decantado por Jimmy, ignorando los consejos de sus allegados, le resulta humillante pedir ayuda, cuando está inmersa en el Ciclo de la Violencia. Como consecuencia, se afianza su dependencia y su vacío emocional. El origen del maltrato es la “baja-autoestima” y la frustración personal. Jimmy ataca a los parientes de Alison en estas declaraciones: “Yes, that’s the little woman’s family. You know Mummy and Daddy, of course. And don’t let the Marquess of Queensberry<sup>107</sup> manner fool you. They’ll kick you in the groin while you’re handing your hat to the maid [...] They’re what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous” (17).

Estos ataques son burlas, chistes irónicos e hirientes y ofensas incesantes dirigidos a intentar alterar la supuesta frialdad del espíritu de Alison y, así, al despertar su ira, él justifica su propio maltrato culpabilizándola, como si ella fuera la instigadora. Este tipo de conductas, que ejemplifican el abuso del amo—tirano hacia la esclava—víctima, se pueden asemejar a la opresión, que se llevaba a cabo en los territorios poseídos por parte del Imperio Británico, y el sometimiento de Alison podría interpretarse como una expresión de la nostalgia colonial, que Jimmy ha interiorizado. Él tiene un guion estratégicamente estudiado, puesto que quiere lograr el máximo daño posible en la autoestima de Alison; Jimmy: “I have been married to this woman, this monument to non-attachment, and suddenly I discover that there is actually a word that sums her up” (18). En ocasiones como esta, los ruegos, la clemencia y la desesperación, para que cese la tortura, son recurrentes en las intervenciones de Alison: “God help me, if he doesn’t stop, I’ll go out of my mind in a minute” (18).

Aunque Jimmy es consciente de la superioridad cultural de su mujer, se siente poderoso al doblegarla e infravalorarla. Su enfado se centra en la hipótesis paranoica de que su esposa se divierte dejándole en ridículo públicamente y, excusándose en esta falsa creencia, la maltrata. Jimmy: “That would be something, anyway. [...] But I haven’t told you what it means yet, have I? (*Picks up dictionary.*) I don’t have to tell her

---

<sup>107</sup> *Marquess of Queensberry Rules* es un concepto que se utiliza para denominar a las reglas del boxeo británico de 1867. Su nombre deriva de John Sholto Douglas (1844-1900), el noveno *Marquess of Queensberry*. En lo que respecta al uso figurativo, el término aborda las reglas de comportamiento que engloban los buenos modales que debe tener una persona (*Encyclopaedia Britannica*).

- she knows. In fact, if my pronunciation is at fault, she'll probably wait for a suitably public moment to correct it. [...] Hi, Pusey!" (18).

Nuevamente, surge el problema entre ellos, cuando Alison desempeña su rol en las tareas del hogar para cumplir sus peticiones y Jimmy se enfada por el ruido. Entonces, ella se ve en la obligación de arrepentirse y disculparse para evitar que la discusión se eleve de tono. Alison se rebela: "well I'm very sorry, but I can't just stop everything because you want to listen to music" (20).

Jimmy: "Why not?" (20).

Alison: "Really, Jimmy, you're like a child" (20).

Jimmy describe la feminidad mediante aspectos negativos infundados sobre las mujeres en general y, en particular, sobre su mujer. El carácter misógino y la demostración fehaciente de que la mujer es "la otra" son el reflejo de una sociedad patriarcal que aboga por mantener los privilegios de los hombres, frente a la desvalorización femenina. Por medio de este monólogo, Jimmy intenta hacer creer a los asistentes que sus agravios se efectúan como método de protección<sup>108</sup>, de defensa y de lucha contra la clase social de Alison y contra ella misma. Pero, en realidad, es una batalla unilateralmente declarada y verticalmente ejercida para garantizar su supremacía amenazada ante la inseguridad, que suscita el empoderamiento femenino:

Jimmy: Don't try and patronize me [...] She's so clumsy. I watch for her to do the same things every night. The way she jumps on the bed, as if she were stamping on someone's face, and draws the curtains back with a great clatter, in that casually destructive way of hers. [...] Have you ever noticed how noisy women are? [...] The way they kick the floor about, simply walking over it? [...] When you see a woman in front of her bedroom mirror, you realize what a refined sort of a butcher she is. [...] Thank God they don't have many women surgeons! (20).

Después de apodar a Alison, Jimmy prosigue con la presentación de dos mujeres, sus antiguas vecinas. Con estas dos chicas se crea una ambigüedad; son unas amigas que viven juntas, pero se especula acerca de la posibilidad de que tengan una relación sentimental lésbica. Se las califica como ruidosas, maleducadas e histéricas,

---

<sup>108</sup> Esta misma creencia la comparte Trussler que indica: "his compulsive verbosity is a protective device, an armoury of words with which an easily-wounded man defends himself against those who best recognize his vulnerability" (1969:11).

con unas conductas, que desquiciarían a sus pobres maridos, en caso de tenerlos. O, incluso, cabe preguntarse, si buscan una pareja para que desaparezca la presión social y las habladurías en torno al horror de la soltería femenina. En cualquier caso, las mujeres son el objeto de placer y de lujuria, literalmente para Jimmy, “la tentación que vive en el piso de abajo”: “I had a flat underneath a couple of girls once. You heard every damned things those bastards did [...] Or they’re probably married by now, and driving some other poor devils out of their minds [...] the eternal flaming racket of the female” (21).

En este momento de la obra, el Ciclo de la Violencia asciende un escalón y, como consecuencia de la pelea entre Jimmy y Cliff, Alison sufre su primera agresión física explícita del relato. Esta se produce mientras está planchando; en uno de tantos forcejeos para demostrar su fuerza y su hombría, Jimmy empuja a su contrincante a sabiendas de que puede ocasionar un fatal accidente. Efectivamente, la bravura del ataque ocasiona una quemadura en el brazo de Alison, tras caérsele la plancha<sup>109</sup>. El climax de la obra se simboliza por medio del fuego que augura el infierno; Alison: “Oh, it’s more like a zoo<sup>110</sup> every day! (Jimmy [...] manages to push CLIFF on to the ironing board, and into ALISON. The board collapses. CLIFF falls against her, and they end up in a heap on the floor. ALISON cries out in pain.)” (22).

Tras esta agresión, Alison se siente impotente y, por primera vez en la obra, muestra un carácter inesperado y desconocido para el público, impropio de su personalidad. Lo predecible en su conducta es la minimización, tal y como sucede en futuras escenas, sin embargo, en esta ocasión, reacciona con vehemencia: “Get out!” (22).

Es destacable la recurrencia de episodios de enfado, de ira y de desconcierto en esta relación tóxica. Hasta ahora las huellas del abuso han sido invisibles. En cambio, esta herida permite que cualquier persona ajena visualice el maltrato, que Alison sufre en el silencio de su soledad. Por este motivo, Jimmy se apresura rápidamente a acelerar el Ciclo de la Violencia hasta llegar a la “luna de miel” tras la “luna de hiel”; etapa que se caracteriza por remarcar el arrepentimiento, que siente el agresor en una especie de

---

<sup>109</sup> Este utensilio doméstico es un eco a una labor asignada a las mujeres dentro del hogar. Pero, en este caso, aparte de significar una “tradicción” de que las mujeres planchen para los hombres, se convierte en un arma empleada en un episodio de agresión entre la pareja. Asimismo, enfatiza y referencia la imagen que aparece en la portada del libro de las ediciones de 1975, 1980, 1986 y 1996 de la editorial *Faber and Faber* de Londres.

<sup>110</sup> Nuevamente se alude a un término relativo al mundo de las “bestias”. Un simbolismo de la represión, del encarcelamiento y de la falta de libertad que los animales experimentan en el zoo y los personajes en su microcosmos.

“calma que sucede a la tempestad”. Dado que Jimmy se da cuenta de la indignación de Alison por lo ocurrido, recurre a la manipulación y al enamoramiento. Estas técnicas se basan en utilizar palabras bonitas, acompañadas de muestras de afecto, con el objetivo de que ella se relaje y vuelva a confiar en él. Evidentemente, como es previsible, ella sucumbe a sus encantos y, entonces, es el momento idóneo para reiniciar el Ciclo de la Violencia.

Jimmy: “Darling, I’m sorry” (22).

Jimmy: “I’m sorry, believe me. You think I did it on pur -” (23).

Alison: “(*Her head shacking helplessly*) Clear out of my sight!” (23).

Aunque Alison esté enfurecida, enseguida se preocupa por el estado anímico de Jimmy, puesto que se ha disculpado por sus errores. Como la figura de su marido engloba todo su mundo, se olvida de pensar en su propio beneficio y felicidad. De este modo, él gana la batalla, porque ella lo victimiza, minimizando la agresión sufrida. Así, se deduce en esta reacción de Alison: “Where is he? [...] What’s he doing?”<sup>111</sup> (24).

Un dato importante es que Alison opta por sincerarse con Cliff acerca de su relación “amorosa”. Normalmente este tipo de revelaciones íntimas se plantean a otra mujer en busca de consejo, lo que le feminiza, en el imaginario heteronormativo de Osborne, ya que actúa como “la amiga confidente”. Pero, en este caso concreto, como Alison está sola e incomunicada, Cliff es la única persona que está a su lado en los enfrentamientos con su marido. En este sentido, él es cómplice y testigo, de lo que ocurre en la esfera privada, y actúa como un cobarde al no ayudarla, ni enfrentarse a Jimmy. En efecto, la insinuación de Alison ahonda en el hecho de darse por vencida, puesto que no conoce el amor, sin estar estrechamente ligado al dolor<sup>112</sup> y a episodios de violencia en los que no asimila, quizás, que es una víctima de agresión. Pero está dispuesta a “abandonar” cualquier tipo de afecto, tal y como se confirma a continuación:

---

<sup>111</sup> Esta preocupación por el maltratador es habitual en las víctimas. De hecho, Alison, o cualquier otra mujer agredida, “minimiza” estos episodios para no aumentar la “ira” de su atacante, es una cuestión primitiva de “supervivencia” interpersonal.

<sup>112</sup> En muchas ocasiones y desde un punto de vista sadomasoquista, la pasión extrema mal enfocada está ligada a la vejación y deriva en actos impunes y peligrosos para la seguridad y dignidad de la mujer. La sexualización de los abusos, en contra las mujeres, es una práctica muy extendida en la cultura popular contemporánea. Un ejemplo claro son las disciplinas de ciertos juegos eróticos, donde se ejerce violencia al estilo de la obra *50 sombras de Grey*, de la autora E. L. James. Se plasman bofetadas excitantes, tirones de pelo y mordiscos estimulantes, aparentemente inocentes, que encadenan una oleada de violencia y dominio en el ámbito sexual inadecuados en una relación sana e igualitaria, pero que forman parte del imaginario colectivo erótico.

Alison: “I don’t think I want anything more to do with love. Any more. I can’t take it on” (24).

Cliff: “You’re too young to start giving up” (24).

En este arranque de sinceridad y de complicidad con Cliff, Alison sigue condicionada por la sombra de su marido. Por eso en la conversación permanece callada o escoge con sumo cuidado sus palabras a modo de autocensura por miedo a las potenciales represalias. Esta represión provoca que se olvide de sus propios sentimientos para no herir los de Jimmy. Ella está decepcionada, porque su pareja la ha engañado, el matrimonio resulta ser una farsa, muy alejada del cuento de hadas idílico prometido del mito del amor romántico. A consecuencia de este engaño, esta unión ha hecho que pierda su juventud y la posibilidad de conocer el amor verdadero, unido a la felicidad y desvinculado del miedo y del sufrimiento. Por este motivo, siente nostalgia y rabia, por la imposibilidad de no poder regresar al principio de la relación, y se lamenta de que “cualquier tiempo pasado siempre fue mejor”. Ahora bien, cabe preguntarnos si se volvería a casar con él de saber lo que le esperaba a su lado. Creemos que sí. En palabras de Alison: “I keep looking back<sup>113</sup>, as far as I remember, and I can’t think what it was to feel young, really young. Jimmy said the same thing to me the other day. I pretended not to be listening - because I knew that would hurt him, I suppose” (24).

Tal y como se ha comentado previamente, Cliff es consciente y palpa la tensión existente en el ambiente del “hogar”. Al quedarse impasible y no denunciar, se convierte en cómplice y deja a Alison en una situación de indefensión. De hecho, solamente piensa en escapar de semejante realidad, como escudo de protección para evadir su mala conciencia, si los ataques no cesan. La pasividad ante la crueldad, que se produce en la atmósfera de este ático minúsculo, es la opción más sencilla de elegir para no resultar herido ni perjudicado; por este motivo, Cliff decide no alertar a nadie de dichas vejaciones. Cliff: “I’m wondering how much longer I can go on watching you two tearing the insides out of each other. It looks pretty ugly sometimes” (25).

Una noticia inesperada para todos tambalea los cimientos del hogar: Alison está embarazada. Debería ser un motivo de alegría y, sin embargo, entraña un futuro incierto para ella, mucho más difícil, si Cliff decide marcharse y dejarla a solas con su marido-

---

<sup>113</sup> Primera referencia al título de la obra, pero en gerundio. El título parece un imperativo, una invitación a mirar al pasado en retrospectiva para avanzar hacia la libertad individual. La reflexión se centra en el paso del tiempo, puesto que la ira se agudiza, cuando descubren que ya no son jóvenes.



agresor. La revelación de este secreto deja a la imaginación del público el sentido de las palabras de Alison. Entre las posibles reacciones de Jimmy, podemos interpretar que acabe asesinandola o que se divorcien. De acuerdo a la concepción de la sociedad patriarcal, la separación no se acepta, por la simple razón de que supondría una posibilidad de huida y de recobrar la felicidad. Asimismo, el maltratador lo concibe como un fracaso, puesto que implicaría la ruptura de vínculos con la persona agredida. Como consecuencia, su poder de superioridad para someterla se vería frustrado y perdería su estatus dominante dentro de la relación tóxica. Cabe señalar que el hecho más peligroso, con respecto a este dictamen, es que los abusadores toman esta determinación al pie de la letra y cometen asesinatos, antes de dejar que ellas rehagan su vida sin ellos. Alison declara: “I think I’m frightened. If only I knew what was going to happen [...] You see - (*Hesitates.*) I’m pregnant” (25).

Alison explica en esta cita que el embarazo no es deseado y que llega en el peor momento. Le preocupa nuevamente la respuesta de Jimmy, porque no quiere que el bebé sufra su mismo destino y malviva en estas condiciones. Se puede especular sobre si es fruto de algún episodio de violencia sexual dentro del matrimonio, y que por eso su llegada le resulte tan inesperada. O puede también que lo hubieran intentado previamente y ya, después de tres años casados, pensarán que era imposible. O incluso podría ser de Cliff, por una infidelidad oculta en la pareja. Jimmy desconoce todavía la “buena” nueva y ella no sabe cómo planteárselo, al imperar el miedo en su relación. Alison: “After three years of married life, I have to get caught out now [...] It’s always been out of the question. What with - this place, and no money, and oh - everything. He’s resented it, I know” (25).

Este descubrimiento se convierte en una preocupante pesadilla que le lleva incluso a pensar en abortar, cuestión inmoral e ilegal hasta 1967 en Inglaterra. Cabe mencionar que el comentario de Alison carece de un ápice de alegría y los motivos de esta frialdad quizás se deban a sus preocupaciones, tales como la revolución que puede desencadenar la noticia, la posibilidad de que la gestación haya sido consecuencia de un abuso falto de amor y la tristeza de sentirse repudiada y sola, si Jimmy no se hace cargo. De ser así, se convertiría en madre soltera y la sociedad la juzgaría duramente. Alison sugiere tímidamente: “Too late to avert the situation?” (26).

Esta cita nuevamente recalca la fase de “luna de miel”, perteneciente al Ciclo de la Violencia, donde Alison ejemplifica los estadios de felicidad y de paz que se

materializan en el acto sexual consentido entre ellos, pero que, desgraciadamente, son efímeros: Alison: “He’ll suspect my motives at once. [...] Tonight it might be all right - we’d make love. [...] In the morning, he’d feel hoaxed, as if I were trying to kill him in the worst way of all” (26).

En esta escena, Alison rememora los inicios de su relación, que se remontan a un noviazgo corto. La escasa duración de la conquista se puede interpretar a partir de dos enfoques: el primero es que el cortejo debe afianzarse rápido, puesto que es una garantía para que él pueda alardear de su triunfo y regodearse con la gente privilegiada que tanto odia, en términos económicos. Y el segundo, se puede vincular al ansia imperiosa e inmediata de Jimmy por controlarla. Y, por parte de Alison, la obligada necesidad de mantener la pureza virginal, previa al matrimonio, asociada a la buena esposa, de acuerdo a los dictámenes establecidos por la sociedad patriarcal. Sin embargo, es preciso señalar que Jimmy se enfurece justo por lo contrario; en otras palabras, se avergüenza de la inexperiencia de Alison en el terreno sexual, ámbito que objetualiza, desprecia, cosifica y controla a las mujeres. A raíz de este enfado, la pareja sufre un distanciamiento significativo, cuando se aborda este asunto. En efecto, supone un motivo de discusión entre ellos, porque él no logra entender la causa por la que ella espera a su príncipe azul, para entregarse en cuerpo y alma; esta creencia idílica del caballero andante se vincula al mito del amor romántico. La interpretación del desencanto de Jimmy, en términos sexuales, puede deberse a que anhelaba que Alison le enseñara algo nuevo en este campo, como puede que ocurriese con Madeline y, al no ser así, no la considera excitante. Alison: “You know, it’s funny, but we never slept together before we were married. We knew each other such a short time, everything moved at such a pace, we didn’t have much opportunity [...] he actually taunted me with my virginity. He was quite angry about it, as if I had deceived him in some strange way. He seemed to think an untouched woman would defile him” (26, 27). Esta cita ejemplifica justo lo opuesto a lo esperado, puesto que la sociedad patriarcal alabaría la preservación de la virtud de la mujer, antes del matrimonio.

Jimmy es consciente de su mala praxis y de que maltrata a Alison, ya que este no es el comportamiento hacia una persona amada. A pesar de que él se siente impune, sabe que la familia de Alison no está de acuerdo con este enlace. De hecho, cree que, si

supieran lo que ocurre, avisarían a la policía<sup>114</sup>. Por este motivo, ante el encubrimiento de estas agresiones, en este estadio, la víctima se encuentra sola y sin nadie en quién confiar. Jimmy menciona: “Mummy and Daddy turn pale, and face the east every time they remember she’s married to me. But if they saw all this going on, they’d collapse. Wonder what they would do, incidentally. Send for the police I expect” (28).

En estos momentos, aunque aparentemente no se perciba ningún riesgo de ataque, Alison tiene miedo a los gestos, a las expresiones y a las conductas erráticas de Jimmy y se siente intimidada, cuando se le acerca sigilosamente e invade su espacio. Ha aprendido que nunca puede bajar la guardia, ni relajarse en su propia casa, que se equipara a una cámara de tortura, puesto que desconoce cuál será la nueva provocación, que genere una avalancha de ira hacia ella. Los temores y la desconfianza son evidentes en el lenguaje no verbal, en los comentarios, en las sensaciones y en los indicadores visuales del personaje de Alison. Este sufrimiento se especifica en la siguiente acotación, porque no confía en su marido, ni en sus intenciones ocultas:

*“She becomes aware of his nearness, and, after a few moments, closes [her handbag]”* (29).

Jimmy: “How’s it feeling?” (29).

Alison: “Fine. It wasn’t anything” (29).

Es reseñable que esta cita incurre en una ambigüedad: Jimmy deja entrever una posible amenaza velada, relativa a una agresión futura hacia Alison, si se repiten las circunstancias que, anteriormente, también han derivado en maltrato. Él justifica que actúa de esta manera a raíz de un detonante y, por este motivo, le pide perdón con el objetivo de que dejen atrás estos actos abusivos y peligrosos. Tal y como reflexiona Jimmy: “All this fooling about can get a bit dangerous [...] I’m sorry” (29).

A este respecto, a pesar de que Alison se lo imagina de antemano, Jimmy confiesa que “el accidente” se produce a propósito, con la intención de dañarla, como instrumento de dominación. Sin embargo, la manipula para que se crea su falso arrepentimiento, vinculado a la idealización del amor romántico. Este mito fantasea con la posibilidad de que el agresor varíe su comportamiento, puesto que el amor es el motor clave, generador de cambio. Por esta razón, Jimmy promete modificar su forma

---

<sup>114</sup> Mediante esta referencia a la policía, se puede deducir la existencia de protección para las víctimas de maltrato en Inglaterra, ya a mediados de los años 50.

de ser, perjurando que la quiere con toda su alma y no puede vivir sin ella. También, jura controlarse para que este tipo de actos no se repitan más.

Jimmy confiesa: “I did it on purpose” (30).

Alison: “Yes” (30).

Jimmy comienza así nuevamente la fase de la “luna de miel”, abordando técnicas de seducción que intercala sutilmente con el menosprecio de las tareas del hogar. La reconquista se basa en enfatizar su faceta más romántica, mezclándola con el deseo sexual, que aparentemente le despierta su mujer, tal y como menciona Jimmy en esta cita: “There’s hardly a moment when I’m not –watching and wanting you. I’ve got to hit out somehow. Nearly four years of being in the same room with you, night and day, and I still can’t stop my sweat breaking out when I see you doing-something as ordinary as leaning over an ironing board” (30).

Los piropos, las caricias y las palabras dulces son herramientas de control para suavizar a la víctima y, de este modo, restablecer el orden jerárquico patriarcal, que hace constar quién es el que manda; esquema equiparable al que caracteriza la dominación en una relación amo-esclava. Por esta razón, Alison sigue tensa y muestra su desconfianza, ante una posible reincidencia en la brecha del maltrato, como se puede apreciar en la acotación: “(*He puts his face against her belly. She goes on stroking his head, still on guard a little. Then he lifts his head, and they kiss passionately.*)” (30).

A pesar de que la pareja se encuentra en la fase de la “luna de miel” del Ciclo de la Violencia, donde el comportamiento debería ser conciliador, romántico y armonioso, el agresor aborda el sexo, de una manera abusiva. Esta conducta suscita en el público una visión negativa de Jimmy. Él busca saciar sus instintos más primarios, sin pensar en los sentimientos y las necesidades de su mujer. La referencia citada, donde Jimmy manifiesta la intención de acostarse con su esposa, se describe por medio de un comentario machista y egocéntrico que puede derivar en una agresión sexual velada. Por su propia seguridad, Alison opta por complacer sus deseos y lo premia, como método para garantizar que su marido mantenga la calma y el buen humor. De este modo, la mujer sufre en las relaciones íntimas no consentidas, pero la situación todavía se complica más si, como consecuencia de estos abusos, existe un embarazo. Jimmy: “I know what I want now. (*She takes his head in her hands and kisses him*)” (30). En

efecto, el deseo y la sexualidad femenina, estudiados en el informe de Alfred Kinsey y Shere Hite, son ignorados y están puestos al servicio de los placeres masculinos.

Cada vez los períodos de la “luna de miel” son más cortos e intermitentes y, por eso, Alison vive en una alerta constante. Alison: “(*alarmed at this threat of a different mood*) Jimmy - please no!” (31).

La violencia económica y patrimonial vuelve a ser un recurso que Jimmy utiliza, al desconfiar de su mujer. En esta ocasión, la vía para conseguirlo es atentar contra su intimidad, por medio del registro de su bolso y de su correspondencia. A raíz de esto, descubre que no habla de él a su familia. Y, a causa de su narcisismo, esta indiferencia provoca que se indigne profundamente y la acuse de traición. Cliff: “(*indicating Alison’s handbag*) Wouldn’t you say that that was her private property?” (33). Este recelo forma parte de los denominados micromachismos encubiertos descritos por Luis Bonino. Tal y como se especifica en Jimmy:

You’re quite right. But do you know something? Living night and day with another human being has made me predatory<sup>115</sup> and suspicious. I know that the only way of finding out exactly what’s going on is to catch them when they don’t know you’re looking. [...] I want to know if I’m being betrayed [...] She writes long letters back to Mummy, and never mentions me at all, because I’m just a dirty word to her too (33).

En el caso específico de *Look Back in Anger* (1956), no se puede hablar como tal de violencia vicaria, porque no hay un descendiente presente en escena, ya que el embarazo de Alison finalmente no prospera. Pero se especula en torno al destino del bebé, si hubiese nacido, teniendo en cuenta la actitud de Jimmy con su esposa. En esta cita, Jimmy ejemplifica un episodio, donde el agresor maltrata a sus propios hijos, como herramienta para dañar a su mujer, puesto que se convierten en víctimas indefensas, que preocupan más a su madre que su propio bienestar. Jimmy expresa el deseo de muerte de un neonato, con la única intención de ver a su mujer sumida en un dolor irremediable. Irónicamente, aunque él lo desconozca, ella ya está embarazada y afecta a su autoestima e incrementa su inseguridad, ante esta nueva situación. Concretamente, Jimmy comenta: “I only hope you learn it one day. If only something - something

---

<sup>115</sup> Los personajes están todos “deshumanizados”, pierden su parte humana para convertirse en bestias que cazan; el agresor hace el rol de ave rapaz y la víctima es su presa. De ahí, la referencia al estado de alerta casi animal, que encarna Jimmy con esta connotación.

would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! (*Coming in close to her.*) If you could have a child, and it would die. Let it grow, let a recognizable human face emerge from that little mass of indiarubber and wrinkles<sup>116</sup>. (*She retreats away from him.*) Please - if only I could watch you face that” (34).

Tal y como hemos mencionado previamente, cabe resaltar la diferenciación del deseo según el género; la sexualidad femenina se pone en entredicho y, de hecho, se oculta o se minimiza una violación. Jimmy comenta los encuentros íntimos, que mantiene con su pareja, donde la describe como si fuera una pitón gigante engullidora y peligrosa, que lo atrapa metafórica y simbólicamente como a un pobre conejo indefenso. También, apunta que Alison le chupa la sangre, hasta que no le puede sacar ningún provecho. Esta metáfora se lleva a cabo por medio de una figura ficticia distorsionada en su mente, ya que el elemento destructivo en la relación es él mismo, y no su mujer. En palabras de Jimmy puede apreciarse el pánico a la castración, un temor a ver amenazada su supremacía e imaginarla como un monstruo voraz, al que debe aniquilar:

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 bulge around her navel - if you're wondering what it is - it's me. [...] She'll go on sleeping and devouring until there's nothing left of me (34-35).

En definitiva, los personajes se describen en un estado de “metamorfosis”: una simbiosis entre bestias y humanos, como en los antiguos mitos griegos. Si vence la parte humana, las relaciones se desarrollarán mediante la vía racional vinculada a nuestro cerebro. De lo contrario, si prevalece el instinto depredador animal, las pasiones y pulsiones serán el motor que origine los estallidos violentos de ira, característicos del personaje principal de la obra, Jimmy Porter.

A modo de recapitulación, la rutina de la lectura de los periódicos, el repique de las campanas de la Iglesia, la pipa, la trompeta y la plancha apesadumbran a los personajes. Les recuerdan que están inmovilizados en un ciclo ineludible de monotonía y desilusión, que facilita los ataques de Jimmy hacia Cliff y hacia Alison;

---

<sup>116</sup> Esta referencia del aparato genital femenino nos hace reflexionar sobre el lenguaje despectivo, que Jimmy emplea para denotarlo. Se asocia a la imagen de las contracciones vaginales en el acto sexual o en el momento del parto y a toda la iconografía de la “vagina dentata”, formulada en torno al temor a la castración.

fundamentalmente, en términos de infravalorización como, por ejemplo, la comparación entre ella y sus anteriores novias. El clímax de las peleas entre los dos hombres provoca la caída de la plancha y, como consecuencia, una quemadura en el brazo de Alison. Posteriormente, el descubrimiento de un embarazo no esperado, la llamada y la visita imprevista de Helena, una amiga de Alison, suscitarán un gran cambio para el moribundo matrimonio.

### **5.2.2. Act II Scene One**

Helena es un personaje con una personalidad destacablemente más fuerte y arrolladora que la de Alison, como se visualiza en esta acotación: “*Her sense of matriarchal authority makes most men who meet her anxious, not only to please but impress, as if she were the gracious representative of visiting royalty*” (36). Por este motivo, doblegarla, someterla y, finalmente, enamorarla supone todo un reto para Jimmy. De esta manera, genera nuevamente una relación tóxica en la que su dominio prevalece. En efecto, se reproduce el mismo tipo de convivencia, que mantiene con su mujer Alison desde hace años.

Un dato relevante de la obra, que aparece en esta escena, es el factor externo de la bebida, como generadora inconsciente de violencia. Dado que por lo general son los hombres los que consumen alcohol en la obra, este se convierte en un símbolo de hombría y de diversión descontrolada e inconsciente, que contribuye a evadirse de la realidad. De hecho, ellos reparten la bebida y, si consienten, las mujeres también disfrutan de este elixir. Por lo tanto, este hábito se aborda bajo diferentes perspectivas, dependiendo del género al que pertenece el consumidor.

Helena pregunta: “Does he drink?” (38).

Alison: “Drink? (*Rather startled.*) He’s not an alcoholic, if that’s what you mean” (38).

Esta conversación entre Helena y Alison da la oportunidad al público de conocer más profundamente a este nuevo personaje. En sus comentarios, percibimos que ella tiene ciertos pensamientos tradicionales vinculados a una cultura heteropatriarcal. Por

ejemplo, piensa que la amistad sincera entre personas del sexo opuesto (hombres y mujeres), sin ningún tipo de interés sexual, no es viable ni compatible: Helena: “Darling, really! It can’t be as simple as that” (38).

Tal y como hemos apreciado a lo largo de la obra, para mantener un equilibrio en la relación, Alison obedece los mandatos de Jimmy y respeta sus ideales y creencias, como si fueran indiscutibles. Por lo tanto, para evitar enfrentamientos, no se atreve a mostrar ninguna oposición. Sin embargo, como pertenecen a clases y a mundos diferentes, no siempre comparten el mismo ideario y, si alguna vez ella no está de acuerdo, se genera una disputa. Así, se ejemplifica en Alison: “It’s what he would call a question of allegiances, and he expects you to be pretty literal about them. Not only about himself and all the things he believes in, his present and his future, but his past as well. [...] I’ve tried to. But I still can’t bring myself to feel the way he does about things” (39).

Alison se sincera con Helena y le cuenta cuáles son sus sentimientos sobre la situación en la que vive. Es previsible encontrarnos con que las mujeres quedan recluidas en la esfera privada, sin posibilidad de trabajar. Pero Alison va un paso más allá, lo deja todo por irse con su “caballero andante de la brillante armadura”: familia, casa, estatus, comodidades, dinero... Alison opta por aislarse en un matrimonio, donde apenas conoce a su pareja, por lo que la convivencia puede tornarse peligrosa. En efecto, de la supervisión de su padre, pasa a ser propiedad de su marido y a estar bajo su yugo. Desde el primer momento, incluso antes de la boda, ella percibe que su cuento de hadas perfecto no se va a materializar. Su familia y sus amigos intentan advertírsele, pero no les escucha. Aunque es consciente de que está cometiendo un error, incomprensiblemente, se casa con él. Todos estos sentimientos contradictorios provocan que Alison sufra un estado de soledad, depresión y vergüenza. No obstante, ahora, que ya ha caído en sus redes, es tarde para salir adelante y ser libre. No es capaz de conseguirlo sola, sin alguien que le tienda la mano, le quite la venda cegadora, le exhiba su realidad y le enseñe una alternativa para ser feliz.

Alison se sincera en: after Jimmy and I were married, we’d no money [...] and no home. He didn’t even have a job. He’d only left the university about a year [...] For the first time in my life, I was cut off from the kind of people I’d always known, my family, my friends, everybody. And I’d burnt my boats. After all those weeks of



brawling with Mummy and Daddy about Jimmy, I knew I couldn't appeal to them without looking foolish and cheap (39-40).

En lo que respecta a los motivos, que tiene Jimmy para casarse, se puede destacar su faceta de cazafortunas. El *modus operandi* de estos tres amigos (Cliff, Hugh y Jimmy) es atrapar a sus presas, por medio de promesas infundadas de un futuro mejor e idealizado. Como creen que las mujeres son seres vacíos, solamente interesantes en términos económicos, no se preocupan por conocerlas interiormente. De hecho, ellos conciben el matrimonio de conveniencia como un ascenso social<sup>117</sup>, igual que en el caso de ciertas mujeres años atrás. Según su punto de vista, cuanto menor sea el nivel de inteligencia, más fácil les resulta usar sus estrategias de manipulación. Así, enseguida aparecen los episodios de maltrato en sus relaciones, puesto que no saben socializarse de una manera saludable. Tal y como aclara Alison: "Hugh tried to seduce some fresh-faced young girl" (42). Por su parte, las razones de Alison para estar con Jimmy se pueden resumir en la necesidad imperiosa de lograr una escapatoria de su cruda realidad. Después de la guerra, su ambiente, tal y como lo conoce, se desmorona de forma incontrolable. Otra puede ser que la presión social la insta a tomar esta elección, a fin de no quedarse sola y no convertirse en una *spinster* (solterona). Por último, se puede interpretar como un modo de rebeldía y de provocación hacia sus padres y que le presten atención. En este sentido, Alison asegura: "When the family came back from India<sup>118</sup>, everything seemed [...] unsettled? Anyway, Daddy seemed remote and rather irritable. And Mummy [...] I knew I was taking on more than I was ever likely to be capable of bearing, but there never seemed to be any choice [...] The old story of the knight in shining armour - except that his armour didn't really shine very much" (42, 43).

Esta intervención refleja nuevamente las reticencias de Alison a contarle su embarazo a Jimmy. A este respecto, cabe interpretar que dichas inseguridades pueden deberse al miedo de que él le recrimine quién es el padre. Este matiz implícito de una

---

<sup>117</sup> Como señala el antropólogo británico Geoffrey Gorer, la condena de Jimmy Porter es "un mal casi endémico entre los intelectuales proletarios británicos [...]: hipergamia, es decir, el afán de ascender de clase social mediante el matrimonio" (cit. en Alaiz, 1964:29-30).

<sup>118</sup> El colonialismo del Imperio Británico supone una imagen de poder frente a otros territorios, ya que implica una supremacía de conquista y de dominación. Las riquezas y la influencia fomenta el contraste entre colonizados y colonizadores como, por ejemplo, en La India. La clase alta inglesa disfruta de los privilegios asignados para los militares y para otros funcionarios que residen en las colonias y que se consideran "superiores". El problema se intensifica cuando Inglaterra pierde su autoridad. El Imperio se tambalea y, como consecuencia, la difícil supervivencia, frente a otras potencias mundiales, ocasiona la frustración y la nostalgia por un glorioso pasado.

infidelidad por parte de Alison es una hipótesis inconcebible para el público que podría estar ligada a la idea de que Jimmy no se espera tener hijos, porque no han llegado años atrás. No obstante, llega en el peor momento, puesto que la relación está muy deteriorada; así, se describe en palabras de Alison: “There couldn’t be any doubt of that. You see - (*She smiles*.<sup>119</sup>) I’ve never really wanted anyone else” (44).

A Helena esto le preocupa y manifiesta su desacuerdo ante la decisión de Alison de continuar con su marido. Por este motivo, propone una alternativa para que sobreviva a sus agresiones. Le advierte que tiene que tomar medidas para defenderse, e incluso, si es necesario, la incita a agredirle. Helena intenta abrirle los ojos por su propia seguridad, pero sobre todo por la del bebé, para impedir que nazca en un ambiente hostil. Helena: “Either he learns to behave like anyone else, and looks after you - [...] Or you must get out of this mad-house [...] You’ve got to fight him. Fight, or get out. Otherwise, he will kill you” (44, 45).

Cabe destacar que a la única mujer a la que Jimmy no agrede verbalmente es a la madre de Hugh, la señora Tanner. Dicha actitud respetuosa es sorprendente para el público, porque el protagonista rara vez nos deleita con este comportamiento. Este afecto responde a que le ayuda en los malos momentos y a que siente admiración por ella, al llevar trabajando toda su vida para sobrevivir. Aunque, tal y como comenta Alison: “Jimmy seems to adore her principally because she’s been poor almost all her life, and she’s frankly ignorant” (44). El vínculo, que les une fundamentalmente, es su pertenencia a la clase trabajadora y los obstáculos que experimentan al intentar progresar en la escala social. Ella hace grandes esfuerzos para poder subsistir y eso suscita un paralelismo entre ellos. Por este motivo, ambos se solidarizan con sus problemas y, aunque no tengan ningún tipo de parentesco, ella le presta dinero para montar la tienda de chucherías, con el objetivo de que él pueda tener algún sustento económico para su matrimonio. Como consecuencia, sus palabras hacia ella denotan veneración, cariño, preocupación, empatía e identificación mutua por lo que la cuida y le demuestra su amor incondicional. En otras palabras, ella representa el rol más parecido a una madre, que se puede observar en la obra. Jimmy: “And there’s Hugh’s mum, of course. I’d almost forgotten her. She’s been a good friend to us, if you like.

---

<sup>119</sup> La sonrisa nerviosa de Alison podría dejar entrever una ambigüedad en torno a la paternidad de su embarazo o, incluso, que todo esto sea un entramado de mentiras.

She's even letting me buy the sweet-stall off her in my own time. She only bought it for us, anyway. She's so fond of you. I can never understand why you're so - distant with her" (30-31).

En contrapartida, en ciertas intervenciones, se usan términos despectivos, tales como "spinster, phlegmatic, pusillanimous" (46, 47) para criticar a las mujeres de clase alta, que podrían relacionarse con lo que Bonino denomina micromachismos.

Otros micromachismos, que Jimmy ejerce contra Alison, se pueden catalogar en términos de control del espacio, de sus acciones y de sus movimientos. Esto es, no quiere que Alison salga sola por una cuestión de supervisión y porque la calle le ofrece la libertad que él quiere constreñir. Jimmy lo especifica: "Going out?" (48).

En este caso, como Alison no está conforme con quedarse en casa, se siente agobiada e intenta ser fuerte y empoderarse. Pero la respuesta de Jimmy no se hace esperar y se encarga de demostrar su intencionalidad de refrenar estos impulsos impropios:

Alison: "(*Rising*) I'm going out with Helena" (49).

Jimmy: "That's not a direction - that's an affliction. [...] I didn't ask you what was the matter with you. I asked you where you were going" (49).

Helena: "(*Steadily*) She's going to church" (49).

Jimmy le insta a comportarse de acuerdo a unos ideales que remarcan su supremacía incuestionable y perdurable como mentor. Para ello, despliega toda esta amalgama de métodos de vigilancia, al sentirse traicionado y ofendido por la conducta desobediente de su esposa. No entiende por qué ella no está agradecida con su vida, si su matrimonio supone una liberación de la soltería, calificada como "mala vida". En la situación que se especifica en la cita, ella trata de evadirse de las imposiciones de su marido. Como consecuencia, se produce una lucha de egos entre Jimmy y Helena para dilucidar quién es el que adquiere el rol dominante. Ambos quieren manipular y condicionar a Alison para que siga sus pautas. Por lo que, si opta por salir de casa con Helena, Jimmy pierde influencia sobre su trofeo. Y si por el contrario él gana, el machismo se perpetúa. De todas maneras, él no está dispuesto a pelearse por algo que ya le pertenece (Alison), ni siquiera con una mujer; Jimmy lo expresa así: "You're doing what? (Silence.) Have you gone out of your mind or something? (*To HELENA.*) You're determined to win her, aren't you? [...] When I think of what I did, what I endured, to get you out -" (49). El

entorno, los valores y la educación, que se aprenden en la infancia, condicionan la manera de relacionarse y concebir la vida en la etapa adulta. Por lo tanto, estos son unos pilares fundamentales para la construcción emocional de los individuos. En este caso, cabe preguntarse, si Alison iba a asistir a la Iglesia para expiar los remordimientos, que le generan sus comportamientos. Sus parientes no están de acuerdo con las decisiones que ha tomado, por lo tanto, rompe con los valores inculcados, siendo la culpa un factor añadido a la victimización.

A raíz de la rebeldía de Alison, Jimmy quiere restaurar su poder y opta por utilizar otra vez la violencia verbal abusiva en contra de su familia política. Como ya hemos mencionado previamente, es un recurso que el agresor emplea para provocar una reacción en la víctima y producirle mucho dolor. Las opiniones macabras de Jimmy, en torno a los seres queridos de Alison, se emiten por medio de una cadena de improperios, como, por ejemplo: “that old bitch [madre de Alison] should be dead! [...] What’s the matter with you? Why don’t you leap to her defence!” (51). Gracias a estas insinuaciones, Jimmy trata de desestabilizar a Helena, incluyéndola en los ataques hacia su esposa y, de este modo, se convierte en otro miembro de la cadena de dominio de Jimmy. Por consiguiente, Helena, como amiga de Alison, se ve salpicada en los episodios violentos.

A continuación, Jimmy hace sufrir a Alison, recordando el estado de embriaguez en el que él se encontraba en el altar el día de la boda, sin denotar ningún tipo de amor, ni romanticismo. Dicha situación se puede interpretar de dos formas: la primera es que, en su despedida de soltero, Jimmy bebe muchísimo para festejar el éxito, que consigue con este matrimonio de conveniencia. La segunda se basa en reconocer que utiliza esta sustancia, como un instrumento de evasión de la realidad, porque es conocedor de que su enlace es una farsa y, por ende, un desastre anunciado; Jimmy: “full of beer for breakfast [...] I’m not sure what happened after that. We must have been married, I suppose. I think I remember being sick” (53).

El problema radica en el hecho de que el abuso reiterado se normaliza como la manera en la que los hombres y las mujeres se relacionan en una cultura patriarcal, en lo doméstico y, luego, en lo público. En esta ocasión, por lo menos en lo que respecta a la escenificación, la agresión no se materializa, pero la amenaza se efectúa de una forma explícita e intencionada. Jimmy sugiere: “I hope you won’t make the mistake of

thinking for one moment that I am gentleman. [...] I've no public-school scruples about hitting girls. (*Gently*.) If you slap my face<sup>120</sup> - by God, I'll lay you out!" (55).

Cuando Jimmy percibe que sus chantajes y malos pensamientos no garantizan su autoritarismo, opta por victimizarse con aspectos de su pasado que instan al sufrimiento. De este modo, ella se siente la causante y cambia de conducta. Esa es la estrategia del maltratador; hacer creer a la agredida que ella es el detonante de los ataques, es decir, que ocurren, porque ella los provoca. No obstante, como se aprecia en la segunda contestación que él le da, su nostalgia y su vulnerabilidad se disipan y la ira reaparece; Jimmy: "I knew more about - love... betrayal... and death, when I was ten years old than you will probably ever known all your life. [...] Doesn't it matter to you - what people do to me? What are you trying to do to me? I've given you just everything. Doesn't it mean anything to you? (56) [...] I want to see your face rubbed in the mud" (58).

Un dato relevante es que Helena es la única persona que desafía a Jimmy y muestra valentía para denunciar estos malos actos. Decide que no puede continuar actuando de manera pusilánime, abstrayendo su mente, hasta el punto de imaginar que los insultos se difuminan en el escenario. Por esta razón, decide avisar a escondidas al padre de Alison para acabar con el maltrato continuado, en el que su hija se encuentra prisionera, y que la saque de este "zoológico" en el que vive. En palabras de Helena (a Cliff): "All I know is that none of you seems to know how to behave in a decent, civilized way. (*In command now*.) Listen, Alison - I've sent your father a wire" (59). Cuando su padre va a buscarla, Alison recobra la fuerza necesaria para abandonar a Jimmy<sup>121</sup>. Pero justo se va, cuando su marido más la necesita, puesto que no le acompaña al entierro de la madre de Hugh; un hecho imperdonable, que supone la gran traición en el matrimonio, según Jimmy.

---

<sup>120</sup> La hostilidad de Jimmy para lograr desquiciar a Helena sigue en aumento hasta este clímax, donde se alude a una amenaza de agresión física mutua. Esta respuesta activa de las mujeres rememora al estereotipo de la *femme fatale* que "abofetea" como defensa y empoderamiento contra la subyugación masculina, en los mismos términos que ellos. En efecto, no se acobarda ante el ataque frontal cuerpo a cuerpo, si se tiene que enfrentar a un hombre lo hará con sus propias armas. Como resultado, ambos personifican comportamientos violentos.

<sup>121</sup> El círculo patriarcal se reanuda, al apelar la ayuda del "Padre Salvador", para tratar de escapar de su maltrato marital. Sin embargo, la dependencia hacia la masculinidad, a lo largo de toda su vida (padre, hermano, marido), enfatiza el símbolo de los varones como redentores, protectores y guías de los comportamientos erróneos de las mujeres. En otras palabras, los hombres se convierten, simultáneamente, en "castigadores" y "defensores".

En definitiva, el acto segundo escena primera se caracteriza por mostrar la convivencia conflictiva de un cuarteto (Jimmy-Alison; Cliff-Helena). Aunque Jimmy ataca a ambas mujeres, las actitudes de ellas son muy distintas: la rebeldía y el contraataque de Helena, contrasta con la pasividad de Alison. Los abusos van en aumento, cuando Jimmy es consciente del intento de empoderamiento de Alison, gracias a la alianza con Helena. La situación es insostenible y, tras una charla entre las dos amigas y recordar unas expectativas románticas idealizadas, pero incumplidas en el pasado, Helena llama al padre de Alison. Él viene a “rescatarla”, dejando a Jimmy solo en uno de sus peores momentos: la muerte de la señora Tanner.

### **5.2.3. Act II Scene Two**

Alison se sincera con su padre sobre los aspectos negativos de su vida marital y sobre los pensamientos e insultos que Jimmy articula en contra de ellos. En nuestra opinión, al recurrir a su padre, se podría agudizar el enfrentamiento entre suegro y yerno, empatizando con la situación en la que su hija está inmersa. Sin embargo contradictoriamente, cabe destacar que el coronel apoya ahora a Jimmy, en vez de preocuparse por la salud física y mental de Alison. Esta escena recuerda a la confesión previa con Cliff en torno a sus problemas sentimentales, por lo que vuelve a repetirse la singularidad de que Alison se desahogue con un hombre. Aun así, nos encontramos que los hombres no apoyan a Alison y, aparentemente, Helena es solo la que le tiende una mano. De hecho, le hace reflexionar sobre su realidad para que razone libremente, si este es el futuro que quiere para su vida y la de su bebé.

Esta cita sugiere que ni siquiera los padres de Alison piensan que ella sea un buen partido y denota su falta de confianza, su menosprecio y su desvalorización. Tanto es así que incluso contratan a unos detectives para investigar a Jimmy, cuando se enteran de que se quiere casar con ella, ya que desconfían de sus intenciones y del juicio de Alison para elegir marido. Nos preguntamos, si este recurso se utiliza, porque se preocupan por el bienestar de su hija o por el miedo a que peligre su patrimonio. El coronel le reconoce y confiesa a Alison: “I’m afraid I can’t help feeling that he must have had a certain amount of right on his side. [...] She [mother] seemed to have made

up her mind that if he was going to marry you, he must be a criminal [...] All those inquiries, the private detectives - the accusations” (63).

En estos instantes tan duros para Alison, su padre cierra toda su rabia en ella. Le reprende su imparcialidad en la relación entre Jimmy y ellos, puesto que ella no toma partido por su propia familia en las peleas. De hecho, el coronel vuelve a glorificar y a victimizar a Jimmy, obviando los ataques y las secuelas que su hija le transmite. Y, por si no fuera poco, exculpa las ofensas de Jimmy, como si fueran consecuencias de los actos desempeñados, tanto por ellos como por Alison, que, evidentemente, repercuten negativamente en el matrimonio; Coronel: “We were all to blame [...] No doubt Jimmy acted in good faith [...] Perhaps you and I were the ones most to blame [...] You like to sit on the fence because it’s comfortable and more peaceful” (64). En este comentario se puede apreciar un hilo de remordimiento en sus padres, por no haber sido más “activos” en el cuidado de su hija. Sin embargo, la culpa se transforma en enfado por la desobediencia de Alison hacia sus oposiciones, puesto que ellos “preveían” el “desastre”, incluso antes de la boda. Ahora mismo, el “Padre” la castiga duramente con recriminaciones al respecto y, en estos años de ausencia, con su indiferencia.

Seguidamente, la conversación entre padre e hija cobra un matiz impactante para el público. Atrapado en un conflicto de lealtades, al coronel le preocupa la seguridad de su hija, pero, también, la opinión que tiene Jimmy de él. Por eso, en lugar de ayudarla, los reproches hacia ella continúan, como un nuevo ejemplo de ataque entre un hombre y una mujer. En efecto, se deja clara la problemática en las relaciones interpersonales de distintos géneros, entre familiares y se incide en la autoridad y el egocentrismo masculinos en la sociedad. En vez de proteger a su hija, los episodios de violencia se conciben, como factores vergonzosos y decepcionantes que deben ocultarse. Así lo comenta Alison: “In spite of all the humiliating scenes and the threats! What did you say to me at the time? Wasn’t I letting you down, turning against you, how could I do this to you etcetera?” (64). La reminiscencia del complejo de Edipo se ve representada en la actitud del padre de Alison; sus reproches se articulan en torno a la traición de su hija por elegir a otro “hombre”, en vez de a él. A colación de esto, cabe señalar la repetición de los esquemas “patriarcales” familiares en los conflictos sentimentales. Esta hipótesis de la reiteración de los patrones de maltrato intrafamiliares, como espiral de “venganza”, se investiga como base del psicoanálisis. En otras palabras, las malas

relaciones con los progenitores se perpetúan en conductas tóxicas con las parejas, pronosticando un final con tintes trágicos.

Un tema fundamental en esta obra es el énfasis en la nostalgia, causada por la supresión de las colonias y el poder obsoleto del Imperio británico. Los veteranos vuelven a Inglaterra desubicados y, en muchas ocasiones, no se pueden readaptar a sus rutinas. También, sufren otras secuelas derivadas de la guerra como, por ejemplo, la pérdida de la cordura por los hechos vividos y vistos en combate. Por este motivo, Jimmy siente compasión y lástima por el viejo coronel; imagen que implica una reminiscencia y un paralelismo con el propio padre de Osborne, que también lucha en un conflicto armado del que regresa profundamente traumatizado.

Alison aclara: “He likes you because he can feel sorry for you. [...]’Poor Old Daddy - just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can’t understand why the sun isn’t shining any more” (65).

Colonel: “Why did you ever have to meet this young man?” (65).

Alison define su relación con Jimmy como un reto, como una convivencia obligada y forzosa con alguien que solamente anhela la agonía, el castigo y la destrucción de la clase social privilegiada. En efecto, Jimmy odia sentirse rechazado y que los ricos lo miren por encima del hombro con altanería. Lo más desolador es que ella solo conoce el amor a través del mito del amor romántico. Tal y como ella misma dice: “Oh, Daddy, please don’t put me on trial now. I’ve been on trial every day and night of my life for nearly four years. [...] Perhaps it was revenge. [...] Perhaps only another woman could understand what a challenge like that means” (65).

Ahondando en lo que hemos comentado previamente, a pesar de la diferencia generacional, Jimmy y su suegro tienen en común una masculinidad frágil agravada por el miedo, el deseo pero, al mismo tiempo, el temor ante el cambio y la idealización de la Inglaterra gloriosa. Alison describe los enfoques de ambos personajes en este enfrentamiento con su padre: “You’re hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same” (66). Osborne muestra el complejo de “inferioridad” y el “trauma” de la clase obrera que lo lleva a querer hacer justicia, aprovechándose de una relación con una mujer de buena posición.

Finalmente, Alison se fuga de su prisión, a escondidas de Jimmy; conducta habitual y esperable en víctimas de violencia, ya que es preferible abandonar el “hogar”,



sin que el agresor se entere y, de esta manera, evitar nuevos enfrentamientos. El coronel empatiza con su hija en: “This is a big step you’re taking. You’ve made up your mind to come back with me? Is that really what you want?” (67). Su huida manifiesta una autodeterminación impropia del carácter de Alison. Sin embargo, su carta de despedida refleja sus verdaderos sentimientos: por un lado, románticos y, por otro, tóxicos, ya que se refuerza la fuerte dependencia emocional con el maltratador, hasta el punto de incluso justificar sus comportamientos abusivos; se puede asociar con el llamado “síndrome de Estocolmo”. Creemos que se siente culpable de que no funcione su matrimonio y de no ser capaz de reconducir las vejaciones de su marido. Alison se constituye como la figura ampliamente asentada en el imaginario patriarcal de la mujer, como redentora de los “pecados” del hombre, incluso cuando estos suponen humillaciones. En su carta, Alison escribe: “I need peace so desperately, and, at the moment, I am willing to sacrifice everything just for that. [...] I know you will be feeling wretched and bitter, but try to be a little patient with me. I shall always have a deep, loving need of you” (71). Esta reflexión deja entrever una oportunidad para un nuevo comienzo de la relación. Como el futuro es ambiguo y el final de la obra es abierto, existen múltiples especulaciones y posibilidades, en cuanto a su destino.

La rabia que azota a Jimmy tras leerla, se materializa en el maltrato psicológico hacia su esposa, en su presencia o con cualquier otro personaje. En este caso, Helena le cuenta que Alison está embarazada y, entonces, Jimmy ve el pretexto perfecto para arremeter contra el neonato. Le cosifica mediante la metáfora de un monstruo de dos cabezas, como símbolo de enfermedad y de deformidad. Con esta actitud inmadura, demuestra que no le importa lo que le pase, ni a su todavía mujer ni a su descendiente. De hecho, se desvincula de esta gestación, describiéndola sin ningún tipo de afecto, como si el bebé no tuviera padre o fuera únicamente de Alison. Jimmy ejemplifica su rencor a través de esta afirmación: “I don’t care if she’s going to have a baby. I don’t care if it has two heads!” (72).

A colación de esto, Helena no puede soportar la falta de humanidad, vinculada al embarazo de Alison, y abofetea fuertemente a Jimmy. Sorprendentemente, él lo entiende como una insinuación sexual y se besan apasionadamente: “(She slaps his face savagely [...] HELENA tears his hand away, and kisses him passionately)” (72). A raíz de este hecho, Helena es la nueva “sustituta” de Alison y, por este motivo, el círculo se reanuda.

Es reseñable que episodios de violencia explícitos como tales no se detallan en las obras de Osborne, salvo en el caso de la quemadura en el brazo de Alison. De hecho, este autor opta por dejar abierta a la imaginación del público la solución más apropiada para el clímax de los conflictos. En este caso, la alternativa es hacer desaparecer al personaje de Alison durante varias escenas, cuando se marcha con su padre, el coronel. De esta manera, consigue evitar que el embarazo sea visible en la obra. Ella regresa, cuando desgraciadamente, por motivos desconocidos y no especificados, sufre un aborto “natural”.

En el acto segundo escena segunda, la llegada del coronel esclarece su postura en torno a este matrimonio. Su hija se desahoga con él y le cuenta mínima y superficialmente sus experiencias maritales. En contrapartida, el padre se sincera y le detalla sus intentos por evitar que se casara como, por ejemplo, contratar a un detective. El final del acto es una sorpresa, ya que Helena decide quedarse en casa con Jimmy, ahora que Alison se va. A raíz de ahí, lo que empieza como otra discusión entre Helena y Jimmy, acaba con un beso ardiente entre ellos.

#### **5.2.4. Act III Scene One**

En este tercer acto se establece un nuevo escenario y ahora aparecen Jimmy, Cliff y Helena, en sustitución de Alison. No obstante, a pesar de los diversos intentos por enmascarar los micromachismos relativos a la dependencia y al control, estos siguen presentes a lo largo de la obra. En este caso, se muestra el uso de la camisa masculina de Jimmy, en el cuerpo semidesnudo de Helena, como símbolo de fantasía erótica masculina. Esta prenda la marca como una de las propiedades de Jimmy y, a su vez, intensifica la faceta sensual y sugerente de las mujeres para estimular a los varones. Esta visualización del vestuario en escena, dejando entrever una relación sexual existente, viene acompañada de unos comentarios irónicos acerca del bienestar que los encuentros sexuales generan. De hecho, la acotación, marcadamente machista, incide en la conexión del sexo practicado con regularidad, la relajación y la piel luminosa, tersa y jovial del rostro femenino: “*She [Helena] looks more attractive than before, for the setting of her face is more relaxed [...]; she wears an old shirt of Jimmy’s.*” (73).

Un aspecto muy interesante de la obra es que Helena no soportaba el olor del tabaco de Jimmy, cuando todavía no estaba con él. En cambio, ahora está perfilada a su gusto y ya no es tan aprensiva con este hábito. Se adapta y cede a sus caprichos, a sus manipulaciones y a sus chantajes, como método para sobrellevar su situación y poder sobrevivir a esta relación tóxica. Asimismo, como opta por no quejarse por nada, vive feliz en el fantasioso adulterio, que desvirtúa la realidad, y deja que él perpetre sigilosamente otra forma de violencia. Por eso, la sumisión es el camino idóneo para acostumbrarse a él.

Jimmy: “(*waving pipe at HELENA*) Does this bother you?” (73).

Helena: “No. I quite like it” (73).

Jimmy: “(*To CLIFF*) There you are - she likes it!” (73).

Jimmy: “Is anything the matter?” (76).

Helena: “No, nothing. I’m only beginning to get used to him<sup>122</sup>” (76).

Este es el momento en que se inicia la primera etapa del Ciclo de la Violencia. Jimmy acusa por primera vez a Helena de una mala conducta y, por este motivo, articula este tipo de comentarios, irónicamente blasfemos, para remover su conciencia. Él sabe que ella cree en Dios y aboga por dichas costumbres, por lo que es una manera de tensar la cuerda y de tentarla, para ver si está dispuesta a abandonarlo todo por él, incluso sus convicciones espirituales.

Tal y como se aprecia en Jimmy: “Are you going to Church?” (76).

Helena: “(*Rather taken aback*) No. I don’t think so. Unless you want to” (76).

En este punto, Jimmy increpa a Helena por su comportamiento y le recuerda que su romance atenta contra las doctrinas religiosas tradicionales; desde esta perspectiva conservadora, viven en pecado, puesto que él es un adúltero, al continuar casado con Alison. Además, mantienen encuentros sexuales fuera del matrimonio, sin ningún tipo de función reproductiva, que es lo que dicta la Iglesia. Tal y como se expresa en Jimmy: “Do I detect a growing, satanic glint in her eyes lately? Do you think it’s living in sin with me that does it?” (76).

---

<sup>122</sup> A raíz de estas afirmaciones, se podría deducir que la “pasividad” de las mujeres es la causa que permite “perpetuar” el círculo vicioso del maltrato.

La oleada de malas palabras, procedentes de su “amado”, coge desprevenida a Helena, que no está habituada a estas actitudes machistas. En efecto, la relación tóxica evoluciona, porque el Ciclo de la Violencia nuevamente se acelera. Sin embargo, ella tiene la esperanza de que con ella no se comporte como previamente con Alison. Lo más sorprendente es que ella ha sido testigo de agresiones hacia su amiga, pero las justifica, porque reconoce que esta última tiene una personalidad débil y moldeable. Y, aun así, idealiza a su maltratador y fantasea con su influencia para lograr cambiar sus patrones reincidentes. Jimmy abusa de Helena en estos términos: “Do you feel very sinful my dear?” (76). Osborne muestra que el acosador usa a cualquier mujer que volverá a “soportar” dichos episodios. Por este motivo, es una especie de “maltrato en serie” que provoca adicción y dependencia emocional.

A medida que Jimmy consigue sus objetivos, Helena moldea su personalidad y genera cambios visibles en su forma de vida. De este modo, para garantizar el bienestar de esta relación, ella se ve obligada a desligarse de su faceta profesional; de ser una actriz de teatro famosa<sup>123</sup>, exitosa e independiente personal y económicamente, se convierte en un ama de casa, enclaustrada en la esfera privada. La violencia patrimonial y económica se instaura en la pareja, al poco tiempo de iniciar su noviazgo; él le impide controlar su propio dinero y, entonces, ella depende de lo que le proporcione. De todo ello, se puede deducir que no está enamorado de ninguna de las mujeres-trofeo, que habitan con él, sino que su intención es utilizarlas y minarlas poco a poco psicológicamente. Estas dos conquistas, Helena y Alison, son similares físicamente y pertenecen a una clase privilegiada, por lo que son instrumentalizadas por Jimmy para mejorar su prestigio social.

Jimmy: “Are you wondering whether I’m joking or not? Perhaps I ought to wear a red nose and funny hat” (76).

*“(She can hardly believe that this is an attack, and she can only look at him)”*  
(76).

A colación de esto, Jimmy va demostrando que las mujeres no tienen ningún tipo de valía para él. Por este motivo, no las respeta y, por supuesto, las insulta y las maltrata. Como considera que esta concepción es la correcta, piensa que todos los hombres tienen el mismo gusto que él, en lo que respecta al sexo femenino. De hecho, a

---

<sup>123</sup> Se puede interpretar como otro paralelismo biográfico, porque comparte profesión con tres de las esposas de John Osborne.

sus preferidas, las describe como tontas y ricas. Este discurso se ejemplifica en las relaciones sado-masoquistas y de poder que entabla; Jimmy: “Perhaps Helena can think of somebody for you [Cliff] –one of her posh girlfriends with lots of money, and no brains. That’s what you want” (82).

Ante cualquier desacuerdo, él deja que su ira sea el escape y, entonces, todos los que piensan diferente son sus enemigos. Por lo tanto, al estar en su contra, sufren su furia más terrible, puesto que la supremacía masculina es incuestionable. La cita se corresponde con un caso de chantaje emocional, donde Jimmy presiona a Helena para que se posicione en su bando y, de esta manera, evitar una pelea: “Don’t let anything go wrong! [...] Either you’re with me or against me” (85).

Cuando Alison vuelve a la casa, que ahora comparten Jimmy y Helena, él la trata con desidia e indiferencia, como si fuera una extraña, totalmente desvinculada de él. Jimmy la hiere por medio de esta afirmación: “(To *HELENA* [...]) Friend of yours to see you” (85).

En el acto tercero escena primera, irónicamente, se representa claramente un cambio de roles; Helena se convierte en la nueva Alison. Se sobreentiende que los inicios del noviazgo entre Jimmy y Helena han sido románticos. No obstante, ya se aprecian indicios de sumisión por parte de ella como, por ejemplo, en lo relativo a sus creencias religiosas y a los comentarios burlones y amenazantes, intentos de dominación por parte de Jimmy. Como Cliff ha vuelto con ellos, nuevamente se representa el patrón triangular en las relaciones. Y, sorprendentemente como golpe de efecto para el público, al final, Alison reaparece en su jaula.

### **5.2.5. Act III SceneTwo**

Con la entrada en la casa, a Alison le atormentan los recuerdos vividos en ella, su antigua pesadilla y tortura matrimonial. Sin embargo, paradójicamente, retorna a este caos del que tanto esfuerzo le supuso escapar y, como es previsible, cae en su telaraña

nuevamente. Alison declara: “I couldn’t even believe that this place<sup>124</sup> existed any more. But once I got here, there was nothing I could do. I had to convince myself that everything I remembered about this place had really happened to me once” (86, 87).

De hecho, Alison, mientras habla con Helena, parafrasea, suena y habla como su marido. Esto se puede entender como un signo identificativo de la dependencia y el servilismo existente entre ellos, que se aprecia, cuando Helena dice atónita: “You sound as though you were quoting him all the time. I thought you told me once you couldn’t bring yourself to believe in him” (88).

En este momento, la trama da un giro brusco, que rompe los esquemas del personaje masculino, y sorprende al público; Helena acaba con este “romance” de una manera fría, tranquila, consciente y madura. Existen posibles interpretaciones a los hechos que acontecen, pero vamos a describir dos hipótesis en torno a esta marcha. La primera es que Helena se da cuenta, al ver a la legítima mujer de Jimmy, de que su conducta adúltera no es compatible con sus creencias religiosas e ideológicas. De acuerdo a los parámetros de la sociedad patriarcal, Helena es un modelo de mujer a la que se juzga y critica, al no estar casada y mancillar su cuerpo con un hombre. La segunda es que la fuerte personalidad de Helena influye en esta decisión y, antes de sufrir más y adentrarse inconscientemente en el bucle de la violencia, que ha presenciado entre sus amigos, le abandona. Así se recalca en sus palabras: “Helena - you’re not going to leave him? [...] I’m not stepping aside to let you comeback. You can do what you like. Frankly, I think you’d be a fool - but that’s your own business. I think I’ve given you enough advice” (89).

Las dos mujeres de la vida de Jimmy (Alison y Helena)<sup>125</sup> “justifican” e incluso excusan el comportamiento violento de este, cuando en realidad es una conducta ilógica, vejatoria, misógina, indignante, sin sentido e inadmisibles. Esto demuestra que él logra que la gente sienta lástima por él, porque permanece rabioso y anclado en el pasado. Como consecuencia, está desubicado en un mundo cambiante, que evoluciona incontroladamente, y esto degenera en una cólera que desemboca en agresiones hacia sus parejas. Helena lamenta que: “there’s no place for people like that any longer—in

---

<sup>124</sup> Un aspecto destacable en la obra es que todo se repite, permanece inmutable y transcurre en un mismo espacio privado: la casa, como símbolo de prisión.

<sup>125</sup> Aunque los personajes en escena vayan variando, el esquema de triángulo se propone a lo largo de toda la obra mediante estas tres perspectivas; primera, 2 hombres (Cliff y Jimmy) y 1 mujer (Alison). Segunda, 2 hombres (Cliff y Jimmy) y 1 mujer (Helena). Y, última, 2 mujeres (Alison y Helena) y 1 hombre (Jimmy).

sex, or politics, or anything. That's why he's so futile. [...] I feel he thinks he's still in the middle of the French Revolution" (88).

Un hecho inconcebible, tras conocer la traición entre Helena y Jimmy, es que Alison esté dispuesta a volver a esta desagradable "jaula", con tal de que su marido no se quede desatendido. No obstante, su retorno se puede entender como una necesidad de estar con él, aunque sabe que es una mala compañía, antes que quedarse sola. No encuentra su camino por sí misma, porque sufre una gran dependencia y está acostumbrada a que Jimmy le marque las directrices para sentirse "realizada" y creer que su vida tiene sentido. Alison se apena: "But he - he'll have no one" (89). Simboliza un círculo "vicioso"; Alison sufre "dependencia", pero Jimmy también. Osborne muestra lo "enfermizo" de la sociedad, que basa sus interrelaciones en términos de "opresor-oprimido" o "amo-esclavo", es decir, refleja la imposibilidad de ser totalmente libres.

Esta es una característica reseñable de la obra: Jimmy siempre tiene recursos para lograr que una mujer permanezca a su lado. Aunque él no consigue la felicidad plena, continuamente tiene una candidata en la "reserva" para reemplazar a la esposa "titular", si se cansa y abandona el juego. Ni Alison ni Helena se sienten valoradas por Jimmy, pero, aun así, quieren vivir con él y se preocupan por complacerle. De hecho, llegan a pensar que son las culpables de que él no las ame. Se infravaloran y consideran erróneamente que no son lo suficientemente buenas para merecerse a este "príncipe", tal y como se justifica en estas citas. No obstante, en realidad, lo que les une es el miedo a la soledad y a la libertad.

Helena: "Oh, my dear, he'll find somebody" (89).

Alison: "Maybe you're not the right one for him - we're neither of us right - [...] He wants something quite different from us" (90).

Asimismo, Helena se siente abrumada por la imagen demacrada de Alison, tras perder el bebé. Ver la situación de Alison hace que abra los ojos y se dé cuenta de cómo podría encontrarse ella en unos cuantos años, si prosigue con esta relación insana, carente de aspectos positivos, donde no hay redención posible; Alison: "You saw me [...] I lost the child. It's a simple fact [...] there's no blame" (89).

Cabe resaltar que Jimmy muestra un ápice de humanidad, cuando se entera de que Alison ha sufrido un aborto. Admite que se siente afligido por la pérdida del bebé,

porque también era una parte de él. Esta actitud ablanda a su esposa, puesto que no está acostumbrada a que le muestre esa parte más afectuosa de su personalidad. Pero puede ser falsa, al tratarse de una atribución asociada a la debilidad propia de la personalidad femenina, el denominado ser inferior. Con anterioridad, Jimmy solo ha manifestado sus emociones y sufrimientos, cuando estaban relacionados con la muerte de su padre o con la de la madre de Hugh; las únicas personas queridas e importantes para él. Y así muestra sus sentimientos:

Jimmy: “I don’t exactly relish the idea of anyone being ill, or in pain. It was my child too, you know. But (*he shrugs*) it isn’t my first loss” (91).

Helena: “That you can’t be happy when what you’re doing is wrong, or is hurting someone else. I suppose it could never have worked, anyway, but I do love you, Jimmy. I shall never love anyone as I have loved you. [...] But I can’t go on. (*Passionately and sincerely.*) I can’t take part - in all this suffering. I can’t!” (91, 92). Esta cita resulta tan ambigua que se podría creer que la persona que está hablando es Alison en su carta de despedida. Por esta razón, se puede ver una transformación paulatina de la actitud de Helena, a lo largo de su relación con Jimmy. Los demás personajes no tienen escapatoria, puesto que están a merced de las órdenes de este, como modelo de actuación, que controla todos los movimientos. Sin embargo, al final de la historia, Cliff y Helena logran huir de su maltrato, aunque comprobaremos que Cliff vuelve con él en la obra *Déjàvu* (1992).

Este episodio sentimental se difumina rápidamente para dejar paso a los reproches. Jimmy recrimina a Alison su ausencia en el funeral de la señora Tanner, sabiendo que supone una terrible pérdida para él. Consecuentemente, la amenaza se lleva a cabo a fin de dañarla y hacerla pagar su insensibilidad: “You never even sent any flowers to the funeral [...] You had to deny me that too, didn’t you? [...], the wrong people being loved, the wrong people dying<sup>126</sup>!” (93).

Jimmy sigue atacando a Alison, sin compasión, para que llegue al clímax de la tensión, a pesar de que está visiblemente derrotada, demacrada y arrastrada. De hecho, se siente engañado, porque ella no resulta ser lo que aparenta, ni se corresponde con la imagen de la buena esposa, que él ansía o que ella pretende ser a su vuelta. A pesar de todo, ella

---

<sup>126</sup> Este mensaje es un paralelismo, que Osborne establece intencionadamente, con el objetivo de rememorar nuevamente la figura tan querida de su padre fallecido. La insensibilidad de Alison se repite y le recuerda al comportamiento impasible que, según el dramaturgo, tuvo su madre ante la enfermedad crónica y duradera de su esposo.



está dispuesta a cambiar sus comportamientos, aparentemente impropios, para que Jimmy la acepte y, de esta manera, entrar en el marco de sus expectativas. A raíz de estas agresiones, Alison se denigra, pidiéndole perdón por la pérdida de su hijo, cuando ella supuestamente no ha tenido la culpa. Lo esperable es que se consuelen mutuamente o él a ella, al verla tan devastada; sin embargo, se intercambian estas palabras;

Jimmy: “You seemed to have a wonderful relaxation of spirit. I knew that was what I wanted. [...] It was only after we were married that I discovered that it wasn't relaxation at all” (93).

Alison se auto-flagela: “I was wrong! I don't want to be neutral, I don't want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile!” (93).

En este punto, nos surge la pregunta de si esta reacción puede interpretarse como una amenaza de suicidio; Alison está rota moral, física y psicológicamente, porque no ha podido salvaguardar a su hijo. Se siente responsable, porque su agresor la manipula para que piense así. Aunque decide alejarse por el bienestar de ella y de su hijo nonato, finalmente, su embarazo se malogra. Una hipótesis es si estos motivos—la pena, el desasosiego y la ausencia de Jimmy—agudizan y ocasionan el aborto. Alison solloza: “Don't you understand? It's gone! It's gone! That - that helpless human being inside my body. I thought it was so safe, and secure in there. Nothing could take it from me. It was mine, my responsibility. But it's lost [...] All I wanted was to die” (94).

Paradójicamente, el suplicio, que Jimmy desea para Alison, se materializa en una pesadilla infernal para ella. Por este motivo, siente una frustración y un cargo de conciencia que la atormentan, ya que se ve como una madre inútil, incapaz de proteger a su criatura indefensa. Supuestamente, además, ya no va a poder tener más descendientes por las secuelas de la interrupción del embarazo. Sin embargo, treinta años más tarde aproximadamente, el personaje de Alison, en *Déjàvu* (1992), es supuestamente hija de ambos, por lo que no se corresponde con el diagnóstico antes apuntado. A este respecto, se pueden deducir diferentes posibilidades; Alison hija puede ser la primogénita de Jimmy, pero no de Alison y la ha llamado igual para acordarse de ella; que sea la propia Alison recordando su pasado y mirando hacia atrás, como alusión a las obras (*Look Back in Anger* (1956) y *Déjàvu* (1992)); o que verdaderamente sea hija de los dos. Alison se fustiga en estos términos:

I never knew what it was like. I didn't know it could be like that! I was in pain, and all I could think of was you, and what I'd lost. [...] I thought: if only –if only he could see me now, so stupid, and ugly and ridiculous. This is what he's been longing for me to feel. This is what he wants to splash about in! I'm in the fire, and I'm burning, and all I want is to die! It's cost him his child, and any others I might have had! (94).

Como conclusión de la obra, existe una proposición de cambio disimulado, tras una actitud positiva y un rol de cuidador, encarnado en el personaje de Jimmy, que genera diversas teorías e interpretaciones, que analizamos a continuación. En primer lugar, que Jimmy opte por apoyar a Alison por miedo a que se quite la vida. El suicidio es una cuestión inmoral y mal vista socialmente, puesto que se le juzga a él como el culpable, que conduce a Alison a caer en una inmensa y profunda depresión. Un desgarró tan extremo que provoca que ella no halle ninguna otra salida. Otra lectura, de que él adopte este nuevo papel, es que si ella se mata, él ya no tendrá un chivo expiatorio para sus ataques y deberá iniciar nuevamente su proceso de conquista; Jimmy: “Don't. Please don't... I can't - [...] You're all right. You're all right now. Please, I - I... Not any more...” (94).

Como consecuencia de la tragedia que ha sufrido la pareja, ahora mismo han acercado posturas y se encuentran otra vez en la etapa de la “luna de miel”. Un dato destacable es que el desenlace es ambiguo y, entonces, Osborne permite que el público se imagine su final deseado. Lo único que sabemos es que hay una nueva promesa de redención, que implica el cese de la violencia en su relación, pero ¿será cierta? Jimmy expresa su compromiso en los siguientes términos: “We'll be together in our bear's cave, and our squirrel's drey, and we'll live on honey, and nuts - lots and lots of nuts. And we'll sing songs about ourselves - about warm trees and snug caves, and lying in the sun” (94).

En resumen, en la parte final de la obra, la imagen desesperada y maltrecha de Alison, después de vivir con sus padres, irrumpe gracias a situaciones irónicas, generando una ambigüedad desconcertante, puesto que lo único que se infiere es el aborto. Jimmy actúa, como si ella fuera una extraña, rememorando la misma actitud que tuvo con Helena a su llegada y decide retirarse de escena. Posteriormente, la conversación íntima entre las dos amigas se puede interpretar como una búsqueda de una disculpa, motivada por la infidelidad. Finalmente, Helena opta por dejar a Jimmy y, de esta manera, existe una oportunidad para que el matrimonio se reconcilie. A raíz de

ahí, Alison, en otra forma de violencia aprendida y auto-infligida, se humilla para conseguir desesperadamente la empatía y el perdón de su marido. Ante esta figura totalmente demacrada, Jimmy se conmueve levemente y, entonces, se produce un reencuentro entre ellos, iniciando la fase de la “luna de miel”. Aunque la terminación sea abierta, la connotación positiva en esta relación no es viable. De hecho, teniendo en cuenta el patrón de conducta de ambos personajes, el público ya es consciente de que el maltrato pronosticado, por el juego “sexual” de “*squirrels and bears*<sup>127</sup>”, se reanudará.

### 5.3. El lenguaje de la violencia en *Look Back in Anger* (1956)

Este epígrafe se articula en torno al análisis del tipo de discurso que los personajes de John Osborne emplean en sus obras. Más concretamente, nos hemos decantado por investigar su obra cumbre, *Look Back in Anger* (1956), puesto que es donde el Ciclo de la Violencia queda más patente. De hecho, aunque hay referencias a intérpretes secundarios (su madre), a los que también ataca Jimmy, hemos decidido que permanezcan exentos de observación. La razón reside en que ahondamos en los comportamientos, que se establecen en el círculo más cercano y próximo: con su mujer, su mejor amigo, su amante y su familia política. Asimismo, a pesar de que algunos contraatacan las humillaciones que soportan, consideramos que el estilo lingüístico más significativo es el empleado por Jimmy y, por este motivo, el objeto de estudio incide solamente en su discurso.

Es de vital importancia enfatizar que todos los actos, que suponen un riesgo para la supremacía del varón dominante, deben ser frenados y, en este caso, la herramienta utilizada para esta represión es el lenguaje. En las obras de Osborne, mayoritariamente los hombres y, en escasas ocasiones las mujeres, lo usan para dañar a la gente de su alrededor y, de esta manera, garantizan su permanencia como líderes de su pequeño

---

<sup>127</sup> Esta alusión irónica, a una escena “pastoril” en la naturaleza, simboliza el ideal romántico personificado por el imaginario animal; en los momentos en que Jimmy hace una tregua en sus ataques, ambos emplean esta referencia al juego de seducción, que evoca al primer período de su relación amorosa.

microcosmos. El perjuicio se lleva a cabo mediante un estilo semántico explícito o implícito que se puede calificar como soez y malsonante.

Por una parte, el explícito incluye impropiedades, desgraciadamente normalizados por la sociedad como, por ejemplo, todos estos; Jimmy: “bitch (32), pusillanimous (18), You Judas! You phlegm! o bloody feeble” (57).

En lo que respecta al primero, *bitch*, alude a la mala relación que tienen Jimmy y Helena, cuando él se entera de que ella va a vivir allí temporalmente. Él no consigue doblegarla y ella es una mujer independiente económicamente, perteneciente a una clase superior a la suya y que no está dispuesta a ceder ante sus chantajes. El segundo, *pusillanimous*, es el adjetivo favorito de Jimmy para caracterizar la personalidad de su familia política y de su esposa. De hecho, especifica una definición de este concepto para referirse a ellos y, a raíz de esto, se inventa una historia irónica y provocadora que crispa los nervios de Alison. Y, por último, estas expresiones son referencias explícitas a la debilidad de carácter de su mujer; se contextualizan en el momento en que Helena viene a buscar a Alison para ir a la Iglesia, después de haber tenido esta misma discusión con Jimmy previamente. Como ella no cesa en su decisión, él prosigue con los abusos. En efecto, Jimmy convierte cualquier desencadenante en una excusa para discutir y, así, logra salir del letargo y del vacío existencial de su vida. Es destacable fundamentalmente la viperinidad, la osadía y la maldad inherente destinadas a todo su entorno para mantener el control continuo de la situación y perpetuar su egocentrismo y narcisismo. Sus focos son: su esposa Alison, su amigo Cliff, su amante Helena, los parientes de Alison y el género femenino en su conjunto.

Otra vertiente recrudescida de este estilo se manifiesta por medio de una sucesión de intimidaciones, de malos deseos y de augurios de enfermedades. El contexto de desobediencia, que rodea a Alison por la influencia de su amiga Helena, sulfura a Jimmy provocándole una oleada de discursos manipuladores, que incluso abarcan más allá de su propia esposa, con alusiones a un futuro hijo/a. La indiferencia, ante el embarazo de Alison, se articula después de que Jimmy lee su nota de despedida. No soporta que ella haya huido a escondidas, sin haberse enfrentado a él cara a cara y se lo demuestra en el siguiente parlamento: “I don't care if it has two heads!” (72).

Estos malos deseos se desencadenan al sentirse ofendido, porque Alison le ordena que se calle, cuando está atacando a Helena antes de su visita. Un ejemplo de esta actitud la

encontramos en esta afirmación de Jimmy: “If only something - something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! [...] If you could have a child, and it would die. Let it grow, let a recognizable human face emerge from that little mass of indiarubber and wrinkles” (34). La crueldad, en el afán de dañar a su esposa con imperativos que la sometan a cambiar de parecer, es demoledora: “Where on earth are you going? [...] Have you gone out of your mind or something?” (49). Esta confrontación transcurre a raíz de que Alison trata de tomar sus propias decisiones, aconsejada por su amiga Helena. La sumisión incondicional se ve alterada por la idea de libertad, que Helena le muestra. Como consecuencia, Alison le rompe todos los esquemas y Jimmy le responde con su arma favorita, el maltrato psicológico: “I want to stand up in your tears, and splash about in them, and sing. I want to be there when you grovel [...] I want the front seat [...] I want to see your face rubbed in the mud - that’s all I can hope for” (57-58). Esta sucesión de ataques se entabla a partir de un ruego de Alison de que haya paz en la casa. Implora que los vaivanes de cuchillos en las relaciones interpersonales desaparezcan y, por difícil que resulte, convivan en armonía. Desgraciadamente, aviva aún más la llama del rencor en Jimmy, el ver que su esposa se posiciona de parte de Helena o de Cliff, en lugar de apoyarle a él.

Por otra parte, la vía implícita obliga a que el público y la víctima tengan que reflexionar sobre las intenciones reales o las metáforas intrínsecas, enraizadas dentro de algunos comentarios que, *per se*, no tendrían por qué ser negativos. A pesar de esta “inocente” insinuación inicial, Jimmy revela su maestría enturbiando cualquier expresión, jerga o refrán. Increpa abiertamente a su esposa en su presencia; en ocasiones se lo grita directamente a la cara y, en otras, se lo confiesa a otro personaje sabiendo que ella le está escuchando. Todo su estilo reitera sus malas formas en los casos en que no puede controlar su cólera. A raíz de ello, la presión le obliga a vociferar insultos descontroladamente. Sin embargo, su *modus operandi* habitual se basa en una reflexión exhaustiva que deriva en unas salidas de tono inesperadas, truculentas, despiadadas y maliciosas, pero ingeniosamente estudiadas. Este tipo de conductas se repiten en los comportamientos de Jimmy como, por ejemplo, en esta respuesta que se produce, cuando Alison está sirviéndole en todas sus exigencias e interviene en la conversación; al expresar su opinión, él la desprecia y la desvaloriza: “Girl here wants to know whether her boyfriend will lose all respect for her” (8). Es significativo el modo en que Jimmy se comunica, ya que quiere que le escuchen, sin discutirle ninguna cuestión. En

otras palabras, no es una conversación, es un soliloquio que él domina autoritariamente. Ninguna de las acciones que Alison lleva a cabo sin su consentimiento es aceptada pero, al mismo tiempo, también le irrita enormemente su pasividad. Por lo tanto, se puede concluir que haga lo que haga nunca estará bien acogido por su marido. Ese desapego y esa explosión de ira tan desmesurado se producen, cuando Jimmy vuelve a casa, después de estar al lado de la madre de Hugh, hasta el momento de su fallecimiento. Supone un golpe tan duro para él, equivalente a la pérdida de una madre, que el rencor le sobrepasa. No concibe que su mujer no le apoye en estos duros momentos y ni siquiera le haya acompañado al hospital o haya mandado flores. Un ejemplo de esta idea se aprecia en esta intervención de Jimmy: “I should be overcome with awe because that cruel, stupid girl is going to have a baby!” (72).

Este tipo de desprecios también se puede vislumbrar, cuando el autor utiliza expresiones en tercera persona que, en realidad, remiten a su esposa, de una manera velada. La impersonalidad provoca un distanciamiento que despersonaliza los ultrajes, pero esto no quiere decir que dejen de ser perjudiciales o no tengan un destinatario. Sus críticas esencialmente reiteran la descripción de Alison como un ser pasivo, pusilánime, frío, malo y despiadado. Incluso, puntualiza su frialdad, en temas como enfermedad y fallecimiento. Esto es, exhibe a una mujer carente de sentimientos, que dista mucho de la imagen dependiente y desamparada, que emociona al público. Esta estrategia se percibe claramente en el siguiente parlamento de Jimmy: “Because that bitch won't even send her a bunch of flowers” (72). En este caso, Jimmy utiliza nuevamente el simbolismo del ramo de flores, como elemento de respeto y de cariño, ya que Alison no empatiza con el fallecimiento de la madre de Hugh. Su ironía alcanza extremos tan extravagantes como en el ejemplo siguiente: “this monument to non-attachment [...] Wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind” (18). Estos conceptos aluden a la definición, que Jimmy propone para su mujer, catalogada como *pusillanimous*, después de haber contado la experiencia vivida con su familia política. Una vez más, arremete duramente a Alison debido a su inactividad y a sus silencios como respuestas disuasorias a sus juicios. También, según él, Alison manifiesta una gran falta de personalidad, porque permite que Helena condicione sus pensamientos y actuaciones. Tal y como se aprecia en: “that girl there can twist your arm off with her silence” (57). La búsqueda de Jimmy, por lograr la emotividad y la empatía del público, se especifica en sus siguientes menciones;

Jimmy: “All I know is that somebody's been sticking pins into my wax image for years [...] she's stabbing away at it with a hatpin!” (74). Esto sucede durante la lectura de los periódicos de los domingos, cuando Jimmy se acuerda de su suegra. Este recuerdo apunta a pinchazos, como si él fuera un muñeco de vudú, al que llevan torturando durante años.

La visión implícita es patente, cuando Jimmy trivializa la imagen de las mujeres. Recalca la diferencia entre géneros e incide profundamente en la misoginia del personaje principal y, por ende, en la supremacía del hombre. Tal y como se comentaba previamente, otra vez las generalizaciones arremeten veladamente contra su pareja. En otras palabras, las humillaciones más hirientes se llevan a cabo por medio de expresiones irónicas que, en mayor o menor medida, tratan de ocultar las intenciones malintencionadas del agresor. La diferencia con respecto al segundo tipo es que, en ciertos momentos, se genera una ambigüedad para el público, puesto que es difícil comprender a qué se refiere exactamente. Son rememoraciones al pasado de la pareja, que denotan un grado de complicidad tan elevado, que no se representan en escena. Como sucede en Jimmy: “It's like someone launching a battleship [...] noisy women [...] kick the floor about [...] dropping their weapons and banging down their bits of boxes and brushes and lipsticks?” (20). Estos ejemplos hacen referencia al ritual nocturno diario e íntimo del que Jimmy se burla por medio de metáforas bélicas, como si estuviera viviendo en un campo de batalla. En este caso, la actitud incisiva de Jimmy enfatiza su misoginia por medio de ironías, tales como: “Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? [...] No, there's nothing left for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women” (83). Jimmy especifica la postura de las mujeres en un contexto donde los dos amigos (Cliff y Jimmy) están hablando sobre una futura posible conquista para Cliff. Este es el momento en el que Jimmy confiesa que está con Helena, aun a sabiendas de que ella no le puede proporcionar lo que necesita. Sin embargo, opta por esta relación, para no estar solo.

En efecto, la desigualdad entre géneros sigue dejando patente que la cantidad de insultos dirigidos a las mujeres, y más concretamente a Alison, son significativamente más abundantes que los contrataques o las referencias a otros personajes masculinos o femeninos. El lenguaje se elige concienzudamente con el objetivo de minar la moral y menospreciar a gran escala. Este tipo de discurso reitera la perpetuación del maltrato psicológico e incide en la misoginia, que caracteriza a Jimmy: “you realize what a

refined sort of a butcher she is [...] Those primitive hands would have your guts out in no time [...] insensitive to be as noisy and as clumsy [...] those bastards” (20-21). A raíz de la aceptación de Alison de que Helena se hospede en su casa, a pesar de la mala relación que tiene con Jimmy, su enfado le lleva a ofender, primero a Alison y, después, al género femenino. Se dispone a recordar las manías que le sacaban de quicio en la convivencia con sus antiguas vecinas. A colación de esto, fomenta una crítica profundamente desvalorizadora en torno a las profesiones que, originariamente, se concebían como masculinas, pero a las que las mujeres van teniendo acceso.

En efecto, el maltrato psicológico en esta obra se articula en torno a menosprecios intencionados ligados a premisas (edad, apariencia física, intelecto y atributos asignados al género femenino) detonantes de los sucesivos asaltos. La evolución de los insultos satíricos, burlones e irónicos en esta fase del Ciclo de la Violencia es significativamente variable, dependiendo de la reacción que la víctima refleje: contraataque, pasividad o silencio<sup>128</sup>. Por si esto no fuera suficiente, la cotidianización de estos agravios deriva en la búsqueda de otros más hirientes, dentro de la jerga de la clase trabajadora, que caracteriza el *background* del microcosmos de la obra.

A este respecto, es destacable la cuantía de referencias a la apariencia física de las mujeres, más específicamente, al cuerpo de Alison. Tal y como alude el siguiente simbolismo de Jimmy: “passion of a python. She just devours me [...] as if I were some over-large rabbit [...] this indigestible mess [...] overfed tripes [...] She'll go on sleeping and devouring until there's nothing left of me” (34-35). Estas apreciaciones se desarrollan en su presencia, por lo tanto, ella escucha todos los reproches y recriminaciones, aunque no intervenga. Resulta muy difícil aislarse de las agresiones continuas, si la verborrea es incesante. En efecto, se puede generalizar que la inmensa mayoría de los ataques asociados a Alison se producen delante de ella y, como ella no reacciona, se van intensificando en su crudeza. Por este motivo, no hay una razón ni un contexto por la que se producen los abusos, sino simplemente el enfado creciente e irascible de Jimmy ante su pasividad. En este caso, detalla la falta de deseo sexual por

---

<sup>128</sup> El recurso del “silencio” es destacable, puesto que esta arma poderosa se puede equiparar con la palabra más hiriente, que causa un mayor nivel de irritación en el agresor, ya que la respuesta de la víctima, ante estallidos violentos o agresivos de injurias o gritos, no es la esperada.



su parte como método de humillar a su mujer e intentar provocar una respuesta tras su incapacidad de lograrlo con los malos deseos en torno al embarazo.

La siguiente variable atacada es el intelecto, ya que Jimmy se rige por la creencia de que las mujeres son inferiores a los hombres, en cualquiera de sus facetas. Entonces, por si la sociedad no lo enfatizase lo suficiente, mediante diferentes mecanismos sexistas, él se lo recuerda a diario con ofensas feroces e irónicas del tipo: “stupid bitch” (8). A pesar de que Jimmy es plenamente consciente de la educación de Alison, su manera de atacarla es insultarla de esta manera tan grosera. Esta agresión se ubica en el momento en que Alison está planchando y a Jimmy le molesta el ruido, porque está intentando escuchar un concierto en la radio. Ella se disculpa, pero sigue con su tarea para terminarla. Como ella no le obedece, él arremete bajo este prisma: “Don't try and patronize me. [...] She's so clumsy” (20).

El análisis de la personalidad del maltratador también es un foco de estudio muy importante, al herir la dignidad de la víctima impidiendo que florezca su verdadero yo. Por lo tanto, si Alison no quiere represalias más violentas, tiene que esconder su carácter real y dejarse manipular y moldear al gusto y semejanza de su patrón. Un ejemplo de cólera lo denotan estas metáforas de Jimmy: “as if she were stamping on someone's face, [...] in that casually destructive way of hers” (20), donde hace menciones directas a su esposa a la hora de acostarse, como si fuera una bestia que se tira sobre la cama burdamente. La describe en la intimidad como un animal salvaje, depravado, primario y falto de razón y sentimientos. Asimismo, alude en repetidas ocasiones a la ausencia habitual de provocación en su figura. En otras palabras, cualquier comentario, por muy doloroso que sea, tiene cabida porque, a priori, no va a recibir ninguna respuesta por parte de ella. En este caso, el ataque se desarrolla tras las humillaciones hacia los amigos de Alison, en contraste con los halagos hacia su ex pareja, y se aprecia en las declaraciones de este último, como reflejo de su impunidad: “I could do would provoke her. Not even if I were to drop dead” (16). No obstante, es muy importante enfatizar su propósito de ganarse el apoyo del público, ante la dificultad que enmascara la relación con su esposa.

La estrategia de desvalorización de Jimmy no cesa con sus vejaciones directas a su mujer, sino todo lo contrario. A medida que incrementa su enfado, los insultos suben de tono. La víctima trata de construir barreras de insensibilización para bloquear su

sufrimiento y, ante este intento de evasión, el agresor opta por recurrir a las ofensas hacia sus parientes políticos. Efectivamente, los malos tratos hacia los familiares son más desesperantes, porque es muy difícil acallar las provocaciones, asociadas al núcleo cercano. En otras palabras, atenta contra personas que desconocen la existencia de esta unión tóxica, están ausentes y sin poder defenderse. Precisamente, aquí radica el requisito indispensable que necesita Alison para sublevarse al maltrato de su marido; ella tolera los abusos hacia su persona, pero no hacia su familia, a quienes intenta proteger y dejar al margen de su pesadilla. De hecho, los calificativos se perpetúan de una manera ruin para ocasionar el mayor daño posible a su mujer. A raíz de su bochornosa y deshumanizadora forma de comunicarse, Jimmy deja patente que obvia cualquier tipo de empatía, emotividad y sensibilidad, normalmente intrínseca al ser humano.

Los términos descalificativos, que alcanzan a la suegra, al suegro y al cuñado, manifiestan esta intención de violencia interpuesta y son muy explícitos; Jimmy se refiere a ellos como: “militant, arrogant and full of malice. Or vague [...] evil minded [...] They'll kick you in the groin [...] sycophantic, phlegmatic and pusillanimous” (16-17). Este contexto se origina, a raíz de la pasividad y el silencio de su mujer. Él trata de golpearla donde más le duele, sus seres más próximos. Su propósito es que dichos apelativos afecten a su autoestima, al no haberlo conseguido previamente, mediante referencias negativas hacia sus amigos.

No obstante, la peor parte recae en su suegra, focalizándose fundamentalmente en cuatro parámetros: su edad, su carácter, su clase social y su físico. Se pueden observar en esta retahíla de desacreditaciones de Jimmy, tales como: “mummy may look over-fed and a bit flabby on the outside, but don't let that well-bred guzzler fool you [...] she's armour plated [...] She's as rough [...] and as tough as a matelot's arse [...] She just dropped dead on the way [...] (50) [...]Mummy was slumped over her pew in a heap - the noble,female rhino, pole- axed at last!” (53). Estos abusos se materializan cuando Alison decide irse a la Iglesia y Jimmy intenta que cambie de opinión, enfatizando todo lo que él ha hecho por ella, desde que la conoció. Por este motivo, la figura de la suegra es muy importante, ya que se opuso a él, desde el principio. Como consecuencia, él no le tiene ningún aprecio y la insulta para reírse de ella y, a su vez, herir a Alison.

Su odio e ira llegan a rozar la locura, hasta el punto de desearle la muerte, como manifestación de su falta de humanidad, de respeto y de empatía. Los discursos de Jimmy ridiculizan a la madre de su mujer en términos, tales como: “That old bitch should be dead! [...] My God, those worms will need a good dose of salts the day they get through her! Oh what a bellyache you’ve got coming to you, my little wormy ones!” (51). Esa amenaza de muerte es un foco de ataque contra su esposa, puesto que los menosprecios previos no han conseguido suscitar un contraataque. Cliff y Helena son los únicos que han intentado que Jimmy cese en su maltrato hacia Alison, aunque sin éxito.

Tal y como se ha mencionado previamente, los ensañamientos se destinan fundamentalmente a las mujeres pero, en ocasiones, los varones también son el blanco de sus ataques, como en el caso de su amigo Cliff y de su suegro, el coronel. Sin embargo, el estilo de las palabras malsonantes distingue diferentes enfoques, dependiendo del receptor de los mismos. Por ejemplo, cuando desprecia a Cliff, lo hace en referencia a términos relativos a la hombría, a la inteligencia y a su función, como el otro hombre de la casa. El resultado de su comparación relega a Cliff a una posición de debilidad e inferioridad. De hecho, incluso se insinúa que se asemeja al atribuido a las mujeres y, por lo tanto, se le describe como un hombre afeminado, que no cumple con las expectativas heteronormativas. Las desaprobaciones se desarrollan en términos como: “ignorant, peasant, uneducated, big, horrible man” (6,7), recalcando esta modalidad discursiva, que atenta contra la dignidad de las personas. Jimmy trata de minusvalorar a su mujer y a su amigo en pro de su ego, en la lectura del periódico de los domingos, porque es capaz de percibir y aprovecharse de sus puntos débiles. En ocasiones, se burla de la jerga que emplea Cliff y le recuerda su *background* y su nivel educativo, como modo de frenar su crecimiento personal. Se regocija ante su poder de conquista y de convicción al haber podido engatusar a una mujer culta, refinada y rica. A su vez, Jimmy evoca el comportamiento animal de Cliff, mediante la imagen de una garra de un depredador. Él simula un mordisco sensual en los dedos de Alison, por medio de este comentario inculminatorio de Jimmy: “don't be so sickening” (9). Por el contrario, Cliff quiere darle a entender a Jimmy, la suerte que tiene con una mujer tan atractiva como la suya. De hecho, enfatiza que si él no la cuida, cualquier otro estaría encantado de hacerla feliz, a lo que Jimmy le responde con dureza: “Can't think who'd be stupid enough to team themselves up with you though” (82). Esta es una alusión

desvalorizadora concerniente a ciertas cuestiones como, por ejemplo, ¿quién podría querer a Cliff? o ¿qué es lo que puede ofrecer?; Cliff está decidido a marcharse de casa ahora que Jimmy está con Helena, pero desea tener una compañera a su lado. Para ello, Jimmy le propone algunas candidatas entre las amigas de su nueva pareja.

No obstante, a pesar de las vejaciones y el desprecio, Cliff sigue manifestando una dependencia muy grande hacia su opresor/antagonista. Su complicidad alcanza el punto de que Jimmy le convierte en una víctima, pero también en un testigo silencioso del maltrato que ejerce hacia Alison, como se refleja en: “your teeth will be out in a minute” (22). Por este motivo, se puede equiparar la figura de Cliff a la de un descendiente de un matrimonio inmerso en una relación tóxica. A este último no le gusta ser partícipe de esta situación, porque siente aprecio por la pareja, tal y como denota esta afirmación: “I can go on watching you two tearing the insides out of each other” (25).

El otro hombre al que desprecia es su suegro, el coronel. No obstante, una cuestión a puntualizar es que estos ataques solo son visibles a través de los comentarios de Alison. El motivo puede deberse a que Jimmy no falta el respeto a las personas a las que considera interesantes, sino solamente a las mujeres o a los hombres que aparentemente, según su perspectiva, son más débiles que él. Ella revela toda la información contra su padre en un arranque de sinceridad y de valentía como modo de liberarse de su yugo espiritual. Las desvalorizaciones, concernientes a la edad del coronel, enfatizan la frustración generada por la pérdida de juventud a nivel personal y profesional. También, se especifica la metáfora de los cambios generacionales con el declive del poder y la gloria de Reino Unido. Tal y como especifican estas afirmaciones de Alison: “he likes you because he can feel sorry for you [...] 'Poor old Daddy - just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can't understand why the sun isn't shining any more” (65). Cuando el coronel viene a buscar a su hija, entablan una conversación sobre los inicios del matrimonio; se incide en la certeza absoluta de fracaso y, por lo tanto, en la equivocación de la decisión de Alison. También, ella describe los motivos por los que Jimmy no insulta al coronel.

En lo que respecta a los problemas de socialización que Jimmy tiene con personas que no forman parte de su microcosmos, el ejemplo más acentuado es la mala relación entre Helena y él. Ella encarna a la antagonista de Alison y sufre los ataques de

ira de Jimmy. Como la personalidad de Helena es fuerte, en contraste con la de Alison, él intenta dominarla con dureza y bromea con amenazas implícitas o explícitas de una posible agresión física. El contexto de esta amenaza de violencia física se corresponde con la descripción que ha dado Jimmy de Helena, tras su intervención para acabar con los insultos hacia su suegra. Al acercarse a ella, Helena le ha insinuado que, si se acerca más, le abofeteará. Y, entonces, él le asegura que no se va a contener, porque sea mujer. Tal y como se ilustra en esta amenaza: “I hope you won't make the mistake of thinking for one moment that I am a gentleman [...] I've no public-school scruples about hitting girls. (*Gently.*) If you slap my face - by God, I'll lay you out!” (55). Previamente, ya tenemos antecedentes en torno a este patrón de comportamiento violento intrínseco en Jimmy que demuestra esta conducta agresiva: “He'll kick your face in!” (34). Jimmy actúa con mucha rabia al enterarse de que Helena va a venir de visita. Como él acaba de ver las cartas secretas que su pareja intercambia con su familia, el nivel de enfado es monumental por esta nueva noticia. Jimmy sugiere irónicamente que Alison notifique a su amiga que él la estará esperando encantado.

En algunos casos, Jimmy advierte a su esposa, a solas o en presencia de otros personajes, acerca de la mala influencia que su amiga Helena ejerce sobre ella puesto que, en su opinión, esta última tiene un gran poder de convicción para confrontarla con él. Este modo de actuar es intolerable en su propia casa y debe pararlo a toda costa; Jimmy: “Did you tell her to bring her armour? Because she's going to need it!” (34). Nuevamente, se reitera el simbolismo de la necesidad de que Helena traiga un escudo para protegerse en la batalla campal a la que se va a enfrentar durante su estancia. En efecto, el ensañamiento de Jimmy hacia las mujeres se muestra, en múltiples ocasiones a lo largo de la obra, como, por ejemplo, en Jimmy: “an emotional old spinster (46) [...] You've let this genuflecting sin jobber win you over [...] (50) Are you going to let yourself be taken in by this saint in Dior's clothing?”(53). Esta es una de tantas alusiones despectivas que Jimmy le dedica a Helena, en este caso, mencionando su estatus social. La causa vuelve a ser su intervención para distraer su atención y, de esta manera, evitar que insulte a su mujer. Sin embargo, como consecuencia, Helena se convierte en el blanco de todos los ataques. Llegamos a un momento de su convivencia en que la situación es insostenible, un clímax de tensión entre ellos, formulado a continuación; Jimmy: “get out, you evil-minded little virgin” (72).

En otros, una vez que Jimmy y Helena son amantes, ella se convierte en la “sustituta” de Alison. Este es el punto de inflexión en el que nuevamente comienza el maltrato psicológico del Ciclo de la Violencia. Asimismo, Jimmy provoca un sentimiento de culpabilidad en Helena al concienciarla de sus malas conductas y de la mala imagen que proyecta, ser la causante de la ruptura de un matrimonio eclesiástico. Las insinuaciones de Jimmy se reiteran en: “Do I detect a growing, satanic glint in her eyes lately? Do you think it's living in sin with me? [...] Do you feel very sinful my dear? [...] Do you feel sin crawling out of your ears, like stored up wax or something? [...] Perhaps I ought to wear a red nose and funny hat” (76). Estos comentarios irónicos se articulan cuando, en la nueva etapa de Helena y Jimmy, él le pregunta, si va a ir a la Iglesia. Conociendo los valores de su amante se atisba un maltrato psicológico, puesto que él sabe que el comportamiento adúltero supone un pecado e incide en su perversidad. En esta metamorfosis hacia un estado más sumiso, ella nunca sabe cómo reaccionar ante sus intervenciones, porque desconoce si está bromeando o hablando en serio. Por este motivo, Jimmy referencia la nariz de payaso, para indicar que está bromeando. Como en sucesivas ocasiones previamente mencionadas, Jimmy alude al sentimiento empático instigador, tal y como denota la siguiente cita: “I always knew something like this would turn up - some problem, like an ill wife - and it would be too much for those delicate, hot-house feelings of yours” (92). El contexto se corresponde con la despedida entre Jimmy y Helena, tras la vuelta de Alison, después de su estancia en la casa de sus padres. Jimmy asegura haberlo sabido desde un principio, algo iba a desmoronar su situación.

Él emplea sus tretas con el objetivo de conmovier, tanto al público como a su esposa, con su hipotético cambio de actitud hacia un comportamiento repleto de buenas acciones. En estos momentos, Jimmy aprovecha el interludio de tiempo para registrarle el bolso a su mujer y descubrir cartas entre ella y su familia. Su exclusión ante la imposibilidad de ser el protagonista absoluto de la historia le genera un gran odio que se personifica mediante este discurso: “my name is a dirty word” (33). Según él, se le trata de una manera injusta y reprochable. No puede permitir que su mujer tenga contacto con su familia, sin ser él partícipe y conocedor de esta situación. Otra actitud, que ejemplifica la crisis de la masculinidad, se encuentra en esta afirmación de Jimmy: “my defenceless chivalry by lashing out with her frail little fists, I lash back at her” (55). Ante la determinación de Helena de contraatacar una potencial agresión física, él

continúa su monólogo indicando que no va a dejar que ninguna mujer le agreda. En efecto, enfatiza las consecuencias que podrían tener los golpes dados por una mujer, frente a la superioridad física de un hombre. La postura deshumanizadora y carente de sentimientos se materializa en este parlamento de Jimmy: “Did you honestly expect me to go soggy at the knees, and collapse with remorse!” (71). Esta es su reacción, cuando Helena le cuenta que Alison está embarazada. Se sorprende, pero su ira y su ego están tan dañados, tras la huida y la carta de Alison, que no refleja ningún sentimiento paternal. De hecho, sucede todo lo contrario, ahora refuerza su maltrato contra Alison y el bebé. El final de la obra se representa, por medio de un juego cuyos personajes son una ardilla y un oso. Tal y como se demuestra en este comentario de Jimmy que se cita a continuación: “just waiting for rather mad, slightly satanic, and very timid little animals” (95). Viene ligado a una promesa de cambio, después de la profunda y terrible reflexión de Alison.

Estos acontecimientos insólitos y el miedo a perder a su marido llevan a que Alison retroalimente la negatividad y la culpa que le minusvaloran frente a su agresor y, como consecuencia, este resulta victorioso en la batalla y comienza de nuevo la interminable pesadilla. El vínculo entre ellos, a pesar de que ella se alejó de su jaula durante un tiempo, nunca se rompió y eso ha derivado en que retorne a sus brazos. A lo largo de la obra, las declaraciones de Alison son demoledoras y resumen a la perfección la caracterización de la mujer maltratada, destruida y atrapada en las telarañas de una relación tóxica. Incapaz de sobrevivir, vive en la oscuridad, intentando pasar desapercibida. Después de la quemadura, mientras Cliff le cura, Alison cuenta su corto noviazgo con Jimmy y el menosprecio que sufre, desde los inicios, a consecuencia de su virginidad. Paradójicamente, este hecho parece que supone una ofensa para él. Sus confesiones son las siguientes, Alison: “he'd feel hoaxed, as if I were trying to kill him in the worst way of all [...] he actually taunted me with my virginity [...] He seemed to think an untouched woman would defile him” (26-27). En este caso, este parlamento de Alison se realiza en la parte final de la obra, cuando se abre literalmente en canal y le muestra a su esposo que está precisamente como él siempre había deseado; hundida. Alison se expresa en estos términos: “I don't want to be neutral, I don't want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile! (93) [...] if only he could see me now, so stupid, and ugly and ridiculous. [...] This is what he wants to splash about in! I'm in the fire, and I'm burning, and all I want is to die! [...] I'm in the mud at

last! I'm grovelling! I'm crawling!" (94). Un ejemplo de actitud de indefensión y de desconcierto en la protagonista se encuentra en la conversación entre ella y su padre, cuando le cuenta superficialmente todo lo que ha estado sufriendo durante estos cuatro años de matrimonio; Alison: "if he was going to marry you, he must be a criminal, at the very least [...] (63) I've been on trial every day and night of my life for nearly four years" (65).

A modo de conclusión, el abuso verbal se emplea por el agresor como un énfasis de la desvalorización de la víctima, en este caso, Alison. Los insultos, parodias, burlas, ironías, expresiones malsonantes o cualquier tipo de humillación se ejercen para herir la autoestima de la víctima y, de esta manera, hacerle que se vuelva más dependiente.

En efecto, todo el daño que se pueda infringir a los hijos, a los familiares o a los amigos de la víctima es propicio para recordarle quién tiene el control absoluto de la situación. La causa o el contexto que origina esta situación abusiva es la primera fase de la escalada de violencia del Ciclo de la Violencia; en el momento en que opresores y oprimidos no comparten algún punto de vista, surgen malos entendidos o discrepancias. Por tanto, la reconducción de las pautas de comportamiento de la víctima es la única posible vía, tras la abrupta corrección verbal a la que ha sido sometida. Además, como hemos podido comprobar previamente, mediante las citas de la obra de *Look Back in Anger* (1956), los desprecios y los rencores son comunes en la forma de interactuar. Dichas referencias refuerzan el sentimiento de inferioridad y de valía, que atormenta la mente de las víctimas, con el propósito de minar su autoestima; en ese sentido, el lenguaje abusivo es el ejercicio de poder, que garantiza a Jimmy el mantenimiento desesperado de una supremacía (ya muy cuestionable) en su pareja, en su hogar y en su entorno social.



#### **5.4. Representaciones de violencia en el corpus de las obras dramáticas de John Osborne<sup>129</sup>:**

Una vez analizado el maltrato en *Look Back in Anger* (1956), la obra que lleva a Osborne a la cúspide de su éxito, nos centramos en estudiar los mismos aspectos de manifestación de maltrato, pero en sus obras posteriores. A partir del análisis textual, se puede concluir que la caracterización de los comportamientos de los personajes se convierte en unos patrones repetitivos en todas sus creaciones. Y, entonces, teorizamos tratando de averiguar el significado de la expresión de estos actos y su posible vinculación con Osborne tomando como intertexto su biografía.

El corpus primario consta de más de veinte piezas que abarcan de 1956 a 1992, es decir, cuarenta años aproximadamente de trayectoria profesional. Cabe destacar que la metodología del análisis cronológico de su estructura en su totalidad solo se realiza con *Look Back in Anger* (1956), porque consideramos que, como referente teatral y paradigma de la dramaturgia de John Osborne, merece una mención especial respecto a las demás. Por este motivo, en este epígrafe indagamos en los fragmentos que mejor ejemplifican los parámetros de cada tipo de violencia existente, foco de nuestra investigación, entre las acciones de los personajes como principal método de caracterización y de expresión: maltrato psicológico, acoso laboral, violencia vicaria, violencia física y sexual.

##### **5.4.1. La representación del maltrato psicológico**

La representación del maltrato psicológico nos enfrenta a un tipo de violencia que se sustenta en herramientas, tales como amenazas, chantajes y coacciones. Se articulan por medio de una cuantiosa verbalización de insultos y de micromachismos encubiertos. El problema radica en su normalización en la sociedad, puesto que al relativizarse su importancia se minimiza, aunque hoy las políticas sociales de igualdad informan del peligro que suponen en una relación. El objetivo de este mecanismo es

---

<sup>129</sup> Estas representaciones posteriores se podrían entender como “ecos, prolongaciones y progresiones” de su obra cumbre: *Look Back in Anger* de 1956.

minar la autoestima femenina hasta el punto de manipular e inhibir la personalidad femenina. A este respecto, a las mujeres se las juzga duramente a través de aspectos superficiales como, por ejemplo, en términos de belleza física, vestimenta, cuerpo y sexualidad. La sexualidad femenina se entiende como la cosificación de las mujeres en máquinas sexuales para generar placer a los hombres. Aunque actualmente cabe incidir en que estos mismos parámetros se emplean para presionar socialmente a los hombres.

A continuación, procedemos a analizar los diferentes actos, escenas y acotaciones de las obras de Osborne donde se manifiesta este tipo de maltrato.

*A Sense of Detachment* (1972) representa a unos actores y actrices que simulan escenas y *sketches* propios del género teatral tradicional del *Music-Hall*, tal y como se escenifican delante de un público real entre los años 1850 y 1920. Una cuestión reseñable es la ausencia de nombres propios para designar a los personajes, como método para preservar su identidad. Los apodos, adjetivos calificativos o sobrenombres utilizados para su diferenciación se establecen de acuerdo a aspectos como la edad, el sexo o su función dentro de la compañía teatral. Aunque el escenario y los espectadores son ficticios, los sujetos ensayan, como buenos animadores, con el objetivo de reestrenar obras, tras la época de decadencia del *Music Hall*. En sus intervenciones, la clave es que no se relacionan de una manera saludable, sino que los conflictos, enfrentamientos, y reproches son constantes. La violencia verbal es un mecanismo repetitivo, que llega a normalizarse. *A Sense of Detachment* (1972) es una de las obras de Osborne con un mayor contenido de desprecios—excluyendo *Look Back in Anger* (1956)—, y por este motivo se toma como referencia. Normalmente, los agresores usan los insultos, como mecanismo de ataque. Estas humillaciones son groseras y se ejecutan con dureza, hiriendo gravemente en aspectos dolorosos para la autoestima con el propósito de debilitarla. Una de las relaciones tóxicas descritas se corresponde con la de los compañeros de trabajo (Chap y Girl), donde el Ciclo de la Violencia se formula a la perfección atravesando por todas sus fases: desde las ofensas más vulgares, hasta una irrefrenable pasión entre ellos, que se agudiza en la fase de la “luna de miel”, transición para iniciar nuevamente la violencia. Se puede visualizar en la cita de Chap: “Shut up, you lousy bitch” (*A Sense of Detachment*, 1983: 134).

No obstante, es asombroso ver el cambio de actitud y comportamiento de Chap, cuando quiere conquistar y, en este caso específico, obtener un beneficio sexual. Ahí, las antiguas peleas y conflictos desaparecen y se relegan a un segundo plano, pero,

evidentemente, los abusos se generan nuevamente. Tal y como expresa Chap: “I’ve wanted you [girl], want you, will, may not and so on. I love you, yes. I shall. Shan’t. Heart... And I want, yes—here we go—want to fuck you” (*A Sense of Detachment*, 1983: 156). Chap enfatiza y se jacta de la virilidad y la excesiva hombría que menosprecia la sexualidad y el placer femenino, hasta el extremo de ignorarlos. En efecto, se piensa solamente en el goce masculino, con la consecuente ausencia de complicidad afectiva dual. En palabras de Chap: “Christ, I was only nineteen! I could do it nine times in the morning” (*A Sense of Detachment*, 1983: 136).

Una de las claves de esta obra es el escaso número de protagonistas mujeres. Sin embargo, la participación de estas es notoria, debido a las contestaciones en sus intervenciones; no se espera ni este lenguaje, ni este comportamiento de una mujer. Las únicas presentes pertenecen a distintas generaciones muy separadas en el tiempo: Girl y Lady. No obstante, ambas comparten ciertas cualidades de empoderamiento, de superación personal y de voluntad de ser escuchadas en una sociedad patriarcal, donde su voz no merece ningún reconocimiento. Pero las armas que utilizan, ante los ataques de los hombres, las desvalorizan. En otras palabras, se transforman en seres vulgares y se desvanece el respeto, que tanto ansían conseguir, fusionándose con la agresividad del personaje masculino. A este respecto, es reseñable también que las expresiones irrespetuosas que tiene Girl hacia Lady están fuera de lugar. Solamente por el simple hecho de ser una persona mayor, ella habría de guardarle el respeto que se merece, sin mencionar que deberían permanecer juntas en su lucha contra el patriarcado vigente en su entorno. Por ejemplo, su unión ayudaría a ir dando pasos en la batalla, para equiparar la retribución de actores y actrices en las compañías teatrales. Y, de este modo, acercarse a crear una sociedad más igualitaria para todos. En estos episodios de hostilidad entre mujeres se reproducen los abusos de poder cultivados en la tiranía masculina, lo cual se puede visualizar en el uso de un lenguaje insultante y ofensivo; Girl: “You filthy old woman<sup>130</sup>” (*A Sense of Detachment*, 1983: 110).

A nuestro modo de ver, el papel más representativo de la historia recae en la figura de Lady. Ella es la encargada de leer el manual de propuestas, que les envían como guion, para sus futuras actuaciones; en él, se describen imágenes y

---

<sup>130</sup> La enemistad, entre las mujeres por cuestiones de edad o por los papeles que interpretan, se convierte en un patrón frecuente en el ámbito del espectáculo, donde la belleza y la juventud son los valores por los que se acepta o se excluye a las actrices de las producciones. Osborne no es ajeno a esta rivalidad femenina que, como hombre de teatro, conoce muy bien.

representaciones muy similares a las escenificadas en el movimiento teatral de Sarah Kane, *In-Yer-Face*. La crueldad de los hechos despiadados y desgarradores impacta en la sensibilidad del público y, como consecuencia, se especula acerca de la posibilidad de la materialización de la violencia real, a partir de su visualización en el escenario en una reflexión casi metateatral, que nos invita a investigar este criterio en la dramaturgia de Osborne. Los impactantes guiones, que barajan utilizar, forman parte de la nueva técnica teatral propuesta por los comediantes que se va desarrollando después de la pérdida de afluencia en las representaciones del *Music Hall*. En esta obra, sin apenas diferenciación entre hombres y mujeres, incidimos más específicamente en los comportamientos masculinos, a través del análisis de las groserías y las obscenidades, que destinan a las mujeres. A pesar de que la violencia sexual, física y psicológica es brutalmente mostrada mediante hechos cruelmente deplorables, nadie emite ningún juicio, que abogue por la desestimación de estos fragmentos. Muy al contrario, se consideran un éxito garantizado para unos buenos índices de audiencia.

Como todos los personajes pertenecen a una clase social similar, las palabras malsonantes se repiten continuamente mediante un lenguaje, que se caracteriza por ser sumamente ordinario, vulgar, coloquial y soez. Además, las conversaciones, que se entablan entre los hombres, incluso delante de las mujeres, tienen referencias sexuales constantes. Ellos plantean la predisposición, que deben tener las buenas esposas, para satisfacer las necesidades de sus maridos, cuando llegan a casa. Si ellos lo desean, se practica sexo tanto si hay o no un consentimiento entre la pareja. Por este motivo, si las mujeres no quieren ser sumisas y complacientes, esta negativa puede derivar en una agresión sexual. Esto demuestra que el sexo es un instrumento de diversión para ellos y un derecho que optimizan a su conveniencia, sin tener en cuenta sentimientos como el amor. Según ellos, simplemente se aprecia el disfrute corporal y físico existente. La imagen de la ropa interior femenina se utiliza para dejar entrever sus zonas erógenas y, así, suscitar una excitación fetichista en los *voyeurs*. Por lo tanto, la conclusión de sus reflexiones es que ellas deben estar atractivas, perfectas, listas y preparadas para sus maridos. Esto se puede ejemplificar en determinadas expresiones sexistas, donde el foco se centra en la cosificación de la mujer, en términos sexuales. Asimismo, la mujer es vista únicamente como recipiente, donde el hombre deposita sus instintos primarios y, por eso, ella debe estar pendiente y dispuesta a satisfacer sus necesidades varoniles. Se

refleja en Chairman: “Yes. [...] knickers off ready when I come home” (*A Sense of Detachment*, 1983: 134).

El maltrato psicológico origina que las mujeres den credibilidad a las valoraciones nocivas que utilizan los agresores para desvalorizarlas, minar su autoestima y provocar un sentimiento de supeditación hacia ellos; un modelo de sumisión articulado, durante más de un siglo, por el icono de feminidad del *Angel in the House*. Sin embargo, a través de la nueva imagen emancipadora, que se inicia con el concepto de la *New Woman*, el sometimiento hacia los varones se intenta minimizar y, de este modo, ellos se preocupan ante la posibilidad de perder a sus mujeres-criadas-prostitutas.

A este respecto, esta obra especifica la visión femenina de los temas tratados en las tertulias de los hombres. Lady analiza su evolución, desde una perspectiva histórica; se las castiga y relega a ciudadana de segunda categoría, desde los tiempos del Antiguo Testamento<sup>131</sup>. No obstante, ahora es el momento en el que se puede vislumbrar una oportunidad para que brillen por sí solas, es decir, para que sobrevivan, sin la figura masculina. Este es precisamente el detonante de la crisis de la masculinidad; el miedo a perder los privilegios instaurados deriva en actos de violencia, como herramienta para devolver el orden establecido. Esto se aprecia en el comentario de Older Lady: “he thinks of as “Eternal Woman” [...] That is because she is only valued by the excitement she may or may not arouse. [...] she has to be desirable [...] We have been eternally abandoned from the Old Testament onwards. All I say to you now is that we may all probably totally abandon you. Men, I mean” (*A Sense of Detachment*: 1983, 153).

De hecho, se observan ejemplos de esta transición desde la concepción decimonónica de *Angel in the House* a la nueva imagen femenina en las obras de Osborne, tal y como muestra el rol matriarcal de Edith, la protagonista en *Time Present* (1968), Mrs Jones, la periodista de *West of Suez* (1971) o los pensamientos de Jean en *The Entertainer* (1957). Ellas predicán conceptos nuevos como la posibilidad de que, si no lo desean, no tengan que ser madres y, aun así, sea capaz de ser feliz y de tener una

---

<sup>131</sup> La referencia al Antiguo Testamento rememora la creación de la mujer, a partir de una de las costillas de Adán con el objetivo de crear una compañera que aliviara la soledad del hombre. No obstante, los comportamientos contrarios, a los dictámenes estipulados por Dios, supusieron la expulsión del Paraíso para ambos con las consecuencias pertinentes, tales como parir con dolor y trabajar la tierra de sol a sol con el sudor de la frente.

vida plena<sup>132</sup>. Esta elección personal debe ser comprendida y respetada socialmente, así como la probabilidad de que la mujer posea propiedades, sin la presencia forzosa de un hombre. Además, quieren que no se les impida trabajar en la esfera pública y, así, dejar de estar recluidas en el hogar. Esta imposición de permanecer en casa recalca las asignaciones propias de la buena esposa para la sociedad patriarcal: sus labores de cuidadora, de madre, de educadora y de criada, al servicio especialmente de sus maridos. Este hecho deriva en una cosificación y desvalorización de los atributos y las capacidades femeninas, hasta el punto de minar su autoestima y su autoconfianza. De este modo, se distorsiona su auto-concepto e incluso se les hace creer que son unas ineptas, sin ningún tipo de valía.

A continuación, procedemos a analizar las figuras que hemos destacado como posibles ejemplos de transformación: Edith, Mrs Jones y Jean.

En primer lugar, el cometido de Edith, la matriarca de la familia protagonista de la obra *Time Present* (1968), es ocuparse de su exmarido en el hospital. Este es un dato relevante, puesto que, poco a poco, se descubren pequeños detalles, que indican la existencia de un maltrato psicológico continuado y una relación tóxica en el matrimonio. Cabe destacar que ella es una mujer cultivada y preocupada por aprender, que se ha casado dos veces y tiene tres hijos. Las labores de esposa y de madre no son compatibles con su realización plena como persona y como potencial trabajadora, fuera del ámbito doméstico. Por eso el matrimonio y, sobre todo, dedicarse a la función de cuidadora son los motivos que la obligan a abandonar sus sueños y sus aspiraciones, para dedicarse prioritariamente a cambiar pañales; Edith: “She might have spent fifteen years or so, like I did, training her mind to end up washing nappies and getting up coal [...] And the worst waste I can think of is training a woman to the top of her potential and then just off-loading her into marriage when she’s probably at her most useful” (*Time Present*, 1968:16).

A través de estas revelaciones de su propia experiencia, Edith quiere aconsejar a las nuevas generaciones, para que no desaprovechen su potencial y no lo dejen todo por

---

<sup>132</sup> A pesar de los deseos y proclamas “feministas” de los personajes femeninos de Osborne por empoderarse y cambiar su situación, finalmente, se quedan estancadas en su realidad, sin poder conseguir su libertad pero, irónicamente, tampoco la logran los masculinos.

amor (el mito del amor romántico<sup>133</sup>). En su caso, se arrepiente de haberlo abandonado todo por un hombre. Aunque lucha por su relación, finalmente se separa y todos los años, dedicados a su marido, son una pérdida de tiempo irremplazable para ella. Con el paso de los años resulta muy difícil volver al mundo laboral por lo que, tras esta ruptura, se queda sola y sin trabajo, al cuidado de sus hijos. Por consiguiente, Edith plantea la autodeterminación y la libertad femenina, exentas de subordinación y de dependencia emocional y económica. Como consecuencia, destaca las duras críticas (de ahí el uso del término *freak*) que tienen que soportar las que no siguen la norma establecida por la sociedad. Ella cree que, por muy raro que pueda parecerles a los hombres o, incluso, a algunas mujeres ancladas en el pensamiento de la sociedad patriarcal, otras quieran pensar en su propia felicidad, sin la necesidad de estar atadas a una pareja o a su maternidad. Así se plasma en el comentario de Edith: “As you say, you’ve never married or had children. Well, that’s all right, there’s no reason why you should if you don’t feel the need to. At least people are beginning to realise a woman isn’t a freak if she wants other things out of life [...] Won’t it seem strange without a man about the house” (*Time Present*, 1968: 59).

En segundo lugar, Mrs Jones es un personaje secundario de *West of Suez* (1971), cuya familia protagonista es la del famoso escritor Wyatt. El escenario de la obra se ubica en la villa donde se hospedan, propiedad del amante de Robin, su primogénita. Como están celebrando la Navidad, todos los miembros se trasladan desde Inglaterra, hasta este paraíso para estar juntos. Pero, en realidad, esta visita es un espejismo, puesto que los componentes no están unidos, sino que cada uno es independiente.

La figura de Mrs Jones representa un papel de liderazgo y de empoderamiento, ya que desempeña una profesión asignada a los hombres, el periodismo. Sin embargo, precisamente por eso es un claro ejemplo de mujer que sufre un episodio de maltrato psicológico, por su rol de periodista. El agresor es Wyatt, el popular escritor y protagonista principal, quien no se espera que la entrevistadora sea una mujer. Como lo “normal” es que este encuentro lo lidere un hombre, opta por ignorar, boicotear, denigrar y degradar las preguntas y, por ende, el trabajo femenino. Wyatt piensa que la razón, por la que envían a una mujer, se debe a que no se toman en serio, ni interesa su

---

<sup>133</sup> Esta mitificación del amor supone una “trampa” para las mujeres, debido al hecho de que el comportamiento del “príncipe azul” no se corresponde con el idealismo estereotipado del pensamiento tradicional. Por esta razón, la desilusión, ante la imposibilidad de encontrar la tan ansiada perfección, frustra las relaciones.

carrera lo suficiente. Por este motivo, ella se siente decepcionada, despreciada y desvalorizada, en términos de mérito profesional. Esta declaración de Mrs Jones simboliza la derrota en la lucha entre hombres y mujeres: “I can see we may not get very far” (*West of Suez*, 1977:70).

En tercer lugar, la figura destacada es Jean, una de las protagonistas de *The Entertainer* (1957) cuya labor en la trama es sacar a relucir nuevas funciones de las mujeres. No obstante, la lucha por estos derechos, que debieran ser innatos en ellas, es un arduo camino, que trae consecuencias y enfrentamientos con los roles masculinos. Más concretamente, Jean personifica un rol de modernidad, que contrasta duramente con la concepción patriarcal de su abuelo Billy y de su prometido Graham.

La actitud de Billy refleja una cruda oposición al empoderamiento femenino, porque considera que perjudica seriamente a la sociedad en general y, sobre todo, a los hombres. En efecto, como ellas perciben que tienen el poder y el derecho para tomar sus propias decisiones libremente y sin coacciones, también pueden acabar con las ataduras de sus relaciones. A raíz de ahí, para intentar controlar de nuevo la situación, el agresor tiene que utilizar sus técnicas para minar la autoestima de la víctima y, de esta manera, imposibilitar que materialice las aspiraciones que la lleven a ser feliz. Su abuelo es un claro modelo de la masculinidad hegemónica y, cuando se articula el debate del sufragio, emite un juicio de valor de carácter sexista en torno a la posibilidad de que las mujeres voten y se vinculen al ámbito de la política. Son aspectos que, probablemente debido a su edad y a su educación, no comprende y ante los que se rebela. En esta cita se percibe el cambio histórico, previamente comentado, sobre el hecho de que las mujeres puedan votar; Billy: “Well I should think you want your bloody head read! [...] This is what comes of giving them the bloody vote. They start breaking their engagements” (*The Entertainer*, 1974: 28).

A su vez, Jean tiene que enfrentarse a Graham, su prometido, puesto que no la apoya en sus ambiciones profesionales ni personales. Su deseo es que Jean se olvide de sus clases y de la política (funciones asignadas a los hombres) y ejerza el rol de la buena esposa en un matrimonio concertado. De esta manera, ninguno de ellos permite que Jean mejore sus capacidades; más bien la infravaloran y no la apoyan, ni la animan en absoluto. En consecuencia, están perpetrando agresiones psicológicas explícitas, pero minusvaloradas. Uno de esos episodios tiene lugar cuando Graham incide en la ausencia de necesidad de que ella se forme o, incluso piense, en dedicarse a una profesión, puesto



que su rol va a ser, en un futuro inmediato, el de esposa y madre. También, las inquietudes políticas y la asistencia a mítines por parte de Jean son unos comportamientos alejados de la feminidad hegemónica y que, por ende, desprecian en este caso tanto su prometido como su abuelo.

De hecho, cabe destacar que como ocurría con Jimmy Porter, otra vía de manipulación es cuando Graham hace unos desafortunados comentarios, despreciando a la familia de su prometida, por pertenecer a una clase social distinta. Su propósito es que ella se avergüence y se desvincule totalmente de sus orígenes y de sus allegados para aislarla. Jean decide romper su compromiso y, para que recapacite, Graham la chantajea, sin éxito, con expectativas de una vida mejor a su lado (dependencia económica y patrimonial). Posteriormente, viene a buscarla en un momento de debilidad anímica, porque ella está más vulnerable, tras la muerte de su abuelo. Pero, como no logra sus propósitos, se enfada y se enrabieta como un niño, mostrando su inmadurez mediante el uso de un lenguaje soez, tal y como se aprecia en esta cita; Graham: “I can’t see what you can possibly have in common with any of them. [...] you just don’t have any more responsibility to people [...] there are better, more worthwhile things in life. [...] Oh, this is just rubbish. [...] I’ve got quite a decent career lined up. We would have everything we want. Come back with me, Jean<sup>134</sup>” (*The Entertainer*, 1974:83-84).

Gracias a actitudes como las de las tres mujeres descritas anteriormente, en las obras podemos observar cómo otras, aunque sea tímidamente en contadas ocasiones, también quieren cambiar su destino preestablecido. De este modo, empiezan a rebelarse y a expresar sus opiniones ocultas e inevitablemente silenciadas hasta el momento. En este caso, Phoebe quiere sincerarse y desahogarse con su hijastra Jean— las únicas que aparecen en *The Entertainer* (1957) — sobre los problemas e infidelidades que tiene que soportar en su matrimonio. Sin embargo, Billy no consiente que esta conversación se lleve a cabo y ordena silencio a su nuera Phoebe. Él no quiere oír la cruda realidad que están viviendo y, por este motivo, recalca nuevamente, mediante menosprecios e insultos, el hecho de que ellas no tienen ni voz, ni voto en la sociedad patriarcal reflejada por Osborne. Billy la culpabiliza de esta situación dentro del matrimonio y, por ello, concibe que tenga que acarrear, aguantar y sobrellevar estos desplantes y estas

---

<sup>134</sup> Jean es un ejemplo de lucha por empoderarse y cambiar su realidad pero, desgraciadamente, la libertad no es plena, porque no logra romper con sus dependencias emocionales; escapa de un matrimonio concertado, para caer nuevamente en las redes de su familia. Aunque podemos ver ciertas alianzas entre mujeres, por lo general, cada una se preocupa únicamente de su situación. Estas uniones las interpreto como vínculos de amistad, carentes de connotaciones lésbicas.

faltas de respeto con una sonrisa y buen talante. Según su punto de vista, estas desavenencias no se generan, si ella sabe estar en el sitio que le corresponde, tal y como se enseñaba en los tiempos en los que él está acostumbrado a vivir. De hecho, aunque todo el mundo conoce los problemas y la indefensión de Phoebe, nadie hace nada para solucionarlo, todos son cómplices de este maltrato y prefieren obviar lo ocurrido.

La cita muestra el intento de ascenso de la confianza femenina en el ámbito del hogar y el enfado desproporcionado de Billy, quien afirma: “Why don’t you hold your bloody noise! [...] Well there’s no reason to talk about it. [...] I don’t want to hear about it [...] She doesn’t want to hear about your troubles. [...] Well then—the trouble with you people is you don’t know how to carry on properly, that’s your trouble. I’m telling you don’t! [...] so hold your noise” (*The Entertainer*, 1974: 47).

Este silenciamiento de los personajes femeninos es un recurso que se repite en las obras de Osborne; están enclaustradas en la institución férrea del matrimonio, del que algunas no pueden salir y otras, “libres” para hacerlo, se encuentran temerosas y sin fuerzas para estar solas e inseguras, sin la protección de un hombre. De hecho, en ciertas ocasiones, soportan y son conscientes y consentidoras de las infidelidades de sus maridos, porque están atrapadas en una relación tóxica, que instaura la dependencia como elemento de control. La cultura patriarcal provoca que las mujeres sean menospreciadas en muchos ámbitos; sus opiniones, su voz y su voto no tienen cabida en la esfera pública, pero tampoco en las conversaciones y en los actos del hogar, tal y como hemos observado en la cita anterior. Los desplantes, las vejaciones y las malas formas son elementos del maltrato psicológico, que se articulan con el propósito de humillar a las víctimas y acrecentar su debilidad e inseguridad. Consecuentemente, no se ven capaces de enfrentarse a sus propios temores, en otras palabras, a sus maridos.

Es reseñable que Phoebe tiene una complicación añadida que le dificulta la supervivencia de manera independiente: su edad. A este respecto, egoístamente, Archie no se preocupa de su baja autoestima, sino que se compadece de sí mismo y culpabiliza al mundo de los errores que comete. Se convierte en una figura “invisible” para la sociedad, desvinculada del liderazgo, por lo que este dominio lo tiene que escenificar en su relación. Como excusa se aborda el patrón de la desubicación en el mundo que se

repite en las obras de John Osborne<sup>135</sup>; la clase trabajadora se siente desplazada y marginada del resto de la sociedad, es decir, tiene la sensación de que nadie se preocupa por sus necesidades<sup>136</sup>. Por lo tanto, lo único que Archie es capaz de controlar es la vida de Phoebe y, a través del maltrato psicológico, quiere crear una dependencia económica en ella. Al ser mayor que él y estar sin trabajo, la convierte en una persona más inútil y la acusa de ser una mantenida. En este comentario, se observa la violencia y el poder que desprende para, seguidamente, reconducir su mente y su estado de ánimo al victimismo, a fin de culpar a la persona maltratada y que se apiaden de él.

Archie: We're drunks, maniacs [...] Why, we have problems that nobody's ever heard of, we're characters out of something [...] we're so remote from the rest of ordinary everyday, human experience. [...] She's very drunk, [...] and she's going to force us to listen to all sorts of dreary embarrassing things [...] She's getting old, and she's worried about who's going to keep her when she can't work any longer. [...] Old Archie could always kill anybody's punch line if he wanted. [...] She's tired, and she's tired of me (*The Entertainer*, 1974: 54, 55).

Basándonos en esta cita, aparte de remarcar los años de su esposa, Archie se convierte en un modelo de afectado, que intenta que los otros personajes de su alrededor se sientan mal, especialmente su mujer. Su objetivo es dejar patente su dominio en el único ámbito donde se encuentra poderoso, en su hogar. Por el contrario, en la esfera pública es un hombre, al que no respetan en su profesión, un animador sin éxito y desconocido, a diferencia de su padre, Billy, un *showman* triunfador del *Music Hall*, su alter ego.

Como dato relevante en lo que respecta al tema de la edad integrado en el personaje de Phoebe, en términos de género, puede decirse que Osborne deja bien patente que el paso del tiempo afecta a los hombres y a las mujeres de un modo distinto. Para ambos la pérdida de juventud conlleva un relevo generacional, a consecuencia del cual surge un sentimiento de inutilidad, de miedo y de pena por un pasado que siempre fue mejor y que nunca vuelve. Solo se les permite permanecer relegados a un segundo

---

<sup>135</sup> Rafael Portillo remarca que: “el personaje Archie es sin duda el mayor logro en esa ‘búsqueda por el protagonista ideal’ que anima buena parte de la obra dramática del autor” (1978:188). Por eso, especifica que se convierte en la obra favorita del propio John Osborne.

<sup>136</sup> Este sentimiento de no pertenencia enfatiza la necesidad de ir en contra de lo establecido previamente por la nación y transformar el mundo; Terry Eagleton lo denomina como “el movimiento de contracultura de los años 60” (cit. en Recalde, 2002: 36-37).

plano y esperar a que la vida siga su curso, sin retorno. Un ejemplo de este olvido se visualiza en la figura del abuelo, Billy, cuya experiencia y trayectoria profesional y vital son ignoradas. Este aislamiento y desubicación de sus funciones deriva, al sentirse inservibles, en desesperación, ira y frustración.

Así, los hombres en edad madura sufren su menoscabo de poder en que ya no son el sustento económico de la familia, no son los responsables de la toma de decisiones e incluso tienen que acatar órdenes, hecho inusual para ellos. Esto desemboca en un maltrato hacia las mujeres proyectando sus frustraciones, a causa de su deterioro y su corrupción total, en vez de enfrentarse con valentía a los verdaderos causantes de su situación. Piensan que las mujeres son unos rivales inferiores y, por tanto, más fáciles de combatir y de amedrentar, como en el caso de Billy y Phoebe.

Sin embargo, desde la perspectiva femenina, existen otros obstáculos como, por ejemplo, la pérdida del interés sexual para los hombres derivada del cambio físico acusado de la edad. Las mujeres sienten miedo a ser abandonadas, repudiadas o, incluso, agredidas y, como consecuencia, optan por la subordinación, la sumisión y el carácter servil, como las únicas vías de supervivencia. La frustración, que se genera a raíz de su metamorfosis, está representada en dos figuras femeninas que simbolizan el paso del tiempo: Older Lady, personaje de más edad de la obra anteriormente citada, *A Sense of Detachment* (1972), y Phoebe, de *The Entertainer* (1957). Ambas inciden en el devenir de los años y en el cambio progresivo, que muestra el cuerpo femenino, que hace que no sea considerado tan atractivo como antes y reduzca la atracción y la libido masculina<sup>137</sup>.

En el caso de Phoebe, su marido le es infiel con una chica más joven, excusándose en este deterioro físico. Él describe su necesidad constante de tener sexo, mito asignado a los hombres en la sociedad patriarcal. Este hecho se convierte en una excusa para sus escauceos amorosos, fuera de la institución matrimonial. De hecho, Archie y Phoebe son un matrimonio en el que, aunque no hay afecto, los lazos de dependencia les mantienen unidos, sobre todo, porque ella siente miedo a la soledad y teme que él la abandone. Por eso complace todos los deseos de su marido y perdona sus innumerables deslealtades. Tienen tres hijos: Frank, Mick y Jean. Los varones son fruto de este matrimonio y Jean

---

<sup>137</sup> Este descenso en la libido masculina se puede evidenciar en la falta de muestras de cariño y de encuentros sexuales entre el matrimonio. Asimismo, se intensifica ante el descubrimiento de la infidelidad de Archie con una mujer más joven, de la edad de su hija Jean.

es hija de Archie y de su primera mujer, fallecida poco después de conocer la infidelidad de Archie con Phoebe en su propia cama. Estos comentarios metafóricos de necesidad sexual reflejan la imposibilidad que le supone a su esposa, Phoebe, seguir el ritmo de estas demandas, bien porque no puede, bien porque no quiere. Como solución alternativa, Archie se busca numerosas amantes de diferentes edades y establece relaciones de poder o incluso agresiones sexuales, lo cual se representa en sus palabras: “A seven day a week man. I always needed a jump at the end of the day—and at the beginning too usually” (*The Entertainer*, 1974: 73).

En lo concerniente a este cambio generacional visible en las tramas, los hijos toman el relevo de las profesiones de sus padres, si bien en el caso de las mujeres tienen que enfrentarse a numerosos obstáculos. Un ejemplo de ello es la figura de Pamela<sup>138</sup>, la hija del famoso actor teatral protagonista de obras de Shakespeare, Gideon Orme, de la obra *Time Present* (1968). Ella quiere seguir la exitosa estela de su padre, ahora que él se retira. Pero se da cuenta de que, en ese mundo controlado por hombres, es muy difícil abrirse paso por méritos propios desvinculados de la belleza idílica, marcada por el canon establecido, la superficialidad o el servilismo, entendido como atributo indispensable para la subordinación de las actrices. Sin duda, Osborne conocía bien los entresijos y el *backstage* del mundo del teatro y lo plasma en sus obras.

En el argumento, se destacan los sentimientos de Pamela acerca de esta negatividad; ella no siente el amparo de su familia, cuando tiene que luchar contra los prejuicios existentes en la sociedad, relativos a la valía de las mujeres en trabajos pensados, desempeñados e ideados para hombres. No obstante, irónicamente, en vez de apoyarse entre mujeres, Pamela intenta menospreciar a su hermana Pauline y a su amiga Constance. Su justificación es creerse superior en asuntos, tales como la moda, las relaciones, el dinero y la fama; pero, al carecer de estos aspectos, trata de disimular y compensar esos déficits. Paradójicamente, Abigail es la archienemiga de Pamela, porque es inmensamente mejor actriz que ella; tiene unas cualidades más desarrolladas, que acompaña de la belleza requerida, en el caso de las mujeres. Por este motivo, Pamela la envidia y, por eso, quiere dejarla en ridículo, achacando su éxito a que se acuesta con productores, actores y directores, para ascender en ese gremio. En esta ocasión, se comete una agresión entre mujeres, ya que se la describe como una mujer

---

<sup>138</sup> El papel de Pamela lo interpreta la esposa de Osborne Jill Bennett y gana el premio de *Best Performance en Plays and Players* en 1968 (Banham, 1969: 80, 81).

vulgar, egoísta, sin escrúpulos y dispuesta a perder la dignidad. Para ello, Pamela utiliza menciones hirientes, burlonas y despreciables basadas en la ropa interior de Abigail a fin de vulgarizarla y, de este modo, cosificarla y arrebatarle la valía profesional. Aquí, Pamela se ceba argumentando las razones en las que se sustenta el triunfo de su rival artístico, Abigail; Pamela: “Why do you think? Why does Murray want her for his play? At least she’s alive in her way. Even he gets bored with his dollies. The thing about them is they really are mostly wooden. Abigail isn’t wooden. [...] He said her underwear was never clean” (*Time Present*, 1968: 78).

El odio que Pamela siente por Abigail hace que la primera emita este juicio erróneo y machista, porque quiere que a su oponente le ocurran tragedias. El comentario incita a que los hombres intenten abusar sexualmente de las mujeres, puesto que la negativa de las propuestas, por medio de la formulación “NO es NO” en las relaciones sexuales, no significa realmente un rechazo para muchos de ellos que, por el contrario, lo toman como un incentivo para seguir acosándolas. Sin embargo, a ellas no se las conquista por medio de la insistencia<sup>139</sup>, porque esto puede derivar en una agresión. En este caso concreto, Pamela insiste en que Murray (marido de Constance y examante suyo) tiene que persistir para que Abigail se acueste con él. A estos efectos, Pamela retrata a las mujeres, y más concretamente a Abigail, como personas que se dejan convencer fácilmente y de las que ellos sacan provecho en todos los ámbitos, incluido el sexual. Pamela expone: “Why not try Abigail again? [...] I’m sure she’d accommodate you if you persist” (*Time Present*, 1968: 52-53).

La problemática de estas habladurías radica en que, aunque Abigail sea una buena intérprete, siempre se la va a catalogar como una marioneta y como una chica que solo es capaz de conseguir un puesto en una compañía teatral, a través del sexo. Además, estas afirmaciones conforman una denigración femenina, y, como hemos comentado previamente, cabe recordar que lo dice otra mujer. Esto se debe al sentimiento de envidia, que genera el sistema patriarcal, donde ellas han de competir por el afecto masculino y por lograr el éxito en un mundo liderado por hombres, que las juzga por ser mujeres.

---

<sup>139</sup> La insistencia masculina es un estereotipo clásico en la conquista femenina pero, a su vez, se convierte en otra forma de violencia, al no respetarse la voluntad de la mujer y al juzgar a aquellos, que no siguen los parámetros establecidos por el pensamiento patriarcal tradicional.

El segundo ejemplo de transición de empleo entre padres e hijos se corresponde con la profesión de animador de Billy y Archie en la obra *The Entertainer*<sup>140</sup>. En un momento, donde el género teatral del *Music Hall* ya está en declive, se convierte en símbolo de la decadencia de un viejo orden, donde los roles de género heteronormativos estaban muy claros. En este contexto, surgen conflictos entre Billy y Archie por el intento de superación y su extrema competitividad. Intentan delimitar quién es mejor, quién tiene más fama, más poder y más éxito. Por desgracia para los hijos, en la mayoría de los oficios, no solamente en este caso específico, la sombra de los padres nunca se desvanece y no se reconoce su talento, porque siempre resultan, en comparación con ellos, figuras insignificantes. En este sentido, los personajes masculinos de Osborne responden al modelo edípico, descrito por Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979); un escritor debe, en términos freudianos, “matar a su padre” para librarse de su influencia y poder legitimar su propio don.

Debido a un sentimiento de culpabilidad por obstruir el posible éxito de su hijo, Billy comete delitos o los encubre, porque siente que es su obligación. Archie es un estafador que se dedica a lucrarse timando a la gente y, por eso, decide que va a cometer bigamia. Quiere unirse a una chica joven, cuando todavía está con Phoebe. Para impedirselo, Bill tiene que desvelar sus planes y, para ello, cuenta a los familiares de la amante de Archie los antecedentes genealógicos de este: sus hijos reconocidos y los bastardos, que seguramente tiene por el mundo. Al estropear esta estafa, se siente en deuda con él y decide apoyarlo en sus chanchullos; como consecuencia, ensucia su respetable nombre y se enfrenta a la posibilidad de ir a la cárcel. Entre los ejemplos de sus engaños, podemos destacar la evasión de impuestos, como causa principal por la que la policía le está buscando.

En lo referente al uso del maltrato, como elemento de caracterización clave repetitivo y como punto de unión en las obras de Osborne, el hecho, destacable en los fragmentos escogidos, es el impacto, que produce la visión de la violencia en escena. El público es partícipe de la naturalidad y de la normalización, con las que los personajes femeninos lidian con estos episodios de maltrato. Ellas dan por hecho que la violencia tiene cabida en sus vidas, en términos de engaños, de indiferencia, de rechazo, de

---

<sup>140</sup> En palabras de Alaiz, en esta obra se ejemplifican los diferentes períodos históricos de Gran Bretaña en cada uno de los personajes (abuelo, padre, hijos) que la forman; “el padre de Archie vive de los recuerdos de las glorias y prosperidad de la edad de oro eduardiana, [...] Archie y su generación representan el período de entreguerras: la decadencia del Imperio [...] y, en fin, los hijos de Archie se mueven en la postguerra” (1964:39).

insultos y de infidelidad. La entienden como una pesadilla recurrente y un pilar, a partir del cual se forja su relación interpersonal, concretamente con los hombres. Y el aspecto más preocupante es que ellas se sienten culpables de haber llegado a esta situación y se infravaloran, con respecto a sus agresores. Se sienten continuamente en deuda con ellos y creen que los decepcionan y que necesitan su “aprobación” para sobrevivir, lo cual fortalece el maltrato psicológico y reafirma la dominación masculina. En estas situaciones extremas, las conductas femeninas varían, según sus circunstancias; por ejemplo, hay algunas que quieren dejar a sus maridos, pero no son autosuficientes, ni están en las condiciones idóneas para lograrlo, sin apoyo. En otras ocasiones, existen factores como los chantajes y las intimidaciones de todo tipo, incluidas las de suicidio, que generan miedo y ansiedad en la víctima. Este riesgo de autolesión impide que las mujeres atenten contra el matrimonio, por pánico a que se materialice.

A este respecto, se pueden observar unos episodios de maltrato en el matrimonio entre Bill y Anna en la obra *Inadmissible Evidence* (1964). La primera parte del monólogo se corresponde con adulaciones hacia su mujer, Anna, y su propia victimización para que tanto ella, como el público muestren empatía por él, después de innumerables infidelidades; posteriormente, viven la fase de la “luna de miel” para, seguidamente, regresar al Ciclo de la Violencia por medio de una amenaza de suicidio, si ella decide abandonarlo. Él la chantajea, calificándose como una criatura frágil, inútil e inservible sin ella. Por último, sale su ego a relucir, su deseo de posesión, de control y la consecuente “advertencia” de que él no la va a dejar escapar, ni va a permitir que sea feliz sin él. En conclusión, al final, si no se rompe el vínculo, el maltrato es interdependiente y mutuo.

El argumento de esta obra orienta el foco hacia la escasa comunicación entre el personaje principal, Bill (utiliza el mismo nombre que en *The Entertainer* (1957)), y su familia. Este aislamiento deriva en una mala relación y en una inmensa soledad, que él intenta paliar mediante infidelidades por vía telefónica. El teléfono<sup>141</sup> es el símbolo de escape al exterior, puesto que él está obsesionado con el trabajo, intentando que su bufete gane todos los casos, un afán de conquista que, también, se aprecia en sus relaciones sentimentales. Sin embargo, este instrumento destapa la cobardía y el miedo que siente el personaje, cuando se tiene que enfrentar a sus problemas y dar la cara

---

<sup>141</sup> La incertidumbre que rodea a la espera, en las conversaciones telefónicas, que mantiene el protagonista, evoca a la concepción nihilista del ser humano, que caracteriza a la obra del teatro del Absurdo, *Waiting for Godot* (1952) (Portillo, 1978:402,476).



personalmente ante sus acciones. Irónicamente, él trabaja con casos de mujeres que interponen denuncias contra sus maridos por infidelidades; como dato reseñable, cabe destacar que el adulterio es la causa principal de divorcio en esta época. Las denunciadas le vienen a detallar estas historias para que las defienda en la custodia y en la negociación de los términos de la separación. En efecto, él se puede encontrar en estas mismas circunstancias algún día, si su mujer decide acabar con su compromiso. Además, la relación con su hija es inexistente, porque Bill siempre piensa en sí mismo, antes que en los demás, hasta el punto de no asistir al cumpleaños de esta, porque quiere ir a pasar el fin de semana con su amante. Se puede ver claramente en esta cita de Bill: “(On phone) [...] Sometimes I think you’re my only grip left, if you let me go, I’ll disappear, I’ll be made to disappear, nothing will work, I’ll be [...] unable to touch anything or do anything, like a groping baby in a removed, putrefying womb ... No, I’ll not leave you ... I’ve told you. I’ll not leave you... you are leaving me...” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 64).

Este fragmento, se centra en plantear los motivos por los que las mujeres deciden, finalmente, separarse. Sin embargo, en ocasiones — como en el discurso de Mrs G, la cliente del bufete de abogados de Bill Maitland —, se aprecian contradicciones y distintas interpretaciones de la intención original. A este respecto, cabe recordar que la violencia psicológica, como una de las fases del Ciclo tóxico de la Violencia, remite al hecho de que la víctima cae en una situación de dependencia emocional, que le impide distanciarse de su agresor. Por este motivo, Mrs. G viene muy concienciada con la idea de separarse; los malos tratos y los episodios de humillación y de desvalorización le generan un estado de culpa, de depresión, de infelicidad y de baja autoestima. No obstante, en ese instante de ruptura con el vínculo matrimonial, pese a este sufrimiento, ella es capaz de retrotraerse y recordar los buenos momentos. De hecho, valora esos resquicios de amor romántico idealizados y los antepone a su propio bienestar físico y emocional. Se autoengaña en la convicción de que su marido la quiere y de que, de no ser, porque ella no es la esposa adecuada para él, nunca hubiera llegado a esa situación. Se culpabiliza por no estar a la altura de sus necesidades y de sus requerimientos solicitados y, de ahí, justifica su rechazo y su indiferencia. Como consecuencia del dolor, que le inflige esta relación y, a pesar de que se cree la responsable única y absoluta de su fracaso marital, se desconoce, si finalmente se

separa<sup>142</sup>. Sin embargo, su argumento final deja entrever una realidad esperanzadora para todas; Mrs. G: “He’s kind, he’s very sensitive indeed, he seems to be one step ahead of me all the time in everything. [...] He loves me. [...] I disappoint him. [...] I wish I could help him [...] I’m doing the same thing. [...] I can’t bear to see him rejected [...] I’ve got to leave him” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 54-55).

Además, la obra *Inadmissible Evidence* (1964) da principal relevancia al sector laboral de las mujeres y se sobreentiende que, en algunos casos, se convierten en el único sustento familiar. Estos son los momentos en que la crisis de la masculinidad se intensifica notablemente, porque se provoca el colapso de la norma jerárquica establecida socialmente entre hombres y mujeres; cuando ellos se quedan en paro, sin posibilidad de ofrecer un sueldo para la familia, se ven inferiores a sus esposas y desmasculinizados, convirtiéndose esta situación en un detonante de la agresividad en la pareja. Los celos y la incapacidad de controlarlas, si tienen que salir a la esfera pública, en busca de trabajo, les hace ponerse insolentes e insultarlas, denominándolas adúlteras y prostitutas.

En el testimonio, antes citado, es palpable la violencia que se genera, a raíz de la aparición de la crisis de la masculinidad. Es decir, las mujeres aguantan los enfados, las crispaciones y la ira, derivados del tambaleo de los dictámenes de la masculinidad hegemónica. A partir de ahí, las vejaciones, los reproches, las amenazas e incluso, posteriormente, otros tipos de abusos tienen lugar en la esfera doméstica, tal y como se ejemplifica a continuación; Mrs. A: “There was discord when I was pregnant [...] My parents persuaded me to return to him. Things became increasingly unhappy and difficult when my husband gave up his job [...] He was able to be at home most of the time, but when he was away, [...] he would accuse me of going out with men. [...] He said I ought to go on the streets” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 83-84).

Asimismo, otras obras como, por ejemplo, *The Hotel in Amsterdam* (1968) abordan esta problemática de la incursión femenina en el mundo profesional. De hecho, en este comentario, podemos apreciar el desprecio que suscitan las mujeres en profesiones, atribuidas a los hombres o desempeñadas fuera del contexto del hogar. Laurie, el protagonista principal de la obra, es un hombre que solo se preocupa de sí

---

<sup>142</sup> Tal y como se ha comentado previamente en otras obras, estos personajes tampoco se liberan de sus ataduras personales o familiares. Una vez más, el vacío y la ambigüedad de cara al futuro se convierten en factores clave, para aproximar las producciones al público y hacerles partícipes de sus destinos inciertos, mediante la técnica dramática de los denominados finales abiertos.

mismo. Igualmente, no valora a su cónyuge, Margaret, ni en sus funciones de ama de casa, ni en su trabajo en la oficina y, tampoco, permite que se exprese, puesto que no le interesa su opinión. De hecho, únicamente la desea como un objeto, que lo acompaña en público, un trofeo y “una mujer florero”, al igual que ocurre con Jimmy Porter en *Look Back in Anger* (1956). También, prioriza su función maternal, aunque después, como padre, tampoco se responsabiliza del cuidado de sus hijos y le deja toda la carga a su pareja. Por esta razón, su propósito es buscar institutrices, porque cumplen el estereotipo clásico femenino de cuidadoras, para seguir teniendo descendencia, como si fueran máquinas de hacer bebés. Pero, a su vez, fantasea con la idea de que las niñeras se conviertan en sus amantes, cuando terminan sus labores.

En esta cita, Laurie desprecia esta tarea y se cree con el derecho y con el cometido de poder exigir que las canguros lo cuiden en todas sus facetas, porque paga sus servicios. Él quiere extralimitar estas funciones, hasta el punto de poder generar una situación incómoda, que lleve a una agresión sexual; Laurie: “Yes. Well ... we'd get ex-stewardesses from El Fag Airlines. They're absolutely wonderful nannies. Poor old things will work for absolutely nothing [...] Only she [nanny] doesn't look after me. [...] But if I pay for it at home I expect it” (*The Hotel in Amsterdam*, 1973: 124).

La representación textual y teatral de los casos de maltrato psicológico se plasman recurrentemente en las obras de Osborne y, también, está presente en *Time Present* (1968). El personaje de Constance muestra una dependencia emocional extrema hacia su marido, Murray. A pesar de todo lo que soporta como, por ejemplo, humillaciones, culpabilización y reproches, se arrepiente de no ser una mejor esposa y desea cambiar sus actos pasados. De hecho, se humilla, se denigra y se arrastra para rogarle que vuelva con ella, después de abandonarla, de serle infiel y de hacerla daño. Cabe destacar que, como recurso innovador, opta por incitar sexualmente a Murray con nuevas técnicas, que está dispuesta a aprender, para satisfacerle y que no se marche. Aborda el sexo, como un canal de satisfacción masculina, y relega el amor a un plano inferior e insignificante en su relación, con tal de premiar a su agresor y de no quedarse sola. Esto se refleja en la crítica mordaz al matrimonio y a la vida en pareja, en esta cita de Constance: “come on over...yes, now, please... I love you... I ache for you... Do you? [...] Pamela's going to give me a lesson... yes, right... Don't be long...” (*Time Present*, 1968:81).

La expresión del Ciclo de la Violencia es visible en esta obra, en lo que respecta al matrimonio o al triángulo amoroso entre Pamela, Constance<sup>143</sup> y su marido Murray. Él la abandona y se queda con la custodia<sup>144</sup> de su hijo pequeño, pero ella sigue anhelando su perdón y es reticente a desarrollar relaciones saludables. De hecho, irónicamente Pamela, la amante de su marido, es la encargada de enseñarle directrices sobre cómo mantenerle contento y ser una buena esposa, es decir, está ayudando, “inconscientemente” a su “mejor amiga”, a que refuerce el pensamiento patriarcal vigente en la sociedad. Constance considera a Pamela una buena aliada y piensa que sus consejos se destinan a lograr su reconciliación marital y, por ende, su felicidad, sin percatarse aparentemente de la infidelidad. En cambio, ciertas escenas crean la ambigüedad en torno a si Constance es consciente del idilio entre su marido y Pamela o, si estas herramientas que ella le proporciona, son solamente una excusa para ocultar el adulterio; Pamela: “You look so damned fragile sometimes. Someone should take you in his arms. Why doesn’t that priggrish, self-righteous husband come back and give you a cuddle or something” (*Time Present*, 1968: 37).

Cabe resaltar que un matiz destacable y reiterativo en Osborne es dotar a uno o varios de sus personajes de influencia, de poder y de paralelismos consigo mismo. Ellos son los encargados de llevar el hilo conductor, que dirige el argumento de la historia. Principalmente, este rol recae en hombres pero, en contadas ocasiones, también en mujeres. De hecho, la singularidad es que, si no se detalla el nombre de la persona que precede al diálogo, podemos confundirnos y pensar que son hombres los que están en escena. Esto se debe a sus comportamientos, a sus actos y a su estilo de habla. En las obras en que la figura central recae en una figura femenina, como es el caso de Pamela en la obra *Time Present* (1968), es significativo, porque evidencia los atributos propios de la masculinidad hegemónica arquetípica de los varones: el odio, la ira y los insultos, como mecanismos que acrecientan el maltrato psicológico. En verdad, con tal de lograr el éxito, la fama y su propio beneficio, está dispuesta a usar cualquier recurso: chantajes, manipulaciones, estafas, amenazas...

La principal característica de la obra *Time Present* (1968) es que todos los personajes son femeninos, menos los secundarios (los “novios” de las protagonistas). Es

---

<sup>143</sup> Martin Banham sugiere que se evidencia una hipotética relación lésbica entre ambas amigas (1969:80).

<sup>144</sup> Hoy en día, esta situación no es la habitual, pero hace años, el divorcio para una mujer significaba la pérdida total de su bienestar: social, económico y familiar. El marido se quedaba con los bienes de ambos y con la custodia de los hijos, como en el caso de Murray en la obra *Time Present* (1968) (Sáenz, 2011:20-21).

reseñable el paralelismo de Gideon, el primer marido de Edith, con Osborne, porque ambos adoran acostarse con actrices, pero siempre como amantes, sin ningún tipo de compromiso. Gideon las utiliza como marionetas, ya que las considera cabezas huecas. Su esposa, Edith, tiene un perfil diferente, al de las chicas con las que suele pernoctar, y este es el motivo por el que él hace comparaciones entre todas ellas. Finalmente, la elige como su esposa, precisamente por su inteligencia. Sin embargo, puede ser que este hecho fuera irremediablemente el culpable de que esta unión estuviera, desde el principio, abocada al fracaso, tal y como verifican los matrimonios fallidos de Osborne. Las características, que la diferencian del resto de amantes, son que ella es una persona culta y con una gran personalidad, que suscita un gran interés en Gideon. Pero, al mismo tiempo, le desconcierta que no se parezca a sus otros prototipos. Asimismo, ella le contradice, si no está de acuerdo con su opinión y muestra sus creencias abiertamente. Precisamente, estas cualidades positivas son las que generan miedo en Gideon, porque teme que Edith sea su competencia en el plano intelectual y, como consecuencia, le haga sombra en cualquier campo. Otro elemento, que acrecienta la crisis de la masculinidad y enturbia una relación “igualitaria”, es la independencia que muestra Edith, puesto que para sobrevivir, no necesita a ningún hombre. Pamela es consciente de esta singularidad y expresa: “He was always having affairs with actresses. [...] He adored actresses. But he didn’t like the idea of marrying them. [...] That was the trouble with Mama. [...] He thought she was not only cleverer than his other ladies, but cleverer than him” (*Time Present*, 1968: 80).

Otra obra, donde el hilo conductor va de la mano de una mujer y donde podemos detectar el uso de la violencia psicológica, es *West of Suez* (1971), con la figura de Frederica. Un dato destacado es que es un personaje que simboliza un doble papel en el espectáculo, porque tiene una personalidad dual; en otras palabras, se comporta de una manera diferente, según con quién se relacione. Las diferencias son evidentes, en lo que respecta a su comportamiento con su padre o con su marido. Por un lado, en lo que concierne a su relación con su progenitor, como sabe que es su hija favorita, se atreve a decirle las verdades abrupta e irrespetuosamente. Quizás las actitudes de Frederica sean una herramienta de venganza hacia él, es decir, aprovecha su vejez y su fragilidad para poder desenmascararle y hacerle comprender cómo se sienten sus hijas, cuando él ataca con sus objeciones e imposiciones, en un claro guiño a la obra *King Lear* de

Shakespeare (1603)<sup>145</sup>. Cabe destacar que es la única de las hijas que emite este tipo de comentarios hirientes. Las demás hijas de Wyatt (Robin, Evangeline, Mary) se callan y aguantan sus manías, sus vejaciones, sus agresiones y sus malos modos por respeto y por temor a la figura del patriarca. En el pasaje, que se reproduce un poco más adelante, al observar esta faceta de la personalidad de Frederica, podemos concluir que se establece una agresión de mujer a hombre; realmente, sus comentarios pueden hacer daño psicológicamente a su padre, porque ella es importante para él.

Como veremos en la cita, Frederica agudiza su enfado por la conducta que su padre, Wyatt, viene manteniendo todos estos años. Ahora está más envejecido y se presupone que la ira y la fuerza se debilitan (paralelismo en la evolución del carácter de las obras de Osborne). A partir de ahí, este es el momento para que sus hijas se venguen, humillándole; Frederica: “The trouble with you is that you’ve always been allowed to get away with it. [...] Bad manners. Laziness. Cowardice. Lateness. Hurtful indiscretion. And we’re all supposed to be stunned by the humour and eccentricity of it” (*West of Suez*, 1977: 79).

Por otro lado, la personalidad de Frederica cambia radicalmente en la relación con su marido, Edward, hacia una vertiente de sumisión. Ella es hipocondríaca y su marido es su médico. Esta situación de poder y de control privilegiada tiene similitudes con algunos personajes masculinos empleados en la versión gótica de la *New Woman Fiction* como, por ejemplo, en la obra *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman (1892). En estos relatos, el cónyuge es el encargado de controlar física y mentalmente a su víctima. Pero en este caso, en vez de recluirla en su habitación, la manipula mediante la ingesta de medicamentos, que él mismo le receta. De esta manera, se convierte en la mano ejecutora, que articula una venganza, y que maneja a su marioneta, según su conveniencia. En efecto, los síntomas de ciertas dolencias mentales, tales como la depresión, no se conciben dentro de un paradigma clínico, sino que se vinculan automáticamente al género femenino, como enfermedades provenientes del útero. Por eso, a aquellas, que las padecen, se las denomina con el arquetipo de “locas”

---

<sup>145</sup> Esta obra es un ejemplo del uso del recurso de la violencia, desde la perspectiva de que el individuo puede originar actos violentos de una manera “justificada”, puesto que se emplea para conseguir un fin o para defenderse de un ataque. Sin embargo, la brutalidad ya no tiene justificación alguna, ya que se genera, a raíz de una ira interna individual, que se va expandiendo. De hecho, el abuso se convierte en una acción que se desempeña con el objetivo de dañar a la víctima gratuitamente y, de este modo, minimizar la frustración del agresor.

e “histéricas”<sup>146</sup>. Sobre todo, el dato más reseñable e impactante es que la solución por la que optan los hombres, ante este desconocimiento curativo, es encarcelar y, de este modo, limitar y aislar tanto física, como mentalmente. El proceso de “curación” se lleva hasta tal extremo que implica el aislamiento social, cuya consecuencia es el recrudecimiento de la dolencia. Las instituciones patriarcales utilizan estas medidas como técnicas abusivas contra ellas; al no poder salir de una habitación, este maltrato desemboca en locura real y en una agonía extrema de tortura, que puede acabar en suicidio. Asimismo, como el agresor no puede permitir liberar y perder a su víctima, evita tentaciones y posibles vías de fuga, poniendo barrotes en las ventanas de la estancia donde ella mora.

En otros contextos, en cambio, Frederica muestra su rebeldía, degenerando en insultos, en desprecio y en faltas de respeto hacia las personas mayores. El tema que provoca su cambio de actitud es su suegra. Frederica quiere que su marido la apoye en esta cuestión y que piense de la misma manera que ella. Edward no le expresa a su madre sus verdaderos sentimientos por cobardía, por este motivo, Frederica instrumentaliza a su marido para conseguir que madre e hijo se lleven mal. Aquí, podemos entrever que aflora una pincelada de la nefasta relación familiar existente entre Osborne y su madre representada, en este caso, por medio de un episodio de la obra autobiográfica:

John: “My arms ache”

Mother: “So do mine and I’m not grizzling. It’s that bloody rubbish you brought. [...] Always got something wrong with him. [...] Hasn’t got his dad to make excuses for him now. [...] Oh he’s used to being on his own. He’s not like me. I can’t stand it. I like a bit of company and a joke. Can’t stand sitting around getting morbid” (*A Better Class of Person*, 1985: 34, 35).

En el comentario, que se reproduce a continuación, Frederica afirma, detalla y muestra el rencor y el odio, que le profesa a su suegra. A pesar de que es una mujer de avanzada edad, no le tiene ni un ápice de respeto. De hecho, como le molesta su presencia, intenta presionar a, Edward, para empeorar y recrudecer aún más su relación.

---

<sup>146</sup> El uso y abuso de la locura femenina, como *patologización* de cualquier forma de disidencia, en el siglo XIX y parte del siglo XX, ha sido debatido por parte de la crítica feminista, en autoras como S. Gilbert y S. Gubar (1979) y Elaine Showalter (1987). También, ha sido el tema central de obras fundamentales en la narrativa feminista, como *The Yellow Wallpaper* (Charlotte Perkins Gilman, 1892) o *The Bell Jar* (Sylvia Plath, 1963) o en *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847).

Frederica recrimina: “old gangster. [...] Like having an incontinent, superannuated Mafia in your sitting room all day. Even Edward can’t stand her, though he never tells her to her face and he really—and he really—hates her more than I do. [...] At least, she doesn’t look as if she’s had the curse every day for the past sixty-five years” (*West of Suez*, 1977: 28).

En lo que concierne a la categorización de la violencia verbal, los agresores articulan todas las herramientas inherentes al maltrato psicológico, que ya hemos citado anteriormente, con el objetivo principal de minar la autoestima de las víctimas. En ocasiones, se dirigen a su persona, a sus seres queridos, a sus hijos o a sus pertenencias, pero, independientemente del foco de la crítica, las consecuencias en la receptora son la clave del éxito. En muchos casos, como hemos podido apreciar, atacan las cualidades mentales y físicas femeninas, puesto que menosprecian todos los aspectos que reflejen su empoderamiento. En las obras de John Osborne, se combinan las represalias a las mujeres por motivos de raza, de edad, de religión y de estado civil. A este respecto, es destacable el hecho de que, en ciertos momentos, el maltrato verbal se destine tanto a hombres como a mujeres, pero la burla, la crudeza y la ironía, implícita en los comentarios hacia el sexo femenino, son visiblemente más notorias que cuando dichas referencias van orientadas al masculino. En definitiva, al final, la atmósfera de la violencia “contamina” a todos los personajes, independientemente de su género. Como consecuencia, existen circunstancias en que los roles, a veces, se invierten; en otras palabras, el verdugo se puede convertir en víctima y, a su vez, la agredida en ejecutora.

Asimismo, tal y como hemos mencionado anteriormente, ciertas referencias se articulan para ridiculizar y humillar a personas procedentes de otra religión, de otro país, de otra condición sexual... Claramente se visualiza esta xenofobia en los insultos, principalmente centrados en desvalorizar a los judíos, dentro de *A Patriot for Me* (1965). Esta obra tiene tintes políticos, que la diferencia de las demás, y se ubica en el contexto previo a la Primera Guerra Mundial, más específicamente, cuando el Imperio Austro-Húngaro está enfrentado con la Rusia Zarista.

Cabe mencionar que el rol de Redl, como espía en este conflicto, supone una ardua y peligrosa tarea; si le descubren, le ejecutan por traición (tal y como le ocurrirá). Dado que realiza un doble papel de agente, su función es recabar datos para dárselos a los rusos o a los austríacos, según sea conveniente. Sin embargo, por su propia seguridad, debe enmascarar sus verdaderas intenciones, para que nadie atente contra él.



En esta obra, la duquesa Sophie, también espía, es una mujer empoderada, cuyo papel tiene gran repercusión en un mundo liderado por hombres. No obstante, sus sentimientos por Redl afloran su parte más vulnerable. A pesar de que ella sospecha, que algo en su relación no va bien, se crea una dependencia emocional hacia él. Ella está enamorada y prefiere quedarse con él, a pesar de que no le proporcione la felicidad plena. Tal y como se demuestra en las referencias, que hace Redl hacia su amante femenina:

Taussig: The Countess isn't bothering you, is she?

Redl: I told you—no. [...] It was like talking to my sister [...] (*A Patriot for me*, 1965: 56)

En esta misma vertiente de ejemplos de desigualdad en torno a personas de diferentes países, cabe destacar la interacción de nativos y de colonizadores en *The West of Suez* (1971). El escenario de la obra se contextualiza en términos de episodios bélicos, de colonización y de poder británico. La supremacía, que impone el gran Imperio británico a los países que están bajo su dominio, crea tensiones que derivan en violencia entre los colonos y los nativos de estas áreas colonizadas. En países, con un fuerte espíritu histórico de conquista, de represión y de guerras, no se prevén las secuelas de los actos agresivos, sino que se normaliza totalmente que, en una rebelión, haya un bando ganador, frente a uno duramente sometido. Los daños colaterales, que surgen a partir de este proceso de colonización, se ejemplifican de una forma irónica y original en Osborne. Aquí, los nativos no son juzgados solamente por ser los perdedores de la guerra, sino por motivos raciales; los ingleses y norteamericanos se creen mejores que sus enemigos, los colonizados. El hecho de ser caucásicos y estar más cualificados, en términos de cultura y de educación, son los motivos que alegan para estar en una posición privilegiada de dominio; esta actitud se asemeja a la de aquellos que se consideran que están por encima de las mujeres. Patriarcado y colonialismo se representan como dos formas de opresión ejercidas, por un grupo hegemónico sobre otro subordinado, sea la suya una subordinación sexual, territorial o cultural. Este comportamiento violento lo demuestran, cuando disparan a Wyatt para hacerle sentir como ellos: personas temerosas, sometidas e inferiores.

El final de la obra muestra las consecuencias de que el bando perdedor, supuestamente más débil, se rebele contra sus amos. El problema es que siempre, en estos casos, hay chivos expiatorios. En el asalto a la villa, perteneciente a un

excombatiente, donde residen temporalmente los protagonistas, hay inocentes que no se merecen sufrir los errores que otros cometen para preservar el orden jerárquico, aprendido en la cultura patriarcal tradicional. El final abierto y ambiguo deja volar la imaginación y el criterio del espectador sobre la posible culminación de la tragedia. Hay varias interpretaciones al respecto; la primera puede ser que acabe en matanza masiva de todos los miembros de la familia Gillman, con la excepción de Edward, aliado de los isleños. La segunda se basa en la ejecución del patriarca. Los motivos de este asesinato pueden entenderse como un aviso para que se vayan de la fortaleza, como un ajuste de cuentas por orden de Edward, porque es un impedimento para alcanzar sus objetivos o como estrategia de un pacto familiar grupal organizado. Si optamos por esta última interpretación, podemos suponer que Wyatt se convierte en la cabeza de turco de todos los males, que acarrear los procesos de colonialismo, de esclavitud y de conflictos bélicos. Y su muerte se establece como un toque de atención y una señal de advertencia para todo el mundo occidental, que intente someter a los isleños. En efecto, sigue presente la incertidumbre del móvil del asesinato de Wyatt. Este fragmento se clarifica en el siguiente monólogo del nativo Jed:

Listen to me if you can hear anything but the sound of your own selves and present. [...] The only thing that matters, man, is blood, man. Blood.... [...] No, no when you pigs, you pigs go, it ain't going to be no fucking fourth of July [...] you're not people, you pigs. We are people. We are. But not you. [...] Jesus is sort of shit [...] you're pigs. Just take one little look at yourselves [...] all you will do, is die, die, baby. And pretty soon. Just real soon. Like tomorrow. Or even tonight. [...] (*armed islanders appear out of the darkness. He looks at them with their firearms pointing at the group and turns to run away. They shoot him down.*) (*West of Suez*, 1977: 83-85).

Como hemos comentado anteriormente, el mundo militar y el contexto bélico son aspectos claves en John Osborne; el concepto de patriotismo se deja entrever a raíz de comentarios de sus personajes, pero, sobre todo, se afianza en estos la nostalgia por el debilitamiento del poder del Imperio<sup>147</sup>, que suele ser un correlato a la privación de la

---

<sup>147</sup> La decadencia del Imperialismo británico genera una desolación social, pero no podemos olvidar que esta etapa de colonización se caracteriza por estar “manchada” de maltrato y de opresión. A la vuelta a casa y en el ámbito privado, esto se traduce en relaciones interpersonales abusivas de poder. Este trauma del veterano, (proyectado sobre su entorno), se aprecia en autoras, como Virginia Woolf y poetas de guerra en la I Guerra Mundial, que están siendo revisados recientemente, desde el paradigma crítico de los *Trauma Studies*.

hegemonía masculina. Cabe destacar a este respecto el patriotismo más absoluto de la figura del personaje de John, en la obra autobiográfica *A Better Class of Person* (1985), donde habla de la imposibilidad de iniciar la carrera militar, porque no cumple con la edad requerida.

Lo que demuestran las obras de Osborne, con contenido político, es que los conflictos, las guerras y la supremacía de los países a la fuerza, nunca traen ninguna consecuencia positiva para ninguna de las partes implicadas. De hecho, Osborne pone énfasis en el modo en que regresan los veteranos de guerra, cuyos trastornos se radicalizan con la vuelta a la rutina familiar y laboral. Algunos se convierten en despojos humanos de los que sus mujeres tienen que hacerse cargo, aun siendo ellas las destinatarias de su ira y de su frustración.

El padre de nuestro autor, por ejemplo, enferma tras volver del frente y ya no se recupera, ni vuelve a ser él mismo. Se pasa mucho tiempo encamado hasta que fallece, cuando John Osborne tiene solamente ocho años. Ante esta situación en la que viven, Beatrice, su madre, se siente avergonzada y defraudada, tanto por John como por su marido (Thomas Godfrey Osborne). Beatrice siempre habla mal de Thomas, delante de John, subrayando que morir en la guerra te hace un héroe y no, como en su caso, en un cobarde desconocido. No obstante, ella cree que es injusto que solo se cuide a los héroes, caídos en el campo de batalla y a sus familias, es decir, a aquellos que dan su vida por la patria. Ahora bien, si, como consecuencia, se quedan tullidos, no hay ningún tipo de compensación. Esto supone una gran problemática, puesto que sin la figura del padre, la familia queda desamparada, ante la falta de sustento económico. Mother se queja: “Look at it. It’s a bloody disgrace. We pay rates for that. If he’d been killed in the war, I suppose they’d look after it. Have to get yourself killed to be looked after” (*A Better Class of Person*, 1985: 62).

De hecho, la sociedad juzga duramente a los militares, según las consecuencias que les sobrevengan: por un lado, si mueren por su país, se les idolatra como modelos para futuras generaciones. Y, por otro, si consiguen regresar “ilesos”, se les considera cobardes, al no luchar lo suficiente por defender su patria. Los que vuelven, están anclados y desubicados en un país y en una vida, que evolucionan y que ya no les pertenecen. Este trauma del veterano se refleja también en la obra *Time Present* (1968), donde Edith busca desesperadamente la explicación para entender el motivo por el que su exmarido, Gideon, sufre tanta debilidad. De hecho, se preocupa, porque piensa que

ha perdido la cabeza; la extrema desubicación en la que vive, lo lleva a pensar que el mundo sigue como cuando él se marchó a la guerra, es decir, que continúa casado e interpretando papeles exitosos en el teatro. Edith reflexiona: “Why am I so tired, Edith? I haven’t done any work for years. [...] That was long before the war. [...] He complained all the time [...] He thinks he’s still on the stage or that we’re still married. [...] Pamela’s his daughter. He’s made that very clear” (*Time Present*, 1968: 14, 15).

En contraste con este patriotismo y el honor de la figura de los militares expuestos anteriormente, en *The Entertainer* (1957), el personaje de Frank y también el de su padre, Archie, se inventan falacias para evitar alistarse. De esta manera, se desvinculan de este imperativo para los hombres. En estos casos, el alistamiento no se entiende como un deber patriótico, que asumen los soldados voluntariamente, sino como todo lo contrario, una obligación estipulada y agudizada por la presión social envolvente, por la probabilidad de ser condenados a ir a prisión (como en el caso de Frank) o por ser calificados de cobardes y ser castigados públicamente, por ejemplo, cubiertos de plumas y alquitrán. Todas estas represalias relativas al abandono del perfil asociado a la masculinidad hegemónica, en un ámbito absolutamente virilizado como es el ejército, generan una ansiedad que, a menudo, deriva en violencia.

De nuevo, como en otros casos de frustraciones laborales, económicas, ideológicas o sexuales, las víctimas de la hostilidad, que desarrollan los hombres y las depositarias de su violencia, son las mujeres. Por ejemplo, la ausencia de ocupación, el aburrimiento y la insatisfacción personal y profesional derivan en la propagación de negatividad hacia el entorno. La pérdida de poder, incluso dentro del hogar, como referente a seguir por los hijos, enfatiza el sentimiento de inutilidad. Como ocurre en la obra *Déjàvu* (1992), cuando la hija de J.P., Alison, prefiere estar escuchando música, que su incansable e incesante monólogo recriminatorio. Su decisión al respecto es ejercer violencia económica, con un *walkman*, como muestra de su todavía existente dominio. Tal y como se representa en: “(J.P. removes her headphones, picks up the attached instrument, drops it to the floor and steps on it. It crackles and breaks.)” (*Déjàvu*, 1996: 315).

Como se ha podido comprobar, el maltrato psicológico es un arma recurrente en el corpus que forma parte de nuestro análisis. Las agresiones se producen fundamentalmente entre hombres y mujeres que cohabitan en una relación tóxica de carácter sentimental. Pero, también, cabe destacar otros tipos de opresiones minoritarias

como, por ejemplo, entre hombres, de padres a hijos y, ocasionalmente, entre mujeres. Es una herramienta que pretende lograr el control de la víctima en muchos ámbitos: el movimiento, el espacio y la vestimenta, entre otros. Como conclusión, los conflictos en la esfera pública tienen luego su lastre en lo privado y es, precisamente, esta interrelación la que se refleja en las obras de Osborne; la parte socialmente más débil (mujeres, ancianos, homosexuales, grupos colonizados) se convierte en la destinataria de la violencia agresiva de aquellos que ven amenazado su poder (sexual, generacional, colonial) y necesitan afianzarlo, mediante el uso desproporcionado de su fuerza y sus privilegios.

#### **5.4.2. La representación del acoso laboral**

El acoso laboral es una violencia que se perpetra fuera del ámbito doméstico, de ahí que, por lo general, el agresor no sea la pareja de la víctima. Puede venir acompañado de maltrato psicológico, físico y sexual, por lo que es un parámetro que hemos optado por analizar. Sin embargo, cabe destacar que no es comúnmente abordado en las obras de Osborne debido a que, en muchos casos, las mujeres no se escenifican en su oficio pues, por aquel entonces, no trabajaban tanto fuera. Ellas deben soportar episodios discriminatorios por miedo a perder su empleo, a volver a ser recluidas en la esfera privada o a ser señaladas socialmente. Se las juzga como las instigadoras y las provocadoras de estos actos, que tienen lugar a partir de unas conductas masculinas reprochables, que quedan impunes. Ellos maltratan y humillan a sus empleadas, por el simple hecho de ser mujeres: “las otras”.

Este maltrato en el ámbito laboral se ve retratado explícita o implícitamente en algunas de las obras dramáticas de Osborne como, por ejemplo, en *A Sense of Detachment* (1972), *The Hotel in Amsterdam* (1968) e *Inadmissible Evidence* (1964). Procedemos a reseñar los ejemplos más significativos; en la obra *A Sense of Detachment* (1972), *Older Lady* articula una lectura de unos guiones de teatro, que les envían, con la finalidad de que se decida, si se interpretan o los desechan para su representación. En una de sus escenas, se describe una agresión en el trabajo, donde los jefes se sobrepasan con una subalterna. Ellos le arrancan la ropa y la violan

impunemente como modo de ejercer su poder y demostrar salvajemente el dominio inherente en esta relación vertical. Se lleva a cabo por medio de coacciones, de miedo, de intimidaciones y de amenazas de despido. Older Lady: “[reading] Anal Fuck. If you have ever had a snooty girl working for you, perhaps you have felt like doing to her what these two bosses did to this girl; [...] they grabbed her and tore her clothes off and while one fucked her in her cunt the other stuck his prick up her arse” (*A Sense of Detachment*, 1983:144). La idea que entraña es que algunos hombres infieren que esto gusta a las mujeres.

Es destacable la escasa presencia femenina en cargos de poder, por lo que aquellas que trabajan en la esfera pública, por lo general, lo hacen bajo la supervisión de una figura masculina. Innegablemente simboliza el poder y la supremacía de los hombres frente a las mujeres. Asimismo, en las obras, ellas nunca desempeñan trabajos que se asignen a los roles masculinos. Pero, cuando en las charlas entre hombres se hacen referencias a estas profesiones, como la de cirujana y la de mujer piloto, se aprecia claramente la ironía y la burla implícitas, para desacreditarlas. Denotar la minusvalía y la escasa preparación de las facultades, de las capacidades y de las herramientas femeninas, se convierte en la tarea fundamental que los varones llevan a cabo en las construcciones de relaciones interpersonales. Por lo tanto, aquellas, que logran tener cabida en el mundo empresarial masculino, no solo están en la obligación de acatar las órdenes de sus jefes, sino que tienen que soportar posibles episodios de acoso.

Este acoso se materializa en el personaje de KL, el jefe de los protagonistas de la obra *The Hotel in Amsterdam* (1968). Él tiene controlados a sus empleados excesiva y obsesivamente y siempre quiere mantenerlos localizados, como si fueran de su propiedad. En este caso, los trabajadores se ven en la necesidad de mentirle para intentar estar incomunicados el fin de semana. Cabe destacar que Amy, su secretaria, tiene una dependencia y una lealtad acérrimas hacia KL. Para poder irse el fin de semana, le cuenta mentiras y excusas detalladas para tratar de salvaguardar su privacidad, hasta el punto de que se inventa una infidelidad. El jefe-agresor se puede entender como un símil de la figura de una pareja o de un padre, que atemoriza a sus hijos para vigilarlos.

En esta misma línea, Osborne muestra los sufrimientos de las mujeres, debido al sometimiento a sus superiores en su entorno laboral, a través de estos personajes. La figura representativa es Bill Maitland en *Inadmissible Evidence* (1964). Él aprovecha su

posición para conseguir que sus empleadas, más concretamente sus secretarías, se acuesten con él, siempre que lo desee. De lo contrario, ante una negativa, utiliza embustes, manipulaciones, burla, ironía y chantajes instigadores para lograr sus fines. Las mujeres, con las que entabla relaciones, son empleadas de su oficina y las elige a través de un exhaustivo y constante rastreo, como si fuera un depredador. En efecto, Bill cosifica a las mujeres a través de su forma de vestir y las partes del cuerpo, que más eróticas le resultan. Focaliza su atención en el cuerpo de la víctima, ignorando su rostro, como un mecanismo para sexualizarla. El rostro es la parte que simboliza las facciones de una persona y, obviarlo, facilita su pérdida de identidad. Además, Bill se jacta de las actividades sexuales, que mantiene con ellas, y fantasea con las orgías, a las que le gustaría asistir. Su objetivo es demostrar sus experiencias sexuales y su poderío, en términos de virilidad; Bill: “She looks pretty today [...] When are we going to have an orgy together? [...] Look at that beautiful bottom. Don’t go much on her face. But the way her skirt stretches over that little bum. [...] Wonder what’s she like?” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 31).

A pesar de que Bill está casado, usa a varias mujeres con fines sexuales, sin pensar en las consecuencias de estas agresiones como, por ejemplo, traumas, daños permanentes, tanto físicos como psicológicos, y posibles embarazos no deseados. Esta situación se plasma, cuando Bill niega rotundamente la responsabilidad y la paternidad que su exsecretaria y amante le adjudica. Él piensa que es una treta con fines económicos o para revelar su adulterio, por lo que se ve atacado, ante una situación inesperada e incomprensible. Como la secretaria está prometida, Bill atribuye el fruto de este embarazo a su nueva pareja. Pero, de ser cierto, él no va a consentir que dicho embarazo no deseado, prueba de sus infidelidades, llegue a buen término y a oídos de su esposa. Por el modo en que se comentan sus encuentros, se concluye que no todos son consentidos, sino que ella sigue acostándose con él, por miedo a represalias, a chantajes, a amenazas y a coacciones. En otras palabras, este tipo de relación no es libre, sino que el agresor fuerza a su víctima, con mecanismos que la atacan emocionalmente, para que prosiga con estos actos indeseados; Bill: “I haven’t touched you. You’re accusing me. But I haven’t touched you. Not for three months. At least” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 48).

En definitiva, este tipo de maltrato es menos visible en las obras de Osborne, puesto que el microcosmos, que se escenifica fundamentalmente, es el hogar. Sin

embargo, en la obra, que hemos mencionado previamente, cuyo protagonista es Bill Maitland, el ámbito empresarial es el gran escenario de perpetración de la violencia. Esta clase de agresión se convierte en una herramienta que él, como jefe, emplea para ratificar su poder hacia sus empleadas. En efecto, su cargo le beneficia a la hora de condicionarlas para que satisfagan sus deseos. Además, cabe destacar que el acoso es bastante complicado de demostrar ya que, en muchas ocasiones, surge la ambigüedad en torno a si ellas están actuando bajo coacción o si quieren mantener libremente dicha relación sexual con sus superiores.

### **5.4.3. La representación de la violencia vicaria**

El lazo entre padres e hijos es muy conflictivo en todas las familias representadas en estas tramas argumentales. La primera interpretación, para este patrón repetitivo de violencia vicaria, es que se deba a la gran influencia con su propia biografía; la nociva relación con su madre, con sus hijos y el anhelo de su padre. No obstante, la segunda puede ser generadora de conflictos e intrigas para sorprender, para suscitar el interés y para involucrar al público. Osborne demuestra, tal y como ocurre con Bernard Shaw, sus propósitos didácticos en las obras, que, en este caso, provocan un sentimiento de empatía hacia los descendientes. Ellos no son los culpables de tener unos padres crueles, depravados y carentes de buenos sentimientos. El enfoque moralista de sus obras se percibe en esta cita: “They suggest that there is something wrong with a society which ‘isolates’ human beings who simply want to be themselves, to complete their own development, and not necessarily accept that which society forces upon them” (Carter, 1969: 150). Se puede justificar el tema didáctico porque, aunque cuenta experiencias personales y evita dar directrices de conducta como tal al público, las tramas generan reacciones y reflexiones (Carter, 1969: 150) y se toma conciencia de la crueldad interpersonal en varios ámbitos: el hogar, el ejército y el trabajo.

Uno de los ejemplos, que coinciden con el elemento biográfico que retrata la conflictiva relación entre él y su madre, se plasma en la obra autobiográfica teatral *A Better Class of Person* (1985). Las discusiones se centran principalmente en el estado de salud del padre de este. John siente que su madre le separa egoístamente de él,



debido a la enfermedad que padece. Aunque no es para nada contagiosa, John interpreta que ella está celosa de la complicidad que tienen padre e hijo y desea separarles para debilitarles y, así, ganar poder en contra del frente masculino. Asimismo, desconcierta enormemente al público la actitud de la madre de Osborne, cuando su marido muere, tras un período larguísimo de agonía. Ella habla de lo ocurrido con frialdad y a través de comentarios hirientes y rabiosos, totalmente desafortunados. Llega incluso a fumigar la habitación cinco minutos después, del fallecimiento de su esposo. La única explicación, para estos actos inhumanos y carentes de empatía, es que su matrimonio haya sido un auténtico infierno para ella y que, antes de irse a la guerra, él la haya maltratado. No obstante, y pese a que muy probablemente el padre de John responda al patrón de agresor que su hijo y sus personajes dramáticos encarnan, no tenemos evidencias de ello. Es en estos últimos años de vida, cuando Thomas Godfrey Osborne (*father* no interviene en la obra) muestra su lado más vulnerable, y, por eso, Beatrice se empodera y hace patente su venganza (*A Better Class of Person*, 1985).

Esta cita de su madre denota una frialdad y una falta de consideración abrumadora a la hora de comunicarle a su hijo de ocho años, la muerte inminente de su padre<sup>148</sup>. Además, Beatrice piensa que llorar por este motivo es montar un escándalo y dramatizar innecesaria e inmerecidamente por un desenlace, según ella, bien conocido por todos; Mother: “Your father’s only got six weeks left. [...] You heard! Six weeks. [...] (*His face is crumpled with silent tears.*) Oh, don’t you start bloody grizzling. [...] Don’t pretend you’re surprised [...] – you didn’t think he could go on like this, did you?” (*A Better Class of Person*, 1985: 28).

A raíz de esta noticia, la vida continúa con normalidad para ella. En palabras del dramaturgo, no le da ninguna importancia a la muerte de su marido y es cruel ante los sentimientos que este hecho, expresado sin ningún tipo de tacto, generan en su hijo. Sin embargo, John se hace el fuerte y no exterioriza sus lágrimas, puesto que la compasión no está bien vista en un hombre.

Como consecuencia de que John se quede solo en casa, sin un referente paterno, hace que aumente la ira hacia su madre de forma deliberada; anteriormente, su padre y

---

<sup>148</sup> Este episodio autobiográfico de la muerte de su padre, Osborne lo habría presenciado y, a raíz de ahí, podría ser el desencadenante de la perpetuación de su ira. Su madre sería el foco principal, pero le podría haber influido a lo largo de su vida en otros ámbitos, tales como en sus relaciones y en sus matrimonios. Asimismo, la cólera y la pérdida de seres queridos se podrían emplear como recursos recurrentes en sus obras.

él se escudaban el uno en el otro, dándose apoyo mutuo ante sus ataques. No obstante, en esta nueva etapa, él está solo y, ante la indefensión que siente, opta por diferentes actitudes, que abordamos a continuación: contraatacar o ignorar y desaparecer en su cuarto, donde permanece inmerso en la lectura y en la radio, aficiones que compartía con su padre y le recuerdan a él. En una ocasión, su abuelo intenta, sin éxito, tender un puente entre madre e hijo para que fluya mejor la comunicación. Pero los remordimientos, la envidia y los rencores pesan más que la esperanza de una mejoría en la relación. Aunque el tiempo pase, sigue un curso nefasto y se recrudece aún más en el momento en que John enferma. La madre decide internarle para, siempre según la perspectiva matrofóbica de Osborne, evitar tener que cuidarlo, responsabilizarse de él y darle cariño y protección. Ella se excusa en el recuerdo tan “doloroso” que le suscita la enfermedad, puesto que la remite al fallecimiento de su marido. Podemos teorizar, respecto al motivo por el que no interna a su marido, y llegamos a la conclusión de que quizás se deba a que su familia política, pese a la falta de cuidados y visitas, expide un suculento cheque mensual, para resarcir su conciencia en el último aliento vital de su pariente (*A Better Class of Person*, 1985).

La madre de John se siente sola y quiere tener a alguien con quien hablar, pero no cuida la relación madre-hijo y, de hecho, siente celos, si él hace nuevas amistades o incluso, si se enamora. Por eso, la imagen que Osborne representa de ella es la de una dictadora vengativa que hace daño con sus comentarios, para minar su autoestima. A este respecto, es reseñable la conducta de Beatrice, cuando él se enamora de una chica llamada Isabel. Le atormenta y menosprecia, haciéndole creer que es un amor no correspondido. En nuestra opinión, se puede argumentar que estos episodios vividos distorsionan la imagen que tiene Osborne de las mujeres, puesto que las concibe como enemigas naturales, que atentan contra su persona, como prueba esta cita; Mother: “You go in when I tell you. [...] They don’t want you hanging about. [...] Well, you’re to leave them alone. I’ve got no one to talk to all day. Bloody dead-and-alive hole. All bloody Isabel this and Isabel that, that and bloody war and wireless. Try and think about somebody else for a change. You’re selfish, that’s what you are. [...] Do you ever think what I’m going through?” (*A Better Class of Person*, 1985: 27-28). Puede argumentarse que su misoginia, parte de una relación conflictiva con su madre, relatada en las obras autobiográficas, siempre desde la perspectiva unilateral del hijo.

Ante esta convivencia insostenible, John prefiere siempre la huida de su casa hacia cualquier otro sitio, (hospital, internado, casa de sus amigos e incluso a la guerra), para no permanecer al lado de su madre. Cabe destacar también que otro motivo, por el que desprecia profundamente a su progenitora, es la falta de recursos para poder complacer sus caprichos. Por ende, este puede ser el detonante de su desprecio por las clases sociales bajas y trabajadoras. De esta forma, toda esta ira va mermando su personalidad, hasta que la actitud inocente de John se corrompe, cuando a los dieciséis años sufre maltrato en el internado. Sus profesores le enseñan a acatar las órdenes de sus superiores a la fuerza y, entonces, el lugar, que se convierte en el refugio de las agresiones de su madre, resulta ser igual de inhóspito. A partir de ahí, el personaje John opta por pelearse, como recurso para no mostrar su debilidad y su vulnerabilidad masculina. Radicaliza su comportamiento e ignora su autocontrol en el internado, hasta lograr que lo expulsen por abofetear fuertemente al director en la cara. Esto se aprecia en la siguiente secuencia; TEACHER: “Where do you think you’re going? [...] Don’t be bloody stupid. [...] Getta move on! [...] (*He punches him fiercely in the back. JOHN gasps with pain and staggers in to the screaming black pit of the shelter.*) [...] *The TEACHER moves down the line, hitting CHILDREN on all sides, shouting at them. They subside a little at this indiscriminate savagery and start singing/ shouting.*)” (*A Better Class of Person*, 1985: 37).

Una relación descrita por Osborne, que guarda claras similitudes con su propia biografía, se puede apreciar en *The Hotel in Amsterdam* (1968), donde la violencia, con la que Laurie habla sobre la maternidad, indica un odio profundo hacia su progenitora, (que no aparece en escena). A través de este comentario misógino, Laurie la culpabiliza y reprocha su mala relación con las mujeres; no sabe comportarse con ellas, no puede darles afecto. Justifica su falta de habilidades sociales mediante insultos burlones hacia ella. Según él, ella no se comporta con la abnegación que una madre debería manifestar, porque no lo cuida lo suficiente, o le pega o le ignora con extrema indiferencia. La conclusión, que deja clara, es que parir no es sinónimo de ser un buen referente materno.

En palabras de Laurie: I think my mother would have put me off women for life. I mean just to think of swimming about inside that repulsive thing for nine months [...] she was nothing to do with women at all. [...] I’ll tell her before she

dies<sup>149</sup>. No. I die. She'll [mum] outlive me for years. [...] Listen, my mother should have been Chief Stewardess on Monster's Airliness. She'd<sup>150</sup> have [...] snapped at you, [...] or simply just ignored you (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 92).

Asimismo, Laurie quiere mantenerse alejado de sus parientes, porque cree que se merece algo mejor. Le hubiera gustado proceder de otro tipo de *background* y, quizás, esta es la razón de su actitud despreocupada e inhumana. Para evitar el contacto, Laurie ofrece periódicamente una transferencia económica. De este modo, redime su culpa y palia este desprecio, esta falta de interés y de unión familiar visibles en las ausencias de afecto y de visitas (recuerda a la situación del padre de Osborne, cuando está encamado); Laurie: "They never anticipate you. [...] Perhaps I've got the ones I deserve, like the relatives I deserve. [...] I just send my nasty relations a cheque. I never see them. They certainly don't want to see me" (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 125-126).

Un dato reseñable es que, en todas las obras de Osborne, los progenitores no demuestran una preocupación real por los problemas, que sufren las nuevas generaciones como, por ejemplo, dificultades económicas, laborales o en sus relaciones amorosas. Con la llegada de los hijos, el agresor deja de ser el centro del universo, ya que el bebé se posiciona en un lugar más privilegiado y recibe más atenciones. Su ego masculino se ve gravemente ignorado y no está dispuesto a ser relegado. Como consecuencia, los hijos sufren el rechazo, la incompreensión y la animadversión de sus padres, en diferentes contextos; uno de ellos es el maltrato patrimonial, que se puede observar en la obra *Déjàvu* (1992); Jimmy Porter estampa el *walkman* de su hija Alison contra el suelo. Este hecho se debe a que le molesta, que ella se distraiga con este aparato musical y le ignore, tal y como le pasaba con su esposa y la tabla de planchar,

---

<sup>149</sup> En medio de este soliloquio de Laurie en torno a su madre, su esposa Margaret no entiende el motivo por el que los hombres no mantienen, ni disfrutan de una buena y sana relación con sus progenitoras. Margaret: "I don't know why nice men don't like their mothers" (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 91). Una interpretación psicoanalítica de esta conducta se puede dar a partir del complejo de Edipo, que explica la necesidad del hijo, en cuanto es consciente, de desvincularse de la figura materna, para evitar la identificación con comportamientos impropios del género masculino (Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001: 79, 82, 83).

<sup>150</sup> En la crítica psicoanalítica, la Madre está en el origen de los traumas del hijo, que exige una relación de exclusividad, sin intrusos, que supongan una competencia en el afecto materno; por lo tanto, conviene no pasar por alto el componente misógino de dicha teoría, que culpabiliza a la madre de los agravios y trastornos del niño.

en la obra *Look Back in Anger* (1956). La similitud intergeneracional de ambos episodios nos permite suponer un patrón narcisista en la figura masculina, que reclama la dedicación y el afecto y, en una clara regresión infantil, reacciona ante la intrusión de otras personas u objetos, que supongan una competencia o una amenaza. Aunque pueda inhibir su respuesta de odio, la sensación de agravio, el rencor y el resentimiento, a menudo, quedarán latentes, hasta el momento en que pueda perpetrar su venganza y obtener su satisfacción edípica.

Otro ejemplo de negligencia paterna se encuentra en la obra *The Entertainer* (1957); Archie muestra incompreensión y falta de comunicación con sus tres hijos. El hecho más reseñable es que ninguno de ellos recibe buenos consejos de su padre: Jean tiene que enfrentarse sola a la decisión de cancelar un matrimonio, sin amor; en lo que respecta a Frank, se encuentra supeditado al ejemplo de su padre. Al no tener un oficio productivo, Archie lo manipula fácil y constantemente. De esta manera, lo hace cómplice de sus artimañas, defraudando con los impuestos. Y, por último, Mike (personaje que no aparece en escena, porque lo capturan y, posteriormente, lo asesinan en la guerra de Cuba) se alista en la Armada, porque está asustado y no debidamente asesorado por sus allegados. Deja embarazada a una chica, cuando todavía es muy joven y, para evitar el bochorno de tener que responsabilizarse, se va a la guerra. De hecho, no se sabe nada más de dicha gestación. Toda la familia se desentiende de esta “complicación” ajena a los hombres, puesto que el deber de criar y de ocuparse de los hijos, solo incumbe a las mujeres en la lógica patriarcal.

A raíz de este análisis, podemos concluir que las relaciones, incluso tras la separación y con hijos de por medio, son muy tormentosas y tóxicas. A este respecto, cabe preguntarse si la inspiración biográfica de Osborne para su creación es una mera orientación o si los episodios de maltrato realmente se llevan a cabo en sus matrimonios y, por ende, se calcan en el escenario de forma realista. De hecho, uno de los comportamientos deleznable de Osborne se publica en un artículo de la época; él manifiesta una falta de empatía absoluta ante el suicidio de una de sus exmujeres, Jill Bennett, por medio de esta afirmación: “regret that I hadn’t been able to look into her open coffin and drop a good, large mess in her eye” (cit. en Morrison, 2006). Una similitud importante se retrata en la obra *West of Suez* (1977), cuando Wyatt narra la felicidad que le invade la muerte de su esposa. Sabe que es un comentario dañino, que relata intencionadamente delante de sus hijas, para intentar protegerse de las conductas

y de los reproches, en que deriva la hostilidad, que entre todos cosechan; Wyatt: “Awful thing to say, but I think that was almost the most enjoyable day of my life [...] merriment at my own wife’s funeral!” (*West of Suez*, 1977: 44).

En conclusión, la violencia vicaria se enfatiza en las obras, donde se representan vínculos entre padres e hijos, más ampliamente. Normalmente, el foco de conflicto se intensifica notablemente entre padres e hijas pero, también, es evidente el desprecio y la indiferencia hacia los varones. Por este motivo, aunque no haya tantos ejemplos de ello, considero que la condición de maltrato intergeneracional se debía resaltar en obras, como *The Entertainer* (1957), *Déjàvu* (1992) y *West of Suez* (1971), ya que se pueden extrapolar alusiones, pertenecientes a la propia biografía de Osborne.

#### **5.4.4. La representación de la violencia física**

En las obras de Osborne, con la excepción de *Look Back in Anger* (1956) en la escena de la plancha y de la tabla, no se visualizan actos violentos físicos en el escenario, sino que el abuso se materializa en advertencias verbales y en comentarios de los personajes, es decir, está en las palabras y en los silencios. Por otra parte, el impacto varía según la obra. La forma de preservar el orden establecido se lleva a cabo por medio de la violencia, que es un método de anular, intimidar y amedrentar a la víctima. La duda, que se plantea, es si estas amenazas se llegan a ejecutar o si se quedan en un mero comportamiento cobarde y provocador por parte de los agresores.

La siguiente cita es una sugerencia de maltrato físico, consistente en tirar a una mujer por las escaleras. En este caso, la agresión es muy difícil de demostrar y, por ello, algunas veces se determina que es un accidente. Por esta razón, Redl le ofrece a su amigo una coartada, tal y como se indica en este recurso escénico y fílmico muy recurrente. Redl: “I told Max to throw her out. Next time he’ll throw her down the stairs” (*A Patriot for Me*, 1965: 88).

Un aspecto destacable de estas verbalizaciones es que también se originan, incluso dentro de las relaciones homosexuales, como método para humillar y para dominar mediante actos que provoquen miedo. Estas situaciones se ejemplifican en la

relación entre Redl y Viktor, en la obra *A Patriot for Me* (1965). Viktor simboliza metafóricamente los atributos propiamente femeninos y, por tanto, Redl en su rol de “macho” no quiere correr el riesgo de perder su hombría, frente a un hombre afeminado, al que considera inferior y que podría dejar al descubierto sus propias tendencias homosexuales. Además, este hombre le recuerda la posibilidad de ascenso y el deseo de empoderamiento de la mujer, un factor insólito y desprestigiado por parte del “macho”.

Como la violencia física es una herramienta de tiranía, no se ejecuta solo con el fin de dañar a la víctima, sino también de corregir los comportamientos inapropiados para una buena esposa. Por lo tanto, si con el primer signo de maltrato las mujeres rectifican su conducta, los varones no prosiguen con este procedimiento. En cambio, si ellas se empeñan en reivindicar sus derechos, ellos no titubean en mantener su dominio bruscamente.

Los agresores tienen un comportamiento muy cobarde y, por este motivo, golpean a sus víctimas en zonas ocultas del cuerpo. Si, por el contrario, les hacen marcas visibles, las amenazan y las manipulan, para que mientan públicamente, sobre estos indicios de maltrato. Ellas se sienten culpables y atemorizadas, ante estos actos de sus maridos y, entonces, niegan lo evidente, se aíslan y mientan, para no enfrentarse a la cruda realidad, ya que la sociedad<sup>151</sup> las revictimizará. De todos modos, tal y como se plasma en las citas, el mundo mira para otro lado y no acusa, ni castiga a los agresores; Bill: “I’m just suggesting we might hope they’ll do it themselves for us” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 25). Aquí, se refleja claramente un deseo de que su secretaria, (antigua amante), y su prometido se maten entre ellos, para evitar el trabajo de tenerlo que hacer él. Es un comentario amenazante, sin embargo, nadie se escandaliza, ni comenta nada al respecto. Se ve totalmente cotidianizado y no juzgan esta mala praxis.

En efecto, la problemática radica en que la violencia se normaliza y los maltratadores se encuentran impunes, gracias a la pasividad grupal. Esto lo muestra Osborne, aunque no podemos deducir de qué parte está el artista, puesto que se limita a exponer. De esta manera, los agresores fortalecen su ego y sus creencias de “macho” dominador se legitiman e imponen dentro y fuera de la esfera privada. Desde la perspectiva patriarcal, siempre se enseña que los hombres son los amos de lo que consideran sus propiedades, incluidas sus esposas. Por tanto, las tratan y hacen con ellas

---

<sup>151</sup> Recientemente, se puede percibir un cambio de tendencia, si se observan movimientos como, por ejemplo, el *Me Too* y las manifestaciones internacionales del Día de la Mujer.

lo que creen pertinente; ellas no tienen ningún derecho, solo obligaciones, requerimientos y responsabilidades.

A este respecto, la habitualidad de la violencia lleva a que ciertas actitudes sean confusas. Por ejemplo, en la obra *Time Present* (1968), la reflexión de Pamela, que se cita más adelante, se establece de manera ambigua y, entonces, no sabemos, si alberga un miedo oculto en bromas irónicas o si realmente necesita ayuda. Murray, (supuestamente ex amante de Pamela, porque se desconoce, si la relación ha terminado) , presiona repetidamente para que vuelvan a tener encuentros sexuales. De hecho, procura condicionar la decisión de Pamela por medio de amedrentamientos relativos a la posibilidad de entrar en su casa a la fuerza. En estas alusiones, se puede entrever la intención de forzar las relaciones, quiera o no ella. Ella pretende ignorarle basando sus réplicas en avisar a la policía, por lo que se puede pensar que ya sucedieron previamente otros episodios de violencia, donde interviene la autoridad, como se infiere del siguiente pasaje:

Pamela: "I shall go back to my little house"

Murray: "I shall come round to the house"

Pamela: "Oh, for God's sake. [...] Then I suppose I'll have to go and stay with Bernard. He'll look after me and he'll get the police on to you. He'll enjoy that"  
(*Time Present*, 1968: 62-63)

Un cambio destacable en las relaciones interpersonales se representa en *Watch it Come Down* (1975). Los tipos de reproches y comentarios, que se producen entre la pareja, pueden recordar a los de su primera obra, *Look Back in Anger* (1956) , pero con unas diferencias muy evidentes. Esta evolución se puede apreciar en términos del lenguaje que utiliza tanto Sally como Ben. En esta ocasión, ella tiene una importancia clara en el hilo conductor de la obra y su manera de actuar dista mucho de la norma general de comportamiento femenina. Ella es la encargada de iniciar el Ciclo de la Violencia y ataca y responde según las necesidades de los sucesos violentos, que se instauran dentro de la pareja. Muchas de las fases del Ciclo de la Violencia son visibles en la obra como, por ejemplo, la psicológica, la vicaria y la "luna de miel". Cabe mencionar que la psicológica es bilateral mediante insultos muy graves que, sobre todo, Sally articula en contra de su marido, para dañarlo profundamente. La sumisión, la pasividad y los silencios no son característicos en este personaje femenino. La



evolución, en su actitud de rebeldía y de lucha, deriva en que no se ve una aparente desigualdad entre ellos, esto es, incrementa la atmósfera de agresividad por ambas partes. No obstante, cualquier intimidación, relativa a un potencial abuso físico, se lleva a cabo por el marido, en varias ocasiones. Finalmente, la fase de acumulación de tensión se manifiesta por medio de la explosión de amenazas explícitas de pegar una paliza a su mujer que, posteriormente, se materializan. Estas distintas etapas dentro de la relación tóxica se ven claramente definidas en las siguientes citas y empieza nuevamente el círculo, como esta conversación prueba:

Sally: “And I’ll smash her face in with it. Like you did mine. See what you did”

Ben: “Beautiful bone structure unaltered”

Sally: “If you were a man—”

Ben: “Your upper cut’s better than mine. And your feet and knees”

Sally: “If you had any balls, I’d have kicked them. [...] Oh, Ben, don’t go. Don’t leave me” (*Watch it Come Down*, 1975:47-57)

En definitiva, este tipo de maltrato es muy interesante puesto que, aunque se verbalizan amenazas y referencias explícitas a la violencia física, ninguna se escenifica. De hecho, se emplean alusiones a “accidentes”, como una caída por las escaleras en *A Patriot for me* (1965) o especulaciones como en *Inadmissible Evidence* (1964). Por lo tanto, se podría interpretar que nunca tienen lugar. La única agresión que se lleva a efecto, enmascarada bajo un percance, es la quemadura en el brazo de Alison, en *Look Back in Anger* (1956) y la pelea entre Sally y Ben, en la obra *Watch it come Down* (1975). En otras creaciones, este tipo de conflictos no se podrían catalogar dentro de la nomenclatura de violencia de género, ya que no se maltrata a una mujer pero, también, merece una mención, al representar la violencia como la solución a los conflictos; como, por ejemplo, el “suicidio” del jefe de los personajes de *The Hotel in Amsterdam* (1973) o el asesinato de Wyatt, el patriarca familiar, a manos de su yerno, en *The West of Suez* (1971).

#### 5.4.5. La representación de la violencia sexual y su representación en Osborne

En este apartado es necesario aclarar, en primera instancia, que, hasta prácticamente la década de los 70, la sexualidad femenina no había sido objeto de estudio en el ámbito científico y la aproximación al deseo y al placer de las mujeres se hacía desde una óptica masculina. No existen investigaciones, que emitan datos fehacientes y explicaciones científicas, de las diferencias de comportamiento en el terreno sexual entre hombres y mujeres, hasta que se realiza el informe Hite. Por lo tanto, hasta entonces, se sobreentiende que las mujeres, al carecer de una sexualidad autónoma, siempre deben regirse por una actitud sumisa, subordinada y complaciente atendiendo a las necesidades, a los deseos y a las fantasías de sus maridos, en cualquier momento, sin mostrar impedimento alguno para realizar el acto sexual. Nunca pueden tener ninguna iniciativa, en lo que concierne a la sexualidad, porque se las tacha socialmente de impuras, inmorales y promiscuas, por el simple hecho de albergar una apetencia sexual ignorada. Así, lo refleja Osborne en sus obras, donde se ridiculiza este goce sexual; Oblensky: “I’d make her jump and giggle and give her fun. All girls like fun. Even if they’re educated. [...] I don’t see very much beauty. I mean I don’t need it. You’re a romantic” (*A Patriot For Me*, 1965: 93-94).

Las agresiones sexuales obligan a las mujeres a desprenderse de su dignidad, para satisfacer los instintos más primarios de los hombres. La problemática es la dificultad que entraña probarla, puesto que las huellas son inapreciables a simple vista. Ellas no pueden demostrar estos ataques y, por tanto, en caso de denuncia, la vergüenza y la falta de credibilidad agudizan, que se revelen, en la esfera pública. En el caso de que se produzca dentro de una pareja, el débito conyugal, en la tarea de las buenas esposas, está visto como de obligado cumplimiento, por lo que es incluso más complicado de evidenciar. A continuación, detallamos ejemplos de este tipo de malos tratos en las obras de John Osborne, desde diferentes enfoques. En algunos casos se interpreta veladamente como un acto enmascarado, dentro de una relación sentimental, que puede estar influenciado por el factor externo del alcohol. En otros, se trata de un acto explícito y detallado en la reproducción de los hechos.

Así, la violencia sexual dentro del ámbito doméstico se puede observar en el caso de *Inadmissible Evidence* (1964), donde Bill niega que maltrate sexualmente a su esposa. Cree que siempre son encuentros consentidos por los dos. Aunque, como las

mujeres no deben poner objeción, nunca se asegura de forma generalizada, que ellas disfruten y realmente quieran estar con sus maridos íntimamente, sin ser una cuestión de presión social dictaminada por sus creencias aprendidas, por sus coacciones o por sus chantajes; como puede apreciarse en el comentario irónico de Bill: “I deny that I have been cruel to my wife. [...] There were never sexual relations between us except by mutual agreement” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 79).

En efecto, y por desgracia, la sociedad no está provista todavía de técnicas y de recursos que posibiliten la temprana detección de la violencia en las relaciones tóxicas, aunque hay ya campañas sobre ello. Las mujeres siguen indefensas ante los ataques, que los hombres llevan a cabo, en un ámbito tan privado, el dormitorio. Normalmente, en la casa, el agresor y la víctima están solos, sin testigos y la distancia entre el consentimiento y el rechazo están a veces separadas por una línea roja, que los maltratadores franquean muy a menudo.

En esta misma línea, se aborda la obra *Under Plain Cover* (1962). Sus jóvenes protagonistas, Tim y Jenny, se sumergen en un juego sexual incestuoso y morboso, de sadomasoquismo y de subordinación. Son dos hermanos recluidos en su propia casa que mantienen relaciones sexuales, por medio de la recreación de fantasías, con matices fetichistas. Este bucle tormentoso y reprimido se castiga y se juzga como inmoral, por existir lazos de sangre entre ellos. Además, se califica como un hecho depravado, a ojos de una sociedad, que prioriza una conducta moral cristiana, que conduce a un aislamiento. De este modo, permanecen escondidos, entre cuatro paredes, para evitar desvelar su secreto. Su único contacto con el mundo exterior es el cartero. De cara al público, su relación es fraternal y, por este motivo, surgen desavenencias y malos entendidos, que provocan situaciones de maltrato, tales como intimidaciones, manipulaciones y advertencias. Jenny desea evolucionar y no permanecer pasiva, en la casa, disfrazándose y encarnando roles con connotación sexual, como el de enfermera. La mayor parte del tiempo, no son conscientes de que su comportamiento no es propio de una conducta sana y normal. A él realmente le atormenta la soledad y no tener a nadie que satisfaga todos sus deseos. En efecto, si ella se rebela y se va, para construir su propia vida alejada de su control, él la amenaza con suicidarse. La violencia sexual, como causante de un daño psicológico en la víctima, también es un matiz que se pincela en estas escenas. Jenny percibe que esos actos no son permisibles, pero, para no contradecir a su hermano, continúa dejándose llevar por él, en sus juegos perversos. El

final de la obra reitera la dependencia entre la pareja, que se excluye, para proseguir con las prácticas incestuosas habituales.

Asimismo, la agresión sexual, excusada en un acto inconsciente motivado por el alcohol, se manifiesta en la obra *The Hotel in Amsterdam* (1968). Laurie reconoce que no es muy amable con Margaret, su mujer, y achaca sus malas conductas a la bebida<sup>152</sup>. En este punto, surge la pregunta de si Laurie se escuda en esta adicción, para evadirse de los episodios de violencia física y sexual, como revela este comentario: “I imagine I wasn’t very kind to her. [...] I don’t know. I wish I could really remember. I try to. I hope not. But I’m sure I was” (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 138).

Por el contrario, la obra, que muestra ataques sexuales de diversa índole en la esfera pública, donde cualquier persona ajena a la agresión puede ser testigo de ellos, es *A Sense of Detachment* (1972). Ya no se producen en un contexto de pareja, donde se puedan disimular con la excusa de que se trata de un derecho establecido, que obliga a las mujeres a mantener relaciones sexuales con sus maridos, tal y como se detalla a continuación.

La siguiente cita representa un abuso sexual en un bar con total impunidad, es decir, en un espacio público. Es evidente que es una relación no deseada que, por tanto, se convierte en una forma de dominación para esta mujer. Los datos, que nos evidencian que esto es un maltrato físico y sexual, son los jirones en la ropa de la víctima y la resistencia de esta, para evadirse imperiosamente. En cambio, los agresores luchan y la atacan ferozmente. En palabras explícitas de Older Lady “visualizamos” la escena de la violación; “Six men drinking in a small bar... have a giggle with her but, as many things do, it went wrong. She resisted! They ganged up on her and tore her clothes off of her and proceeded to violate her in every way that they could. Each one had a go at fucking her, some in her bum, some in her mouth. They held her on the table and screwed until she finally passed out from the spunk forced down her throat” (*A Sense of Detachment*, 1983: 140, 141).

---

<sup>152</sup> Los personajes beben diariamente y en cantidades ingentes, en la mayoría de las obras. Impacta al público la manera de consumir de las mujeres y que, en lugar de vetarlas, se las anime en esta práctica en el ámbito privado. Si estas escenas se mostraran en la esfera pública, al no ser esta droga un factor bien visto socialmente, cuando aparece ligado a las mujeres, estas serían seguramente juzgadas con dureza. El alcohol es un recurso de caracterización para mostrar la alienación, el nihilismo y el vacío del mundo moderno.

Precisamente, a causa de que la sexualidad femenina tiende a ignorarse a lo largo de la historia, la actitud de la mujer más mayor, descrita en las obras de John Osborne, *Older Lady*, sorprende a los espectadores. Es insólito que a su edad se interese por unos guiones, calificados como pornográficos. Se evidencia en *Older Lady*: “They seem to call it pornographic. But it looks quite interesting to me” (*A Sense of Detachment*, 1983:137). Como consecuencia, se la insulta y se la designa vieja verde, “salida” y excesivamente promiscua, en el ámbito sexual. Su imagen simboliza la osadía para contar sus sentimientos en público en una época profundamente opresora, en lo que a la sexualidad femenina se refiere. Según Girl: “So it would, you dirty old bitch” (*A Sense of Detachment*, 1983:137).

No obstante, los comentarios de *Older Lady* son útiles y describen los guiones interpretados por esta compañía teatral. Se manifiesta el interés de enseñar al público una violencia crudísima en contra de la mujer, desde diferentes perspectivas y enfoques; agresiones sexuales en la calle, donde exconvictos violan, tras salir de prisión, por no ser capaces de controlar, ni reprimir sus instintos primarios u orgías y penetraciones anales y vaginales simultáneamente. Este tipo de escenas escandalizan por considerarse hechos grotescos, deleznable, humillantes e indignos para la mujer. A través de esta visualización de la violencia real y sin tapujos, se representa un abuso patriarcal. No obstante, lo que para ciertos hombres es despreciable y depravado, para otros resulta agradable, motivante y excitante. Rememora, tal y como se ha mencionado previamente, al género teatral, conocido como *In-Yer-Face*, de algunos dramaturgos contemporáneos de Osborne, como Sarah Kane. Son atrocidades hacia las mujeres, tanto en la esfera pública, como en la privada, que se ejemplifican en; *Older Lady*<sup>153</sup>: “The Virgin Bride was to be Raped. [...] We have a picture story about what a released convict is going to do to the first woman he sees when he gets out [...] “Young Orgy” [...] (reading): ‘Then we finish with a girl masturbating herself in both her holes at one time’” (*A Sense of Detachment*, 1983: 137).

En resumen, el maltrato sexual se asemeja al físico, en términos de análisis interpretativos; en las obras, donde se genera una situación de acoso o dentro de los matrimonios, se crea una ambigüedad en torno a si las relaciones sexuales se efectúan

---

<sup>153</sup> La ironía, presente en la lectura de los guiones, para elegir cuál será representado, es que precisamente sea una mujer la encargada de esta tarea y que no efectúe ninguna oposición al respecto. Sino todo lo contrario, expresa su interés por las referencias pornográficas. Esto se puede deber a la represión, que ha sufrido en su juventud, ya que ahora, por medio de este tipo de anotaciones, consigue la tan ansiada libertad sexual.

de manera consentida o bajo amenaza, como modo de evitar las agresiones. Tal y como hemos comentado previamente y, al igual que en el caso de la violencia física, no se suele representar en escena, sino que se relega al ámbito de las referencias veladas o a las alusiones de los personajes que derivan en interpretaciones abiertas para el espectador. Pero, como ya se ha sugerido y como también podemos extrapolar al fenómeno de la violencia de género “real” (no representada), su aparición puntual nos lleva a pensar que hay mucho más de lo que se ve, y que la mayor parte sucede, “de puertas para dentro”.

#### **5.4.6. El rechazo y la violencia en contra de las mujeres como un síntoma de la homosexualidad velada**

El rechazo y la violencia, en contra de las mujeres, es a veces un síntoma de la homosexualidad velada, “armarizada”, en la que los hombres proyectan su culpa y su frustración sobre las mujeres de su entorno, al no poder cumplir con el mandato de la heteronormatividad. A este respecto, ellos comparten lecho con mujeres, para encubrir su verdadera orientación—homosexual—, considerada fuera de la norma (relaciones heterosexuales). Por este motivo, los homosexuales deben solapar sus relaciones para que la gente no perciba su deseo real. De este modo, evitan que la sociedad señale, opine o castigue duramente su comportamiento a través de insultos, de desprecios o de agresiones. De hecho, hasta hace muy poco, la orientación sexual no normativa era gravemente juzgada<sup>154</sup>, porque el modelo ideal era la familia nuclear clásica y tradicional: un padre, una madre y sus descendientes.

En las obras, que se citan a continuación: *A Patriot for Me* (1965), *The Hotel in Amsterdam* (1968) e *Inadmissible Evidence* (1964), se aborda esta cuestión, desde diferentes prismas. Ejemplificamos pequeños matices de las dos últimas obras citadas, porque se aprecia la opinión de los personajes sobre este tema, pero siempre son meras

---

<sup>154</sup> La homosexualidad en Gran Bretaña comienza a ser despenalizada, a partir de 1967, por lo que muchas de las obras de Osborne con personajes homosexuales se estrenan, cuando esta orientación es aún tipificada como delito en el código penal. Cabe recordar que en muchos países, que fueron colonias del imperio británico, como Jamaica o Nigeria, la homosexualidad, el lesbianismo y la bisexualidad están todavía condenadas.

aclaraciones. No se trata el asunto, como parte principal del argumento, en ninguna otra obra, que no sea *A Patriot for Me* (1965). En esta última, aunque nunca se menciona esta orientación sexual explícitamente<sup>155</sup>, las relaciones, que se permiten entrever entre dos hombres, no dejan lugar a dudas. Por su parte, en *The Hotel in Amsterdam* (1968), la camaradería y ciertos comportamientos y rasgos de las personalidades de los protagonistas masculinos pueden confundir al público, en estos términos. Asimismo, cabe destacar la homofobia, palpable en sus comentarios burlones, que puede interpretarse como una fórmula para esconder su propia inclinación. Por último, en la obra *Inadmissible Evidence* (1964), un hombre narra su gusto por los hombres y describe el asco que le da acostarse con su mujer.

El primer ejemplo de homosexualidad velada se manifiesta principalmente en la obra *A Patriot for Me* (1965). Osborne juega con la ambigüedad, valiéndose tanto del lenguaje como de los recursos estilísticos, que emplea, más concretamente de las metáforas y de los símiles. De todas maneras, un dato reseñable es que, a pesar de ser entre dos hombres, siempre hay una relación de poder en la que uno de ellos desempeña el rol femenino y el otro el masculino, reproduciéndose el modelo heteropatriarcal entre personas del mismo sexo. El miembro de la pareja, que se identifica con los atributos masculinos, esconde sus verdaderos gustos. No obstante, el otro lidia con los comentarios y con los murmullos de la gente que se entromete y opina sobre su orientación sexual. La influencia social puede llegar a ser tan grande que el individuo se mimetiza con los ideales y con las expectativas, que la sociedad tiene prescritas para cada género. De hecho, si las normas no se cumplen y la persona opta por vivir su propia vida, y no dejarse amedrentar por los prejuicios y por los estereotipos, tiene una existencia plena y feliz. Y, sobre todo y más importante, no deja que la opinión de otros, le arrastre a ser alguien que no es. Sin embargo, esta hipotética felicidad se puede convertir en efímera, si sufre represalias extremas, tanto físicas como psicológicas. Las agresiones, los insultos y los abusos se llevan a cabo por el simple motivo de no permanecer dentro de la pauta establecida por el sistema patriarcal.

---

<sup>155</sup> Este tema deriva en un enfrentamiento entre los críticos, divididos en dos bandos, con posiciones confrontadas. Kenneth Tynan y Mary McCarthy los encabezan. Unos están de acuerdo y otros discrepan en la exposición de la homosexualidad (Portillo, 1978: 240). McCarthy articula en el periódico del *Observer*: “Osborne wanted to show that homosexuality ‘can lead to madness’ but this seems a vague and unlikely point for him to make”. En respuesta, Tynan considera que es loable plantearlo y contesta a esta declaración: “Osborne’s intention was to show the pressures exerted on sexual deviants by social prejudice; ... he was not blaming the queer but the society that outlaws queerness” (cit. en Hayman, 1969: 61-63).

El siguiente fragmento utiliza el calificativo coloquial de *queen*, vinculado al ámbito homosexual. Es poco realista que sea Redl (personaje que oculta sus gustos sexuales) el que se jacte de hacer este tipo de valoraciones grotescas, burlonas, hirientes y repletas de vulgaridad, destinadas a su pareja. De alguna manera, airea esta orientación públicamente, con el objetivo de ridiculizarle. Normalmente, este adjetivo se usa para destacar la conducta promiscua, con la que actúan ciertos gais. A los homosexuales de pensamiento más tradicional y a los que no les gusta demasiado llamar la atención, este tipo de perfil no les parece adecuado y reniegan de pertenecer a su mismo grupo; Redl: “Oh, stop screaming, you stupid little queen! You don’t want to get married, you whore, you urchin! You just want to bleed me to death” (*A Patriot for Me*, 1965: 96).

Visto lo anterior, debemos abordar este tema desde la perspectiva de la represión social y cultural donde las consecuencias, de no perpetuar la especie y de desvincularse de los cánones establecidos, son patentes en las escenas descritas por el autor. La institución del matrimonio es sagrada y el camino, que debe seguir todo ciudadano. En otras palabras, todo el mundo aspira a casarse y a tener hijos, porque es a lo que conduce la presión social. A pesar de que hoy en día, el mundo es a priori más tolerante y hay leyes en Europa que protegen a todas las orientaciones.

Un dato destacable es que, en esta obra, nunca se le llama al coronel Redl abiertamente homosexual (tema tabú), pero él mismo recrimina a sus amantes el motivo que les lleva a estar con él. Esto es, desvaloriza sus cualidades amorosas y desconfía de sus intenciones. En algunas ocasiones, los insultos y las agresiones físicas hacia ellos son mecanismos que sirven para encubrir sus propios miedos e inseguridades, ya que, de cara al público, es un amante excelente para las mujeres. Consecuentemente, él quiere mantener su estatus y no consiente que la verdad salga a luz, por lo que sus encuentros amorosos se producen, fuera del alcance de miradas ajenas.

Según lo que percibe Redl, Viktor le utiliza a cambio de interés y dinero, pero, a pesar de que no habla en términos positivos de su amante, algo le proporciona, porque sigue teniendo encuentros con él. Asimismo, la violencia se genera también entre homosexuales, como símbolo de poder y de dominación<sup>156</sup> de unas masculinidades hegemónicas, sobre otras subordinadas, no sólo hacia las mujeres. Esto se puede

---

<sup>156</sup> La diferencia de rango dentro del estamento militar, así como la edad entre Redl y sus amantes enfatiza aún más la relación abusiva de poder.



apreciar en algunos enfrentamientos muy explícitos; Redl: “In your way, yes. [...] You want my style, my box at the opera instead of standing with the other officers. [...] If the world depended on the Viktors, on people like you, there would be no first moves made, no inexpedient overtures [...] Dear Mother of God, you’re like a woman<sup>157</sup>! [...] (*Redl pulls him out of bed by the leg and he falls heavily to the ground with a thump.*)” (*A Patriot for Me*, 1965: 97).

Otra obra, que deja entrever el tema de la homosexualidad velada, es *The Hotel in Amsterdam* (1968). Esta orientación sexual se aborda desde una perspectiva negativa; amistades entre compatriotas, enlaces de conveniencia o relaciones íntimas no mostradas al público, pero sobreentendidas. Las acotaciones, sobre la vestimenta, denotan que alguno de ellos es un poco afeminado o reflejan el conservadurismo social de las clases sociales privilegiadas, donde no se permiten innovaciones estilísticas:

Laurie: “he’s a bit queer too, remember”

Margaret: “But you always say that you are a bit”

Laurie: “So I am. But not as much as Gus”

Amy: “What about Dan?”

Laurie: “Well—either less than Gus or me. Or much more. He’s more elusive. I mean Gus is so obvious. Those clothes. That’s real conservatism” (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 91)

La continua verborrea, acerca de los homosexuales, se puede interpretar como la señal de que ellos mismos se ocultan tras unos matrimonios respetables y necesitan disimular ese “pecado que no tiene nombre” con un lenguaje excesivo y, al mismo tiempo, muy elocuente respecto a lo que tratan de negar. Además, siguiendo el protocolo, estipulado por la presión social, tienen hijos con mujeres a las que no quieren y sobre las que proyectan su ira y su frustración, cargada de culpabilidad. Muestra de estos comentarios, relativos a la apariencia de ciertos personajes, es el siguiente fragmento; Laurie: “Well—either less than Gus or me. Or much more. He’s [Dan] more elusive. I mean Gus is so obvious. Those clothes. That’s real conservatism” (*The Hotel in Amsterdam*, 1968: 91).

---

<sup>157</sup> Esta comparación de su amante, con el género femenino, la sugiere como una forma de agredirle, puesto que está infiriendo, lo que para él supone un insulto.

El tercer ejemplo se articula en *Inadmissible Evidence* (1964) y sigue la misma línea, que la obra anterior. Se describe la conducta de un hombre homosexual (Mapples) que reprime sus gustos y vive enclaustrado en un matrimonio ficticio, que le ocasiona una infelicidad inmensa, donde la intimidad es inexistente, salvo cuando disimulan públicamente para ratificar su coartada social. Este personaje, desconocido para el público, prefiere quedarse con su mujer, a la que ignora, antes que revelar sus verdaderos deseos ocultos, ligados a una orientación sexual, socialmente condenable. A este respecto, remarca la necesidad de mantenerse, en un estado de embriaguez, para acostarse con su esposa. Por este motivo, cabe destacar las consecuencias para la mujer, ante una situación que deteriora y desestabiliza su autoestima. Mapples confiesa que: “No, I never liked girls, but I didn’t like men who didn’t seem like men either. [...] Just keep out of the law, keep out of the law and not to invite trouble. I don’t want to change. I want to be who I am. But I stayed with Hilda [...] I used to have to get drunk, first, like I did when I forced myself into bed with Hilda and got married for it” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 96, 97).

Este fragmento supone una declaración reveladora del chantaje que lleva a cabo el amante de Mapples. La soledad y el distanciamiento de las parejas homosexuales derivan en un inconformismo y en un descontento, que suscitan un sentimiento de venganza y un intento de controlar la situación a través de amenazas. El amante desea hacer pública la relación y, de este modo, provocar que todo el mundo lo sepa, incluida la esposa. Mapples: “He wanted me to leave Hilda and take on a new life altogether. He begged me. He threatened to phone up or write to me. But he hasn’t. He kept his promise” (*Inadmissible Evidence*, 1978: 99).

En definitiva, la homosexualidad velada es un concepto que se sugiere en muchas de las “amistades” entre varones, que se entablan en las obras de Osborne. La actitud, los comentarios y las actuaciones entre ellos crean esta ambigüedad, dentro de este ambiente de secretismo. En mi opinión, salvo en *A Patriot for Me* (1965), la cercanía entre los hombres es solo una representación de la camaradería masculina, que deriva en actitudes misóginas, al reforzar los vínculos viriles y excluir la posibilidad de que los hombres y las mujeres se relacionen de una manera saludable y equitativa.

A modo de recapitulación, conviene recordar que este capítulo se divide en dos epígrafes; el primero se centra en el análisis de los patrones de conductas violentas, que se instauran en las relaciones interpersonales, de los personajes de *Look Back in Anger*,

la obra cumbre del éxito de Osborne, en el año 1956. Y el segundo versa sobre un compendio de ejemplos de las otras obras más relevantes, en lo que concierne al estudio de la violencia. Esta investigación se lleva a cabo mediante la exploración, detallada de la obra original, la explicación del marco escénico de las mismas, el motivo de este comportamiento y los efectos en los que desemboca este maltrato, fundamentalmente entre ambos sexos.

Bajo mi punto de vista, esta obra es clave para la visualización del recurso dramático de la violencia, en la historia del teatro. Osborne provoca un sentimiento en el público mediante la representación de lo que podemos relacionar con las distintas fases del Ciclo de la Violencia, diseñado por Leonor Walker; se descubre el comportamiento de Jimmy Porter hacia su mujer, como un claro ejemplo de matrimonio tóxico, donde el agresor mina la autoestima de la víctima. A lo largo de la obra, estas fases se ven representadas en cada uno de los actos de la mano de este maltratador. En mi opinión, este patrón de comportamiento necesitaba ser analizado, desde una perspectiva de género y, para ello, especificamos los contextos y los elementos que enfatizan esta desigualdad social. Asimismo, el estilo lingüístico y las expresiones, que se emplean, ratifican la superioridad y el dominio masculino que, con su frustración, intentan socavar el bienestar femenino, para erigirse como los líderes indiscutibles en las relaciones. Es reseñable que Osborne tiene obras de interés social y político, pero muchos de los conflictos, mostrados por este autor, derivan en actos violentos en contra de las mujeres, convertidas en destinatarias de esta ira, que da nombre a la generación, pero que apenas se ha indagado en términos de violencia de género.

## Capítulo 6. CONCLUSIONES

Esta investigación se articula en torno al extenso corpus literario del dramaturgo británico John Osborne (1929-1994), que abarca desde los años cincuenta, hasta los noventa del siglo XX. El análisis de la dramaturgia de John Osborne supone una tarea ardua por su extensión cronológica, ya que comprende prácticamente cuarenta años, un período en el que los planteamientos ideológicos y las técnicas teatrales evolucionan notablemente y hacen imposible establecer modelos unificadores, respecto a su obra. Por este motivo, se concibe una amplia revisión teórica que engloba desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX y con alusiones al siglo XXI; nuestro objetivo es interrelacionar todos los conceptos, vinculados a la tesis, y contextualizarlos dentro de la historia reciente del teatro inglés con referencias al europeo.

El análisis de las obras evidencia que gran parte de la “ira” de sus personajes, recogida en la etiqueta de los *Angry Young Men*, precisa de una revisión, desde la crítica de género, puesto que se ha estudiado hasta el momento desde presupuestos sociales, políticos e ideológicos. Por lo tanto, el enfoque innovador es el hecho de que en ningún otro proyecto se ha abordado la dramaturgia de este autor, desde una perspectiva de género, que engloba una visión multidisciplinar, focalizada en el elemento de la violencia, como patrón repetitivo de comportamiento en las relaciones interpersonales. Tratamos las cuestiones de género e incidimos en la figura femenina, que suele relegarse a un segundo plano, en contraste con la imagen de los hombres. De hecho, el enriquecimiento del proyecto se basa en un estudio interdisciplinar; aspectos biográficos, crítica literaria feminista y la trayectoria de la articulación de la violencia en el ámbito teatral. Este recorrido se basa en el análisis de los diferentes usos y modalidades que la creación literaria dispensa a la normalización y recreación del maltrato en escena.

La violencia en la historia del teatro anglosajón y francés supone una inspiración para Osborne; originariamente, se podría destacar que su escenificación es frecuente y está en la tradición dramática, cuyo origen se remonta al teatro romano y a la tragedia clásica, como herramienta para mostrar la condición humana. En lo que respecta a los detractores de la violencia, se puede concluir que se utiliza como recurso en arquetipos, como Medea. De hecho, si tuviéramos que definir las obras de Osborne, en el

paradigma teatral, podríamos catalogarlas dentro de las semitragedias domésticas; aunque las agresiones no derivan en la muerte del héroe o heroína ni hay, salvo excepciones, asesinatos en las obras. Solamente existe una parálisis y un letargo existencial que se manifiesta por medio de escenas grotescas, donde los personajes quedan catatónicos, por una reiteración de patrones de maltrato. Esta semejanza apela a la influencia de autores, tales como Samuel Beckett, James Joyce o Tennessee Williams. Ellos también investigan acerca de la degradación mental de aquellos, que se comportan como bestias monstruosas y deshumanizadas, incapaces de mostrar afecto. Las relaciones se basan en una interdependencia de las figuras representativas de amo-esclavo, que rememora la colonización y el abuso, desde una perspectiva marxista relativa a las clases, a los trabajos y a la explotación social. Esto se visibiliza fundamentalmente en la conducta de Jimmy, puesto que se comporta como un parásito social, que no hace nada productivo. En términos de Karl Marx, la sociedad es un “lumpen”<sup>158</sup> repleto de alimañas que no hacen esfuerzos por ser rescatados cuando tienen problemas sino, todo lo contrario, repiten patrones previamente estudiados como, por ejemplo, el alcoholismo y la rabia.

Como se ha mencionado en investigaciones y en tesis previas, las obras de John Osborne han sido analizadas primordialmente en torno a la importancia de los personajes masculinos y se ha ahondado en asuntos, tales como la política, los aspectos de clase o las estrategias dramáticas. También, se ha optado por una descripción objetiva, sin analizar exhaustivamente los actos y los vínculos que se articulan entre los sujetos en las obras. Y, sobre todo, la crítica académica de Osborne había pasado por alto lo referente a las contiendas, en el ambiente doméstico o laboral, que acarrear situaciones de abusos, así como los tipos de maltrato ejemplificados dentro de las familias o grupos de personajes. Él ha centrado sus análisis más en los orígenes (desencanto generacional respecto a crisis ideológicas, económicas, profesionales o morales) que en los destinatarios o destinatarias de esos conflictos.

En definitiva, esa manifestación de la ira, que caracteriza a toda la generación de los *Angry Young Men*, no se había percibido proyectada tanto en contra de las mujeres, sino de las instituciones, el *establishment* y el conservadurismo social. No obstante, ahora, tenemos el conocimiento y las herramientas para analizar el discurso soez e

---

<sup>158</sup> “La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano y la abolición del feudalismo, consolidarían una forma engañosa de la libertad: la de ser un lumpen, un marginal, un explotado, un esclavo libre” (cit. en Recalde, 2002: 5).

insultante y para explorar de forma compleja esas expresiones de machismo que, cincuenta años atrás, pasaban desapercibidas o eran deficientemente diagnosticadas, tanto en la ficción, como en la realidad social.

A este respecto, Osborne muestra su entorno, una sociedad enferma que normaliza la violencia y la frustración en las interrelaciones humanas, debido a un desequilibrio psíquico, que impide que haya una estabilidad personal; episodios que generan frustración, fracaso, ira, indignación o derrota. En efecto, el público se identifica con estas actuaciones representadas, reaccionan y se sensibilizan ante la imagen misógina, caracterizada por la opresión y por la desigualdad de las mujeres en una sociedad donde los atributos femeninos vienen ligados a la debilidad y a la dependencia. No obstante, es destacable que, en ocasiones, ambos protagonistas se comporten de la misma manera; en un número ínfimo de casos, las mujeres también insultan, al haber naturalizado y aprendido esos patrones tóxicos. Si bien es cierto que ellas muestran su carácter y reaccionan ante las críticas de los hombres, las diferencias en el ámbito lingüístico son significativas. Normalmente, la conducta femenina, a la hora de combatir los ataques viriles, se produce a través de diferentes recursos, como los silencios. Así, se trata de evitar la continuidad de la pelea por miedo a represalias potenciales más feroces. En las ocasiones en que ellas optan por replicar, el lenguaje que deciden articular no es tan abusivo como el de los varones, puesto que los insultos son bastantes leves, insignificantes e incluso ingenuos; alimentan de nuevo la ira del agresor masculino que no ve en su contrincante, sino una conducta “pusilánime” ante la que le resulta fácil lidiar e imponerse.

Toda esta teoría, relativa al análisis de la violencia, permite concluir que hay una mayor cantidad de episodios de agresión verbal hacia las mujeres que hacia los hombres. En efecto, incide en el hecho de que no hay apenas violencia física, en comparación con la verbal que está recurrentemente intrínseca, en las obras. En el maltrato psicológico, la palabra se convierte en el aspecto determinante de la creación de una atmósfera tóxica, que se recrudece por medio de insultos y de descalificaciones hacia las mujeres.

Los recursos y el estilo lingüístico, que eligen los hombres para sus fines de tortura, nos permiten catalogar el lenguaje violento en distintas manifestaciones:

En primer lugar, el denominado *slang* engloba términos, tales como *bitch*, *ignorant*, *pusillanimous*, *cow*, *plant* y *bastards*, formulados en la obra *Look Back in Anger* (1956);

esta jerga hace referencia a la clase social, a la que pertenecen los protagonistas, la trabajadora. La brusquedad, el coloquialismo, la crudeza y la malsonancia de los vocablos es reveladora y refleja la vulgaridad, la falta de decoro, de elegancia y el *background* socioeducativo de los emisores.

En segundo lugar, el procedimiento vejatorio, que se lleva a cabo en un mayor número de ocasiones, se realiza a través de soliloquios en los que concienzudamente se busca damnificar, de una manera clara e intencionada. Este tipo de comentarios albergan una burla y un sarcasmo, en algunos casos, más explícitos que en otros. A consecuencia de esto, este micromachismo se puede apreciar como un mal inofensivo, imperceptible, naturalizado o incomprensible, una clase de violencia de baja intensidad que, por su recurrencia y su continuidad, desemboca en un daño psicológico.

Tal y como se ha mencionado previamente, un rasgo simbólico muy reiterativo es el uso de silencios, como técnica dramática; la figura de Alison es su máxima representante, tan característicos en *Look Back in Anger* (1956). Se produce un vacío, una abstracción, un intento de evasión mental basados en mecanismos de nuestra mente, que nos aíslan y nos autoengañan, para evitar que suframos; esto es, sirven para alienarse de esta situación. Nos protegen y ejercen barreras psicológicas, que tratan de paliar el tormento, asociado al maltrato por terror a una represalia más feroz. La palabra en sí misma tiene tanta fuerza que hace mella en las mujeres y deciden no contraatacar y soportar estas embestidas por miedo al siguiente paso: los golpes. Esto viene automáticamente ligado a la crítica feminista que pone énfasis en dar visibilidad al poder de la palabra, como un arma, que simboliza la fase previa de la agresión física e incluso del asesinato. En efecto, el dominio radica en el léxico y, por este motivo, el agresor no necesita pegar a la mujer para destruirla. Tal y como se ha mencionado previamente, en la dramaturgia de Osborne puede concluirse que ellas no son violentas *per se*, al contrario que los hombres, sino que más bien se vuelven belicosas, como estrategia de defensa o contraataque, atrapadas en la espiral de abuso que el agresor crea a su alrededor<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Al final, parece que, aunque se muestra que las mujeres son las víctimas, en un mayor número de ocasiones, hay una evolución o progresión en esa representación en las obras, hasta el punto de que al final, la violencia parece “contaminar” a todos los personajes sin distinción de género, de sexo, de clase, de raza, ni de profesión.

Un estudio de los tipos y de los modelos de violencia en contra de las mujeres en el sistema patriarcal nos ha permitido releer la dramaturgia de Osborne como la expresión de una masculinidad hegemónica, que se ve amenazada por su pérdida de poder y, como consecuencia, reacciona de manera agresiva. La crisis de la masculinidad implica la posibilidad de que ellos abduquen de sus beneficios para que ellas tengan más derechos, más visibilidad e incluso un ascenso progresivo de su participación en la esfera pública. Esto genera episodios de maltrato, que repercuten en sus relaciones, puesto que ellos no quieren perder su soberanía.

El capitalismo y el patriarcado se retroalimentan simbióticamente, porque este modelo económico potencia el dominio de un género sobre el otro. En otras palabras, el varón es el administrador de la economía y del poder, tanto en el ámbito doméstico como en la esfera pública. Históricamente, este sistema plantea la satisfacción del ego masculino por medio del prestigio social de su trabajo y de su supremacía, como proveedor de recursos. En contrapartida, se las relega a su papel invisible en el trabajo del hogar, incidiendo en la falta de reconocimiento y de remuneración. Asimismo, los prejuicios heteropatriarcales impiden la conciliación de la vida familiar y de la profesional y, por ende, el éxito masculino suele producirse mientras se desprestigia el empoderamiento y el progreso social femenino. Se repite el mismo *modus operandi* en todas las obras de Osborne, en cuanto a la mala relación y a la interdependencia que se genera entre hombres y mujeres.

En el segundo capítulo, la interacción de acepciones, como el dominio, el machismo, el sexismo, el patriarcado y la violencia, me han permitido trazar el mapa conceptual con el que analizar la superioridad masculina en las relaciones interpersonales de la dramaturgia de Osborne. A raíz de este empoderamiento femenino, los episodios agresivos incrementan, debido al miedo que genera compartir los privilegios con las mujeres. A este respecto, cabe resaltar que el conocimiento del Ciclo de la Violencia, de Leonor Walker, nos lleva a ser más exhaustivas a la hora de buscar estereotipos y patrones reconocibles en el lenguaje violento y sexista, simbolizados como instrumento de manifestación del dominio masculino. Sin embargo, el patriarcado tradicional se oculta y normaliza por medio de herramientas manipuladoras, tales como los micromachismos. Por eso, debemos efectuar un análisis minucioso y pormenorizado para evitar obviar connotaciones sexistas minimizadas y no evidentes de manera explícita.



El estudio de las obras literarias, desde la óptica contemporánea, evidencia que el sexismo y el machismo siguen patentes en la sociedad actual como, por ejemplo, en el sector profesional y en el salarial o en los atributos, que estereotipan a cada uno de los géneros, por el mero hecho de pertenecer a uno u a otro. Por este motivo, la crítica del feminismo es muy pertinente para detectar la superioridad masculina en los diferentes ámbitos. Asimismo, el enfoque de género aborda los retos de su agenda para recalcar la necesidad de seguir en la lucha por la igualdad en todas aquellas áreas, donde se siguen produciendo conductas discriminatorias.

La crítica literaria feminista, adoptada como herramienta de apoyo para analizar la dramaturgia de Osborne, nos ayuda a especificar las capacidades femeninas en todos los perfiles expuestos en el proceso creativo: personaje, autora y lectora. A partir de esta aproximación histórica, constatamos que la crítica feminista realiza una tarea revisionista y de reestructuración del canon literario para que las mujeres puedan participar y alzar la voz en la esfera pública. Este acercamiento nos da la oportunidad de hacer una actualización detallada, a lo largo de las obras escritas por escritoras, previamente subestimadas. A este respecto, existe una dificultad añadida, puesto que lo femenino es descrito y valorado, desde un prisma masculino, por lo que la imagen de heroína o el concepto de mujer se ven gravemente distorsionados.

Desde la perspectiva de la crítica feminista, se toma conciencia de la victimización y del objeto del abuso que simbolizan las mujeres; este es el paso previo para que ellas se liberen de los estereotipos de género, tan presentes en las obras de este corpus, donde en su mayoría desempeñan un papel secundario pasivo. La categoría de sumisas, pasivas y serviciales como, por ejemplo, Alison en *Look Back in Anger* (1956), Phoebe en *The Entertainer* (1957) y Constance en *Time Present* (1968) representan la dependencia patológica, la perpetuación del patrón heteropatriarcal y los mandatos de género impuestos que, en definitiva, obstruyen la posibilidad de huida y de liberación. Ellas establecen el rol de cuidadoras de sus maridos, de sus hijos, de sus padres y, por esta razón, se quedan ancladas y amarradas en estas relaciones amorosas destructivas que pueden derivar en locura o en suicidio. Este lazo emocional en la pareja puede ser reflejo del miedo a la nada, a la soledad, a la incertidumbre, respecto a lo desconocido, es decir, no conciben la vida el uno sin el otro; el punto clave de las obras de carácter existencialista. La ironía de esta visión femenina es que la desarrolle precisamente un

hombre y cabe preguntarse cuál es la salida para los personajes femeninos, en estas circunstancias de desigualdad social estructural.

En el tercer capítulo, categorizar los distintos tipos de violencia, y aproximarnos a ella desde un paradigma clínico y psicosocial, ha supuesto la dificultad de manejar distintos lenguajes, pero la posibilidad de entender los conflictos de poder en una dimensión que trasciende del ámbito teatral. Primero, se ha realizado un exhaustivo estudio de recopilación de información sobre cada una de las modalidades de violencia, que pueden establecerse en los contactos interpersonales. Posteriormente, se introduce la definición legalmente reconocida por la OMS y la ONU. A partir de ahí, hemos desarrollado un análisis práctico para detectar la ejemplificación real de estos maltratos, como símbolo de poder en la desigualdad entre hombres y mujeres. Asimismo, se ha investigado y tenido en cuenta la normativa implantada, en referencia a la violencia de género en Gran Bretaña, con el propósito de aproximar este estudio al país de origen de Osborne. La distancia, entre los años de aprobación de las leyes, ha supuesto un problema para la búsqueda, puesto que la legislación de ambos países (España y Reino Unido) difiere al no articularse en los mismos términos, ni en las mismas épocas. Sin embargo, por tratarse de una tesis doctoral de literatura inglesa, nos concentramos en el ámbito británico. De hecho, aunque las ordenanzas que abarcamos son relativamente recientes, en comparación con el período en el que el autor comenzó su carrera artística, nos sirven de modelo para demostrar que los abusos y los esfuerzos por combatirlos siempre están presentes.

A raíz de conocer los conceptos clínicos e institucionales inherentes a cualquier manifestación de maltrato, consideramos importante destacar la conexión entre esta y el drama. Por esta razón, hemos realizado una investigación acerca del uso de la agresividad en la historia del teatro británico. El obstáculo, que complica esta tarea, es delimitar la época y los géneros para que se conviertan en ejemplos distintivos en el reflejo de la violencia. No obstante, es reseñable que la mimesis de las agresiones en escena no es un recurso puntual del autor de nuestra investigación, sino que se ha venido utilizando a lo largo de la historia, remontándonos hasta la época de Shakespeare, entre otros. De hecho, cada género literario o cada escritor la desarrolla explícita o implícitamente, como herramienta para conseguir objetivos dispares, como, por ejemplo, sensibilizar, concienciar, impactar o mostrar a los espectadores los conflictos en la socialización interpersonal e institucional. La hipótesis, que se sustenta

en este recorrido, manifiesta que el maltrato es una lacra inherente a la sociedad en cada una de las épocas, aunque se especifique de formas dispares y la encarnen personajes de diferentes géneros. Sin embargo, a pesar de la variedad en las modalidades existentes, nos hemos centrado principalmente en atentados contra la mujer como modo de delimitar el foco, pero también contra homosexuales o entre mujeres, en mucha menor medida. El propósito principal ha sido que los fragmentos elegidos ilustren prioritariamente los ataques en contra de las mujeres y no hacia otros colectivos que, aunque se mencionen brevemente, se alejan de nuestro estudio.

En efecto, al tratarse de un proyecto, que se centra en un análisis de componentes pertenecientes al teatro, extrapolamos la violencia real al mundo escénico y podemos concluir que tiene una importancia creciente en sus formas más realistas, formuladas en la segunda mitad del siglo XX como, por ejemplo, en el Teatro de la Crueldad y en *In-Yer-Face*. El debate, planteado por la crítica Lucy Nevitt y del que nos hemos servido aquí, gira en torno al hecho de si la visualización de esta agresividad podría sensibilizar o irrumpir en la percepción de los espectadores para degenerar en más combatividad, o más bien evitarla, al ser conscientes de sus efectos. En otras palabras, si las imágenes manipulan y sobrepasan los hechos ficticios para transformarse en hechos reales o si suponen una manera de zarandear las mentes del público buscando una reacción de empatía con las víctimas y de rechazo por los agresores. La problemática, que acompaña a las secuelas que puede acarrear la evocación de las violencias, supone una dificultad en el desarrollo de este epígrafe, puesto que los resultados no están comprobados al cien por cien. Precisamente, a este respecto, existen controversias entre las posiciones, que se argumentan en contra o a favor de la instrucción y de la génesis de la violencia, una vez visionados los conflictos en el escenario. Pero el teatro naturalista/realista de Osborne muestra también este maltrato que ocurre en la sociedad.

La investigación se centra igualmente en examinar los autores que preceden y que influyen a John Osborne en sus creaciones como, por ejemplo, la cuarta pared y la alienación de Bertold Brecht<sup>160</sup> y la finalidad didáctica del teatro de Bernard Shaw. Resulta interesante la decisión de destacar las influencias de autores previos a Osborne,

---

<sup>160</sup> En lo que respecta a la alienación en Osborne, Elsom considera que: “through Jimmy Porter, Osborne had opened up a much wider subject than rebelliousness or youthful anger, that of social alienation, the feeling of being trapped in a world of meaningless codes and customs” (1976:77).

como método esclarecedor de las similitudes y de las concordancias con las mismas técnicas que este utiliza. De esta forma, podemos concluir que se consigue un hilo conductor, que vincula a nuestro autor con sus antecedentes, y lo sitúa dentro de un panorama renovador en la dramaturgia británica, que va desde el siglo XIX a nuestros días. No obstante, es difícil analizar cada uno de los autores donde se ven coincidencias teatrales, puesto que distan en décadas, en aproximaciones y en intenciones comunicativas. Se trata de conseguir un nexo para no perder la perspectiva de género clave para nuestro estudio. Por consiguiente, el trabajo ha ido variando desde sus orígenes, dado que era necesario encontrar todas las piezas asociadas, para lograr una organización deductiva, progresiva, circular y comprehensiva.

Una vez examinadas las influencias de otros autores en Osborne, nos centramos en describir el género literario, al que pertenece el autor, el *Kitchen Sink Drama*. Mientras recabábamos información sobre sus componentes y características distintivas, hemos encontrado interesante la rama femenina de esta tendencia teatral, desconocida al inicio de la investigación. Es muy importante y novedoso conocer la existencia de autoras y de obras relevantes coetáneas al autor investigado, tales como Shelagh Delaney, Ann Jellicoe y Joan Littlewood. Es relevante sacar a la luz dicho punto de vista femenino que muestra, sorprendentemente, inquietudes por las que también luchan los hombres. Este es un hallazgo inesperado en nuestra investigación sobre los *Angry Young Men*, puesto que nos demuestra que existen también mujeres airadas, raramente vinculadas a este grupo, que manifiestan su contribución sobre temas, como la obligación de cumplir lo que el *establishment* estipulaba o la tristeza por la pérdida del glorioso Imperio británico. Pero fundamentalmente, denuncian la realidad femenina en un mundo liderado por hombres. Por todo ello, este es un epígrafe muy relevante en nuestra investigación, al tratarse de una hipótesis y un descubrimiento con los que no contábamos, *a priori*. La ausencia, de dramaturgas con un planteamiento social, ha sido muy evidente durante décadas y, por eso, Jellicoe, Delaney y Littlewood constituyen un caso muy notorio que ha de tenerse presente. Su invisibilidad demuestra que las teorías y decisiones se instituyen únicamente bajo el prisma masculino.

El capítulo quinto se centra en conocer más en profundidad la labor de John Osborne a través del análisis de los patrones, repetitivos de los comportamientos masculinos expuestos en sus obras, como creación de modelos sociales. En esta aproximación práctica de la investigación, la conclusión que se puede extraer es que el

autor va evolucionando en cada una de sus creaciones y, aunque la violencia se perpetúa en todas ellas, se pueden percibir diferentes matices entre unas y otras.

El primer bloque de análisis práctico se ha basado en investigar paradigmáticamente la obra más exitosa de su carrera artística: *Look Back in Anger*, estrenada en el año 1956, en el *Royal Court Theatre* de Londres. La representación de escenas realistas en términos de violencia, cuyo autor es en su mayoría Jimmy Porter, se convierte en el modelo, que queremos resaltar. Cabe destacar que esta es la que mejor materializa la personalidad del autor, por medio del lenguaje y de la expresión de los sentimientos de este personaje principal, quien se convierte en su portavoz. En esta obra, se representan todas y cada una de las fases integrantes en el Ciclo de la Violencia; constituyen una de las partes más importantes de nuestro objeto de estudio. Este ciclo lo integran el maltrato psicológico, el físico, el sexual, el acoso laboral, y la violencia vicaria, la económica y la patrimonial. En efecto, es destacable que *Look Back in Anger* (1956) es el mejor y más completo exponente de las agresiones, tal y como se ha mencionado previamente.

En el segundo bloque se ha investigado el resto de obras primarias del corpus<sup>161</sup>, que se seleccionan a partir de diferentes prismas de análisis de los patrones de comportamiento de los personajes: *The Entertainer* (1957); *Under Plain Cover* (1962); *Inadmissible Evidence* (1964); *A Patriot for Me* (1965); *Time Present* (1968); *The Hotel in Amsterdam* (1968); *West of Suez* (1971); *A Sense of Detachment* (1972); *Watch it Come Down* (1975); *A Better Class of Person* (1985); *Déjàvu* (1992). Las obras abarcan desde el año 1956, hasta que escribió la última, *Déjàvu*, en 1992, dos años antes de su fallecimiento por complicaciones diabéticas. Asimismo, todos sus personajes escenifican conflictos familiares, sus profesiones les hacen infelices y establecen unas relaciones interpersonales, que afloran sobre vagos cimientos y, que se sustentan sobre un poder masculino manifiesto verticalmente.

En obras como *The Entertainer* (1957), la violencia psicológica resulta un elemento fundamental para la destrucción de la cohesión familiar. Aquí, también se

---

<sup>161</sup> Cabe mencionar que las obras en su mayoría se inician mediante la técnica dramática *in media res*, esto es, se desconocen datos que el autor obvia con la finalidad de que el público formule una hipótesis. Por esta razón, las relaciones se ejemplifican de la misma manera porque, desde su origen, ya están condenadas al fracaso, por malas conductas o sospechas de infidelidad. En efecto, no se evidencia un noviazgo bonito y todo ello repercute en posibles pistas falsas de una “luna de miel”.

ejerce principalmente hacia las mujeres, pero la personalidad de uno de sus personajes, Jean, muestra un empoderamiento femenino, nunca antes visto en *Look Back in Anger* (1956). Otras como *Time Present* (1968) y *West of Suez* (1971) tienen un aspecto diferenciador, puesto que hay más mujeres que hombres. De hecho, algunas incluso se convierten en personajes principales clave, cuando, *a priori*, el rol protagonista suele recaer solamente en los hombres. Por su parte, en *Inadmissible Evidence* (1964), la violencia sexual implícita e hipotética se manifiesta, cuando el jefe somete y acosa a sus empleadas, aprovechándose de su posición dominante privilegiada. En *Under Plain Cover* (1962), el deseo lujurioso y las fantasías, entremezcladas en una relación incestuosa, ocultan un posible maltrato sexual y una dependencia extrema que anula a la mujer y le impide su plena liberación. En *The Hotel in Amsterdam* (1968) y en *A Patriot for Me* (1965), la homosexualidad velada es un tema que genera ambigüedad en el público, ya que se menciona mediante acotaciones o simbolismos sutiles. Sin embargo, no queda debidamente justificada como para establecer una conclusión fidedigna al respecto. Además, los soliloquios de gran extensión de los personajes principales masculinos instauran una actitud de dominio y de superioridad. De este modo, contrastan con el resto de los personajes, que indudablemente quedan relegados a un segundo plano. En lo que atañe a *Time Present* (1968) y *A Sense of Detachment* (1972), se incide en el maltrato psicológico, incluso entre mujeres. Esto simboliza una relación conflictiva, repleta de envidia y de faltas de respeto, que se asemeja a los actos llevados a cabo por las personalidades masculinas. Finalmente, la última obra del autor, *Déjàvu* (1992), supone una vuelta a los inicios, ya que es una reminiscencia de *Look Back in Anger* (1956), a través de personajes idénticos o ambigüamente similares. No obstante, en este caso, la violencia patrimonial y psicológica son las herramientas que Porter utiliza para controlar y someter a su hija, mientras que la violencia física y sexual, que se expusieron en su estreno, treinta y cinco años antes, se minimizan.

La progresión de los personajes, a lo largo de las obras, permite percibir la evolución del rol de algunas mujeres. En ciertos casos, Osborne se ajusta a los términos de empoderamiento y de libertad y, por eso, en su lucha por independizarse, se evidencia la prueba de que existen mujeres que varían sus conductas y no son tan pasivas ante los ataques directos de los hombres. Algunas sí logran salir y se alejan de los arquetipos y estereotipos, asignados a lo femenino, porque tienen trabajo, una personalidad fuerte y un control visceral de sus sentimientos como, por ejemplo, el caso

de Helena de *Look Back in Anger* (1956); tras ser atrapada, en el círculo de manipulación de Jimmy, consigue romperlo y liberarse. Ellas dejan entrever el deseo de poder social y se mimetizan con el grupo privilegiado, es decir, replican conductas masculinas. Su actitud ya no es derrotista, pero denota que no es irremediamente violenta. Su carácter y sus comportamientos son autosuficientes e independientes en multitud de ámbitos (económicos, profesionales y emocionales). No obstante, personajes, tales como Girl en *A Sense of Detachment* (1972), la duquesa Sophie en *A Patriot for me* (1965), Margaret en *The Hotel in Amsterdam* (1968), Frederica en *West of Suez* (1971) y Pamela en *Time Present* (1968), varían su actitud a la hora de relacionarse con los hombres de su alrededor. El problema radica en que ellas se dejan arrastrar por las provocaciones, los ataques y los comportamientos masculinos. Son incapaces de anteponer sus deseos a los de los hombres y, por este motivo, su autonomía y su empoderamiento se desvanecen paulatinamente. Normalmente caen en la tentación y sus actos se desvirtúan y se trastocan abruptamente, cuando se produce la mimetización con el opresor.

En orden cronológico, en *Look Back in Anger* (1956), Helena es una mujer fuerte, independiente, madura, elegante, sincera y directa. No obstante, el influjo de Jimmy le provoca una atadura emocional, que deriva en un exceso de confianza en su relación amorosa y, a raíz de ahí, una anulación personal. En *The Entertainer* (1957), Jean refleja el deseo de no ser posesión de ningún hombre y, de este modo, rompe con la tradición obligatoria de desposarse. Sin embargo, a pesar de la atmósfera hostil y la complicada y conflictiva relación, existente especialmente con su padre, es paradójico que la “salvación” para ella sea volver al hogar familiar. De hecho, se podría entender el matrimonio como una vía de escape que, finalmente, se vuelve contra ella; nuevamente se perpetúan, en los sujetos más jóvenes, los patrones de preservación de privilegios sociales masculinos. En definitiva, los logros y esfuerzos que Jean intenta plasmar, se ven obstaculizados por el patriarcado subyacente e imperante en la sociedad, a pesar del cambio generacional.

En estos casos, las mujeres tienen profesiones exitosas, vinculadas a la esfera pública en el mundo editorial y empresarial masculino, donde se las desvaloriza incidiendo en el atributo de la feminidad, como aspecto de desigualdad, que incrementa la disparidad social. En la obra *West of Suez* (1971), Margaret coincide en términos profesionales con su padre en su faceta de escritora o en *Time Present* (1968), Pamela es una actriz, hija

del famoso actor Gideon Orme. Esta repetición de roles se puede entender como un halago de imitación parental o como una manera de demostrar su valía, a sabiendas de que se las va a juzgar crítica y negativamente. No obstante, finalmente, lo que ocurre es que en la lucha comparativa entre hombres y mujeres, ellos son siempre los que resultan victoriosos y, por lo tanto, el talento y la profesionalidad femenina quedan relegados a un segundo plano. De hecho, se olvidan de su propia vida, su profesión y sus necesidades para sustentar las de los hombres. Si, por el contrario, ellas prosiguen intentando avanzar en sus carreras, se fomenta la competencia entre mujeres, en lugar de mostrarse su apoyo, como ocurre en *Time Present* (1968) entre Pamela y Abigail.

En definitiva, el foco de búsqueda de un resquicio de esperanza, de deseo de avance y de cambio es común, tanto en las mujeres que se rebelan, como en las que se limitan a sobrevivir silenciosamente. No obstante, todo esto se esfuma enseguida, puesto que la atmósfera de derrota, de fracaso, de frustración y de caos se extiende a todas ellas. Los hombres les contagian la perspectiva nihilista implícita, en las relaciones carentes de ambición, esto es, sobreviven esperando que pase el tiempo de forma pasiva y desmotivada. Si bien es cierto, cabe asemejar que esta vertiente de negatividad se expande asimismo a los varones pero, debido a los privilegios que gozan, la vía de escape y la facilidad para cambiar su suerte va innata en el carácter interpuesto por el pensamiento heteropatriarcal, vigente en la sociedad.

En lo que respecta al intertexto autobiográfico, ha sido un descubrimiento también inesperado, puesto que *a priori*, se desconocía que fuera tan evidente la influencia y la relevancia de las vivencias vitales de Osborne en sus creaciones. De hecho, percibimos que dichas experiencias se reflejan reiteradamente en cada una de sus obras, en mayor o menor medida. La autobiografía, como herramienta integrada en las obras, es una hipótesis que se puede prever como subjetiva. No obstante, hemos ahondado en ella y en las biografías autorizadas para ejemplificar estos paralelismos de una manera verosímil y, así, compartir los resultados contrastados. De hecho, hay sucesos de su vida que se materializan y personajes que encarnan a sus mujeres y a sus amigos reales; narran conflictos pertenecientes a sus relaciones interpersonales y a sus convivencias maritales; un ejemplo inmejorable de ello es la obra que se basa en su autobiografía, titulada *A Better Class of Person* (1985). Por este motivo, la dificultad, con la que nos hemos encontrado, es discernir los aspectos que son ficticios de los reales. Para ello, analizamos exhaustivamente aspectos biográficos, que tiñen sus obras



de forma recurrente como, por ejemplo, la ira y el desasosiego que Osborne siente hacia su madre. Ambos están involucrados en una relación tóxica que es complicada de interpretar de manera objetiva, al estar siempre condicionada por la perspectiva parcial del dramaturgo. O sus cinco matrimonios fallidos, que se convierten en el reflejo idóneo de las desavenencias de pareja, que dominan sus relaciones afectivas en sus piezas; aunque, de nuevo, sólo nos llegue la versión unilateral y subjetiva de Osborne.

También, un elemento recurrente, en todas las obras de Osborne, es la ausencia de la figura materna. En ninguno de los escenarios, los progenitores conviven en armonía, bien porque la mujer no aparece en escena, bien por motivos de separación o de fallecimiento. De acuerdo a estas características, la única pareja que sobrevive es la formada por Archie y Phoebe, su actual esposa, en la obra *The Entertainer* (1957). Esto provoca una *invisibilización* de los caracteres femeninos, así como de la huella, que ellas podrían legar, que viene agudizada por la falta de identificación de los varones con sus madres. Es reseñable que solamente interviene una madre biológica de todos sus hijos (Edith en *Time Present* (1968)) y, en este caso específico, la clave es la ausencia del rol paterno presente en el resto de obras. Como el padre es el modelo de referencia para los hijos, claramente se perpetúan los estereotipos distintivos, asociados a cada uno de los géneros. A este respecto, el vacío de referentes femeninos, con el que han de enfrentarse las mujeres, deriva en un sentimiento de vulnerabilidad y de frustración, puesto que ellas no están familiarizadas con el modelo masculino expuesto<sup>162</sup>. Por este motivo, desconocen cómo comportarse y siguen los preceptos asignados socialmente. Pasan desapercibidas y se ven relegadas al ámbito del hogar, al no poder optar a puestos de relevancia, a causa de los obstáculos impuestos por el patriarcado, como el “techo de cristal”.

---

<sup>162</sup> La evolución y el futuro de los personajes en las obras son ambiguos, pero podemos interpretar o generar hipótesis en torno a ellos. En la mayoría de los casos, su proceso evolutivo se caracteriza por la neutralidad y la ausencia de progreso vital. En cambio, otros tienen un final trágico (asesinato o suicidio). La metamorfosis de los personajes, enjaulados en la rutina de sus vidas, no se ve alterada porque, a pesar de su frustración, la “comodidad” de lo conocido supone un menor riesgo que el desconocimiento de lo inesperado. Esta reflexión se puede extrapolar a las relaciones tóxicas que se nos muestran en las obras. Aunque están condenadas al fracaso y a la infelicidad, prefieren mantenerse unidos, que empezar una nueva vida en soledad. A mi modo de ver, los protagonistas, que conducen la historia, están estancados por lo general en un bucle infinito. Otros personajes principales o secundarios van apareciendo y desapareciendo de sus vidas, mientras que ellos permanecen inmutables en su desdicha. También, es muy destacable los escenarios en los que se representan las tramas argumentativas; en un alto porcentaje, las historias se ubican en el microcosmo de las viviendas. Una casa o un hotel, que hace funciones de hogar, se convierten en los lugares, donde los protagonistas dominan la jerarquía de la familia, frente a los otros personajes: los sumisos, los secundarios y los siervos.

Además, hemos considerado importante investigar la recepción de las obras de John Osborne, desde sus estrenos hasta la actualidad más próxima. Todo el material bibliográfico, con el que se ha trabajado, son fuentes primarias originales inglesas, a excepción de las traducciones al castellano de las obras *Recordando con ira* (1958), *Lutero* (1963) y *el Animador* (1960), que se llevaron al cine por el impacto y la repercusión que tuvieron. Cabe remarcar también que muchas de las obras de John Osborne han quedado, de manera justificada, fuera del estudio de análisis práctico de nuestro capítulo 5, porque no se adecúan a los parámetros establecidos o porque son adaptaciones de obras clásicas, cuyo autor original no es él.

En resumen, la tesis doctoral ha permitido dar constancia del potencial de la dramaturgia de John Osborne, desde una perspectiva de género, y estudiar la representación del maltrato como forma de violencia interpersonal. Los estudios previos mencionados se centran fundamentalmente en una aproximación del estudio de lo masculino y de los conflictos de los “hombres airados” , como respuesta a unas instituciones y a unos valores caducos, que ya no los representan. Tampoco se había investigado el Ciclo de la Violencia inherente a sus obras y la posible similitud y extrapolación con la actualidad de los hechos, que ocurren en los años cincuenta. Tal y como se comprueba en sus obras, la violencia no se ejerce solamente entre dos personas adultas, que mantienen una relación en un ámbito privado, sino que lo más preocupante es su normalización. En efecto, estamos acostumbrados a ver violencia a través de diferentes canales como, por ejemplo, la televisión, el teatro o el cine, pero también en nuestras calles. Por lo que finalmente, se puede concluir que, a pesar de las diferencias existentes entre la época en la que escribe Osborne y la nuestra, los abusos siguen perpetuándose en los mismos términos. Esta es la razón por la que analizar sus representaciones en la literatura es una forma de aprender a detectarla, y lo más relevante: quizás a combatirla. Estudiar los patrones de violencia, en la dramaturgia de Osborne, nos han permitido aproximarnos a este corpus con un lenguaje y unos conceptos que desvelan cómo esa ira, que tradicionalmente se ha explicado como un rasgo distintivo de su generación, viene motivada por el desencanto moral e ideológico de este grupo de jóvenes. Tiene en gran medida a las mujeres como destinatarias, al tratar de mantener un poder y unos privilegios que se van debilitando. Este maltrato reactivo y compensatorio, que hemos analizado en todas sus manifestaciones, se nos muestra como un intento desesperado por perpetuar una supremacía, que ya se ha

perdido, y que sólo puede recuperarse desde la nostalgia, desde la fantasía de un dominio que ya no se ejerce y, en definitiva, “mirando hacia atrás con ira”.

## Anexos

### Sinopsis de *The Entertainer* (1974)

En un contexto en el que la decadencia del estilo artístico del *Music Hall* es palpable, el autor nos cuenta la historia de un clan: el abuelo (Bill), su hijo (Archie), la mujer e hija de este (Phoebe y Jean) y los dos hijos, que tiene el matrimonio en común, (Frank y Mick). En esta obra, las escenificaciones del *Music Hall* se entremezclan con las tramas familiares, dentro de la esfera privada. Y, como consecuencia, las frustraciones y la falta de éxito laboral desembocan en discusiones, en peleas y en agresiones; además, el alcohol se convierte en el refugio favorito de los personajes. A raíz de esto, las relaciones interpersonales se caracterizan principalmente por carencias afectivas y el uso de violencias. Todos tienen problemas diferentes que se representan en la obra: Bill siente que su éxito y su reconocimiento social se desvanecen, con el paso de la edad, y culpabiliza a las nuevas tecnologías, así como a los nuevos animadores, del empeoramiento y de la posterior desaparición del arte del *Music Hall*. Por su parte, el narcisismo de Archie destruye a la familia, porque su propio bienestar se antepone al de las personas de su alrededor. Su esposa, Phoebe, es una mujer abnegada, que siente miedo a quedarse sola y, por este motivo, acepta las infidelidades y el maltrato de su marido. Frank y Mick son personajes con un papel muy efímero, salvo por la referencia a su patriotismo. En cuanto a Jean, se rebela ante su condición femenina y es una joven moderna y, con inquietudes, que lucha en contra de las premisas, que imperan en la sociedad patriarcal. Por este motivo, tiene un acto de valentía y deja a su prometido, Graham, porque no quiere contraer un matrimonio de conveniencia. Las intrigas, las deudas y la evasión de impuestos de Archie suponen unos problemas añadidos, hasta el punto de arrastrar a su familia a tener que mudarse y huir despavoridamente.

### **Sinopsis de *Under Plain Cover* (1962)**

Tim y Jenny son una pareja que vive aislada en una casa y, a lo largo de la historia, se descubre que son hermanos, por mediación de un periodista. Ellos no salen de casa, por lo tanto, su socialización implica una adicción mutua. Los elementos sadomasoquistas y fetichistas constituyen una parte importante en la forma en que se relacionan, por lo tanto, esto demuestra que no tiene un carácter fraternal en absoluto. Se articula una relación tóxica y asfixiante que se escenifica a través de la recreación de *role-plays*. El hombre siempre encarna la figura dominadora que somete a la mujer, por medio de juegos de disfraces fetichistas como, por ejemplo, el de enfermera y el de médico. El único contacto con el mundo real es un periodista que los visita asiduamente. Él es el encargado de desvelarle a Jenny su parentesco familiar con Tim. A raíz de esto, el periodista siente pena y se preocupa por los sentimientos de Jenny, instándola a que abandone esta relación inapropiada e incestuosa. La noticia llega a oídos de la prensa y, debido a las imposiciones sociales, Jenny se ve forzada a alejarse de su hermano. Sin embargo, la extrema dependencia existente entre ellos les imposibilita dejarlo y entablar unos vínculos saludables. Y, aunque Jenny se casa con un hombre, para tratar de reconducir su vida, es incapaz de ser feliz. Al final de la historia, la única solución que encuentran es volver a estar juntos. No obstante, las consecuencias son las críticas sociales, relativas al tabú social imperante del incesto y, por este motivo, viven ocultos en la burbuja idílica de su utopía.

### **Sinopsis de *Inadmissible Evidence* (1978)**

La escasa comunicación entre el personaje principal, Bill—que comparte nombre con uno de los protagonistas de *The Entertainer*—, y su familia deriva en una mala relación y en una inmensa melancolía. Bill, un abogado inmerso en su profesión, intenta paliar este aislamiento con adulterios telefónicos, porque está totalmente absorto por su trabajo (lugar donde se contextualiza la obra). La trama engloba la indiferencia de Bill por su familia y la vida paralela que procura ocultar con el objetivo de compaginar un matrimonio ejemplar con la lujuria sexual, que le proporcionan sus amantes. La relación con su hija es inexistente, porque antepone su bienestar al de los demás, hasta el punto de no asistir al cumpleaños de esta última para pasar el fin de semana con su amante. El uso del teléfono, como herramienta de comunicación con el mundo exterior, es un símbolo que destapa la cobardía y el miedo que siente el personaje a enfrentarse a sus problemas y a dar la cara por sus actos. Sus amantes se presentan al público a través de estas llamadas y las escoge de entre el elenco de secretarías de su oficina. En muchas ocasiones, las mujeres se ven incesantemente acosadas en su puesto, mediante referencias insistentes a mantener relaciones sexuales. El cambio en el comportamiento de Bill se puede apreciar claramente, cuando se crispa violentamente, ante una negativa a una proposición sexual. También, cuando se despreocupa de un embarazo no deseado con la finalidad de escurrir su responsabilidad y seguir viviendo una vida marcada por la soledad. Su frustración y su evasión de la realidad se incrementan en el momento en que se cierran las puertas del bufete: nadie le espera, ni quiere su compañía.

### **Sinopsis de *A Patriot for Me* (1983)**

La trama de la obra se ubica en el régimen de infantería de Lemburg, donde conviven un grupo de militares; Redl, un coronel respetado, cambia sus ideales dependiendo de con qué persona se relacione para mantener su estatus y sus privilegios. Aborda ciertas ambigüedades en lo que respecta a la profesión oculta del protagonista, así como a su orientación sexual. El autor deja entrever el espionaje encubierto que Redl lleva a cabo para intentar abarcar distintas esferas y obtener información de ambos bandos. Esta estrategia le proporciona un cargo de poder entre sus subordinados; se acuestan con él por diversos motivos: interés económico, deseo o miedo a decirle que no. Asimismo, a Redl nunca se le designa abiertamente como homosexual, pero sus relaciones, tanto con hombres como con mujeres, son el foco fundamental de la trama de la obra. En algunas ocasiones, sus insultos y sus agresiones físicas son mecanismos que esconden sus propias inseguridades. Este militar tiene que preservar su estatus de macho dominante y no puede consentir que la verdad salga a luz. Por este motivo, sus encuentros amorosos ocurren fuera del alcance de miradas ajenas. Como consecuencia, su verdadera personalidad se disfraza detrás de una vida ideal que se articula gracias a la coartada que le proporciona la condesa<sup>163</sup>, la única mujer presente en la obra. Este “amor” demuestra la falta de sentimientos por parte de Redl, que solamente la utiliza para su propio beneficio, obviando el plano emocional. En definitiva, un mal inicio augura un funesto destino y Redl acaba pagando las consecuencias con su propia vida.

---

<sup>163</sup> Este papel lo encarna Jill Bennett, la cuarta mujer de Osborne. Esta elección resulta polémica para los críticos; en el caso de Hayman, afirma, mediante esta cita, que no le parece adecuada: “a strange choice for the part” (1969: 62).

## **Sinopsis de *Time Present* (1968)**

La principal característica de esta obra es que todos los personajes son femeninos, menos los secundarios (sus “novios”). Edith, la matriarca de la familia, es culta y tiene muchas inquietudes. Abandona todas sus aspiraciones para desempeñar el rol de la buena esposa en un matrimonio, cuyo principal componente es un supuesto maltrato psicológico continuado. Gideon Orme, su exmarido, es un actor famoso que protagoniza a los clásicos (William Shakespeare), pero actualmente está enfermo. Su hija Pamela quiere seguir la estela exitosa de su padre ahora que él se retira; el acceso a este mundo es muy difícil, ya que juzga a las mujeres por su condición femenina. En estos momentos de lucha en contra de los prejuicios vigentes en torno a la valía de las mujeres en la sociedad patriarcal, Pamela no siente el apoyo de su familia. Asimismo, Pamela menosprecia a su hermana Pauline y a su amiga Constance, porque siente que es mejor que ellas, simulando un estatus social privilegiado inexistente. Por su parte, Abigail es la archienemiga de Pamela en el ámbito profesional. Esta última tiene envidia de la calidad de su interpretación y de su proyección artística y, por esta razón, la ridiculiza y reduce su éxito a su disposición para acostarse con productores para ascender. Estos comentarios manipuladores, groseros y peyorativos atentan contra la dignidad de su oponente y pueden provocar que su carrera se hunda. El Ciclo de la Violencia está presente en esta obra en lo que respecta al matrimonio (Constance y Murray) y al triángulo amoroso de ambos y Pamela; a pesar de que él abandona a su esposa y se queda con la custodia de su hijo pequeño, ella anhela su perdón y pretende cambiar para reconquistarle con ayuda de Pamela, su amante.



## **Sinopsis de *The Hotel in Amsterdam* (1968)**

Una *suite* de un hotel muy lujoso en Amsterdam es el escenario de esta obra. Laurie es el personaje principal y lidera toda la trama a su alrededor. Se centra en contar la excursión secreta de tres matrimonios amigos, (Laurie-Margaret, Gus-Annie y Dan-Amy), durante un fin de semana. Este es el modo que se han ingeniado para evadirse de su jefe, K.L. (productor de cine), a quien le ocultan este viaje, porque ejerce un control abusivo sobre sus vidas y sus actuaciones. Es una obra que muestra la preocupación y la opresión de la dictadura de un jefe pero, a su vez, la excitación que implica el juego perverso de ser descubiertos. Uno de los temas principales es la paternidad; Laurie, Gus y Dan no la conciben como un momento feliz y entrañable, sino como una consecuencia de mantener relaciones sexuales placenteras. De hecho, aunque Laurie tiene una familia numerosa, no soporta a los niños, puesto que pierde gran parte de la atención de su esposa Margaret. Su función es responsabilizarse y repartir su atención entre todos los miembros de la familia, sobre todo, entre los niños. Paradójicamente, Margaret vuelve a estar nuevamente embarazada. Por este motivo, él se siente relegado a un segundo plano. Junto con la nueva aparición en el hotel de Gyllian, la hermana depresiva de Margaret, los tentáculos del jefe están muchísimo más cerca de averiguar su ubicación. Esto se debe a que, en un intento por sentirse querida, le proporciona a K.L. datos sobre esta escapada, sin prever que se está acercando a ella por puro interés. La ambigüedad del desenlace en torno al “suicidio” del jefe supone un alivio para sus empleados, pero lleva a reflexionar sobre si se trata de un asesinato pactado entre ellos.

## **Sinopsis de *West of Suez* (1977)**

El escenario de la obra es una villa localizada en una colonia inglesa, en una isla tropical, donde los ricos conquistadores militares afianzan su poder y se jactan de sus privilegios ante los colonizados, convertidos en esclavos. Para celebrar la Navidad, la familia del famoso escritor Wyatt se hospeda en esta mansión, propiedad del amante de la primogénita, Robin. Esta se convierte en la oveja negra, al tener una relación adúltera con un hombre casado y con familia. En efecto, se avergüenzan de su falta de decoro, puesto que esta conducta es impropia de una señorita de clase social privilegiada. Frederica, la hija favorita de Wyatt, articula ataques hacia su padre, cuando no está de acuerdo con sus opiniones. Sin embargo, este comportamiento es el opuesto al que tiene con su marido, el doctor Edward. La ausencia de descendencia en el matrimonio es un detonante clave para el desarrollo de la violencia psicológica; además, la indiferencia, que manifiesta Edward por Frederica, saca a relucir una posible ambigüedad en su orientación sexual. Mary es la única que sigue el modelo familiar tradicional propuesto por el patriarcado. Evangie es una solterona con ansias de casarse y convertirse en una persona productiva para la sociedad, en cualquiera de sus ámbitos. Es víctima de un vacío, tanto en la vida personal como en la profesional, al no conseguir tampoco afianzar su éxito como escritora. En efecto, ella pretende seguir los pasos de su padre. El clímax de la obra llega al final, cuando asesinan al patriarca de la familia. Como es un desenlace abierto, hay diferentes interpretaciones posibles como, por ejemplo, que todos saben lo que va a pasar y, por eso, llevan engañado al padre a la isla.

### **Sinopsis de *A Sense of Detachment* (1983)**

Un grupo de actores y actrices simulan unos *sketches* teatrales, como si se estuvieran representando delante de un público real. Su propósito es reestrenar el género del *Music Hall*, tras una época de decadencia. Una cuestión reseñable en esta obra es la ausencia de nombres propios para los personajes; este anonimato se puede entender como un método para preservar su identidad. Los apodos, los adjetivos calificativos utilizados se corresponden con aspectos: como la edad, el sexo o su función dentro de la compañía teatral. Las únicas mujeres presentes en la obra son Girl y Lady, dos generaciones muy distantes en el tiempo. No obstante, ambas comparten ciertas cualidades de empoderamiento y de superación personal. Además, quieren ser escuchadas en una sociedad patriarcal, donde su voz no merece ningún tipo de reconocimiento. La trama fundamental se centra en la evaluación y en la lectura de guiones, que los fans les envían para sus futuras actuaciones, donde se representan diversos tipos de violencia con una intención provocadora. Entre estos maltratos, podemos destacar el sexual, el físico y el psicológico. Asimismo, las relaciones interpersonales remarcan las diferencias entre los personajes. Como no tienen la misma edad, aunque todos pertenecen a la misma clase social, la trabajadora, el lenguaje y las opiniones sobre los temas plantean grandes disparidades. Cabe destacar el gran número de personajes de la obra, pero solamente tres tienen realmente una relevancia en el argumento: Chap, Girl y Lady. La relación entre los jóvenes Chap y Girl es un hilo fundamental, porque ejemplifican las distintas fases del conocido Ciclo de la Violencia, fundamentalmente, el maltrato psicológico materializado en intercambios de insultos.

## **Sinopsis de *Watch it Come Down* (1975)**

El escenario de esta obra se sitúa en una estación de tren, alejada de la civilización. Los personajes son seis artistas que conviven en familia. Sally y Ben son un matrimonio con muchos problemas de comunicación y carencias afectivas. Viven con la hermana de Sally, Shirley, con su amigo/criado homosexual, Radmond, con Glen y con Jo. Estos últimos tienen una relación con meros intereses sexuales, donde él se aprovecha de la falta de cariño existente. Las continuas peleas en el matrimonio ensombrecen la buena atmósfera del “hogar”. La huida de la civilización, para estar escondidos en este microcosmos, implica un sentimiento antisocial. Asimismo, se genera una creencia de que si se alejan de los problemas y de las imposiciones, todo será diferente y podrán vivir libres, sin normas estipuladas, tomando sus propias decisiones. Los celos, descritos como uno de los principales problemas en el matrimonio entre Sally y Ben, se especifican por medio de reproches sobre infidelidades con mujeres más jóvenes o con su exmujer. No obstante, la credibilidad de este detonante de violencia se desvanece en el momento en que cada uno por su parte desea iniciar una relación con su compañera Jo. Cada uno de los personajes, pero sobre todo Shirley, Sally, Jo y Ben, buscan muestras de cariño, generando incluso relaciones homosexuales (Ben y Glen; Sally y Jo). Las escenas sexuales entre ellos se exponen abiertamente, aunque en el caso de ellas se aprecia el miedo a revelarlas públicamente. Inciden en el hecho de irse lejos para poder vivir en libertad, sin ataduras, ni opresión. El grado de violencia entre Ben y Sally incrementa, cuando ella le deja solo en casa para irse con el perro de Ben, al que acaban matando, y con su “amigo” Raymond. A la vuelta, Ben considera que ella es la culpable de lo sucedido y se enzarzan en una pelea que termina de la siguiente manera: ella llena de moratones y de cortes en la cara; él espetando amenazas de muerte y los demás mirando pasivamente la escena, sin actuar ante las plegarias de auxilio de Sally. El final de la obra se basa en una serie de catástrofes que les ocurren a los protagonistas: el intento de Marion de ayudar a Ben para que escape de esta jaula, el suicidio de Jo, tirándose a la vía del tren, el fallecimiento de Glen por enfermedad y la ambigüedad que se crea en torno a si Ben muere víctima de un tiroteo, que se produce en la estación de tren.

**Sinopsis de *A Better Class of Person: An Extract of Autobiography for Television* (1985)**

En esta historia, en la infancia de John Osborne se retrata la mala relación entre madre e hijo, por medio de sus episodios más dolorosos. Estos desencuentros se recrudecen por la enfermedad y posterior muerte prematura, primero de su hermana pequeña y, después de su padre. Esto le ocasiona una ausencia de referentes. La dolencia de su padre provoca que la familia se empobrezca, debido a su incapacidad para ejercer cualquier tipo de profesión y a la escasez de ayudas externas como, por ejemplo, subsidios del gobierno. La figura de la madre encarna una falta incomprensible de afecto hacia su marido y provoca que el pequeño John sea el único que se encargue de velar a su padre en su lecho de muerte. A raíz de ahí, el odio y la ira hacia ella se incrementan, mientras que la lástima, el cariño y la pena por su padre invaden sus sentimientos. Como el trato entre ellos es insostenible, John quiere escapar de su casa y busca alternativas para ello: alistarse como militar, ir a un internado y a un hospital. En ambas instituciones, sus comportamientos acaban en peleas con los compañeros y con los encargados de los centros. Es decir, su socialización se basa en actos de violencia. Los acercamientos, que intenta tener con su madre, no son fructíferos. Aunque acuda en busca de afecto, siente que continuamente le agrede verbalmente por medio de calificativos como, por ejemplo, mediocre; la madre concibe a John como una gran decepción, al igual que a su marido. Cree que no va a lograr nada en la vida y que nadie le quiere. Estos maltratos psicológicos acentúan la dificultad de establecer unas relaciones sentimentales saludables, porque la figura inquisitoria de su madre siempre está presente en su subconsciente.

## Sinopsis de *Déjàvu* (1992)

Esta obra se concibe como una reconstrucción de la obra *Look Back in Anger* (1956) , más de treinta y cinco años después; es una réplica del mismo escenario y de los nombres de los personajes (J. P. (abreviatura de Jimmy Porter), Alison, Helena y Cliff). Su complejidad y originalidad radica en la confusión que genera en el público, puesto que ciertas escenas y diálogos se manifiestan como un *déjà vu* de su predecesora. Sin embargo, en este caso se supone que Alison es la hija de Jimmy y viene acompañada por Helena, una amiga, a la casa de su padre. Alison hija repite las mismas conductas que su madre, previamente visualizadas años atrás, porque desempeña el rol de ama de casa. Como se parece tanto a su progenitora, se genera un simbolismo y una violencia vicaria, donde Jimmy narra experiencias, recordando los malos y buenos momentos con su exesposa. Un dato destacable es que él continúa manteniendo una estrecha relación con Cliff, su camarada de juventud. Esta amistad duradera contrasta con el inexistente contacto con su hija. De hecho, Jimmy prefiere dedicarse a hablarle mal de su exmujer con el objetivo de herir los sentimientos, en lugar de aprovechar los escasos momentos que pasan juntos. Asimismo, Jimmy percibe que Alison hija, al igual que su madre, le ignora y, como consecuencia, ejerce violencia patrimonial sobre ella; se produce un episodio en el que le arranca el *walkman* abruptamente de las manos y lo estampa contra el suelo, para reconducir su conducta. J. P. utiliza este *modus operandi* agresivo para evitar cualquier tipo de interferencia, en este caso tecnológica, en el proceso comunicativo. Simultáneamente, la atracción que Helena siente por el padre de su amiga, independientemente de la diferencia de edad, hace que decida quedarse con él. De esta manera, encarna el rol de su tercera mujer conocida y empieza una relación amorosa con él. Sin embargo, un apunte destacable que difiere de su primera obra es la reducción en la secuenciación de las intervenciones de Jimmy, repletas de ira y de agresividad, que parecen mucho menos irascibles en la perpetración de sus agresiones.

## Bibliografía

Aguilar García, María Teresa. “El sistema sexo-género en los movimientos feministas”. *Annis: Revue de Civilisation Contemporaine de l’Université de Bretagne Occidentale* 2008: 1-11. (digital)

Alvarado Rigos, Manuela, y Neyra Guerra. “La violencia de género un problema de salud pública”. *Interacción y Perspectiva: Revista de Trabajo Social* Vol.2. nº2 2012: 117-130. (digital)

Álvarez Faedo, María José. *Las mujeres de John Osborne*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1998. Impreso.

Álvarez, Rafael J., “26 niños asesinados por su padre durante el régimen de visitas”. *El Mundo*. Madrid, 02 Ag. 2015. Web. 11 Abr. 2017. <<https://www.elmundo.es/espana/2015/08/02/55bd3087e2704eae318b4597.html>>

“Reino Unido 2019”. *Amnistía Internacional*. Web. 1 En. 2020. <<https://www.amnesty.org/es/countries/europe-and-central-asia/united-kingdom/report-united-kingdom/>>

Amurrio Vélez, Mila *et al.* “Los estereotipos de género en los/las jóvenes y adolescentes”. *XVII Congresos de Estudios Vascos: Innovación para el progreso social sostenible*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2012: 227-248. (digital)

Ansorge, Peter. “All Our Yesterdays—1956”. *Plays and Players*. Nov. 1965. Web. 22 Mar. 2020. <<https://dirkbogarde.co.uk/magazine/plays-and-players-nov-1965/>>

Armijo G., Lorena. “La centralidad del discurso del ‘Héroe’ en la construcción del mito nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género”. *Revista de Sociología* vol 21 2007: 237-256. (digital)

Armiño, Mauro y Andrés Peláez coord. “Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde”. *Biblioteca Virtual*. Conserjería de Educación: Comunidad de Madrid 2001: 1-129. Web. 6 Jul. 2018. (digital)

Ashton, Elaine, y Janelle Reinelt, eds. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. (digital)

Ayala Castro, Marta Concepción *et al.* “Manual de lenguaje administrativo no sexista”. *Asociación de Estudios Históricos sobre la mujer: Universidad de Málaga y Área de la Mujer*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2002: 1-152. (digital)

Bamford, Karen. *Sexual Violence on the Jacobean Stage*. New York: St. Martin's Press, 2000. Print.

Banham, Martin. *Osborne*. Edinburgh: Olivier and Boyd, 1969. Print.

Barker, Dennis. "Shelagh Delaney obituary". *The Guardian*. 21 Nov. 2011. Web. 18 Mayo 2016. <<https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/21/shelagh-delaney>>

Batteson, C.H. "The 1944 Education Act Reconsidered". *Educational Review* Volume 51, 1999 - Issue 1. 02 Jul 2010. Web, 20 Mayo 2020. <<https://doi.org/10.1080/00131919997632>>

Belmonte Martín, Irene, y Juana Aznar Márquez, eds. *Las políticas públicas de igualdad: una visión calidoscópica*. Universidad Miguel Hernández, 2016. (digital)

Bernárdez, Aurora, y Arturo Hoyo, ed. *Teatro inglés contemporáneo: 1937-1953*. Madrid: Aguilar, 1959. Impreso.

Binard, Florence. "The British Women's Liberation Movement in the 1970s: Redefining the Personal and the Political. Le mouvement britannique pour la libération des femmes dans les années 1970: Redéfinir le personnel et le politique". *CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique* XXII. 30 Dic. 2017:1-17. (digital)

Blázquez Alonso, Macarena et al. "Revisión teórica del maltrato psicológico en la violencia conyugal". *Psicología y Salud* 20 1 En.-Jun. 2010: 65-75. (digital)

Brci'c, Carolina. "Sarah Kane y el espectáculo del dolor". *Revista Chilena de Literatura* 69 Nov. 2006: 25-43. (digital)

Bonino Méndez, Luis. *Los varones hacia la paridad en lo doméstico: discursos sociales y prácticas masculinas*. Universidad de Valencia, 2000. (digital)

Bonino Méndez, Luis. *Micromachismos: la violencia invisible en la pareja*. Madrid, 1998. (digital)

Booth, Geoffrey Alexander. *Violent Performance: A Cultural Analysis of The Intersection of Violence and Embedded Performance in Elizabethan and Jacobean Tragedy*. Tesis Doctoral. University of Toronto, 1996. (digital)

Bradshaw, Peter. "Look Back in Anger review – Richard Burton rages in a revealing rerelease". *The Guardian*. 30 Mar. 2018. Web. 14 En. 2019.



<https://www.theguardian.com/film/2018/mar/30/look-back-in-anger-review-john-osbourne-tony-richardson-richard-burton>>

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. “Marquess of Queensberry rules”. *Encyclopedia Britannica*. Web. 31 May. 2020.

<https://www.britannica.com/sports/Marquess-of-Queensberry-rules>>

“Broadway & Global Theater History”. *Theatre History Timeline*. Toby Simkin Broadway Theatrical, Oct. 1995. Web. 5 Ag. 2020. <https://tobysimkin.com/theatre-history/> >

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F.: Paidós, 2001. Impreso.

Carter, Alan. *John Osborne*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969. Print.

Cervera Montejano, María Dolores et al. “Acerca de la violencia contra las mujeres”. *Revista Biomédica* 19 3 Sept.-Dic. 2008: 124-126. (digital)

“Conferencias mundiales sobre la mujer”. *ONU Mujeres*. 11 Sept. 2018. Web. 5 Jun. 2019. <https://www.unwomen.org/es/how-we-work/intergovernmental-support/world-conferences-on-women>>

“Controlling or Coercive Behaviour in an Intimate or Family Relationship Statutory Guidance Framework”. *Home Office GOV*. UK. 5 Dic. 2015: 3. Web. 1 En. 2019. <https://www.gov.uk/government/publications/statutory-guidance-framework-controlling-or-coercive-behaviour-in-an-intimate-or-family-relationship>>

Cooke, Rachel. “Shelagh Delaney: The Return of Britain’s Angry Young Woman”. *The Guardian* 25 En. 2014. Web. 7 Abr. 2016. <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/25/shelagh-delaney-angry-young-woman-a-taste-of-honey>>

Córdova López, Ocnér. “La violencia económica y/o patrimonial contra las mujeres en el ámbito familiar”. *UNIFE Persona y Familia* 6 Sep. 2017: 39-58. (digital)

Crawley, Peter. “Bullying, Demeaning and Harassing Women: Look Back in Anger at The Gate”. *The Irish Times* 30 En. 2018, *The Irish Times*. Web. 2 Feb. 2019. <https://www.irishtimes.com/culture/stage/bullying-demeaning-and-harassing-women-look-back-in-anger-at-the-gate-1.3368518>>

Cuder Domínguez, Pilar. “Crítica literaria y políticas de género”. *Feminismo/s 1* Universidad de Huelva 1 Jun. 2003: 73-86. (digital)

Davidi, Efraim. “La crisis del Canal de Suez en 1956: el fin de una época en el Medio Oriente y el comienzo de otra”. *HAOL 10* Universidad de Tel-Aviv 15 Jun. 2006: 145-153. (digital)

De Alencar-Rodrigues, Roberta, y Leonor María Cantera. “Intervención en violencia de género en la pareja: el papel de los recursos institucionales”. *Athenea Digital 13.3* Universidad Autónoma de Barcelona 10 Oct. 2013: 75-100. (digital)

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo. I, Los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.

Demastes, William W. y Kelly, Katherine E., eds. *British playwrights: 1880-1956: a research and production sourcebook*. Westport, Conn.etc: Greenwood Press, 1996. Print.

Demastes, William W., ed. *British Playwrights, 1956-1995: A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn. etc: Greenwood Press, 1996. Print.

Deza Villanueva, Sabina. “¿Por qué las mujeres permanecen en relaciones de violencia?”. *UNIFE Av. Psicología 20 1* En.-Jul. 2012: 45-55. (digital)

Díaz Bild, Aída. “Del héroe romántico al “feminized man” o de la realidad a la fantasía”. *Odisea 8* Universidad de la Laguna Abr. 2007: 47-68. (digital)

Dickens, Eleanor. “An Introduction to Joan Littlewood’s Theatre Practice”. *British Library*. British Library ed. 7 Sep. 2017. Web. 3 Oct. 2018. <<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-joan-littlewoods-theatre-practice>>

Díez García, María José, y Antonio López Santos. “Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo”. *Alfinge 22* Universidad de Salamanca 14 Jun. 2010: 93-117. (digital)

Diz, Tania. *Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. Tesis Doctoral. FLACSO Argentina, 2011. (digital)

Dorlin, Elsa. *Sexo, género y sexualidades: introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009. Impreso.

EFE. “Dos obras de John Osborne, en el archivo de la censura”. *El Mundo* 30 May, 2009. Web. 5 Nov. 2018.

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/30/cultura/1243681075.html>>

EFE. “La RAE recomienda usar la expresión ‘violencia doméstica’ y no ‘de género’”. *El Mundo* 27 May. 2004. Web. 23 Dic. 2014.

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2004/05/27/sociedad/1085660217.html>>

EFE. “May impulsa una nueva ley contra la violencia doméstica en el Reino Unido”. *La Vanguardia*. 18 Feb. 2017. Web. 18 Mar. 2018.

<<https://www.lavanguardia.com/vida/20170218/42128433936/may-impulsa-una-nueva-ley-contra-la-violencia-domestica-en-el-reino-unido.html>>

Elsom, John. *Post-War British Theatre*. London: Routledge, 1976. Print.

Escobar Lastra, Carolina de los Ángeles. *Poéticas y políticas de generativas en tres narradoras latinoamericanas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad de Concepción Chile, 2016. (digital)

Establier, Helena (coord.). “Feminismo y multidisciplinariedad”. *Feminismo/s* 1 Universidad de Alicante 1 Jun. 2003: 9-233. (digital)

Evans, Gareth Lloyd. *The Language of Modern Drama*. N.J.: Totowa, 1977. Print.

Fariña Busto, María Jesús, y Beatriz Suárez Briones. “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”. *Semiótica y Modernidad: Investigaciones Semióticas V*. 1992: 321-331. (digital)

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. Print.

Finney, Gail. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca: Cornell UP, 1989. Web. 5 May. 2018.  
<<https://msuweb.montclair.edu/~nielsenw/newwoman.html>>

Flax, Jane, y Silvia Esther Tubert Cotlier. *Psicoanálisis y Feminismo: Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

Freixes, Teresa, y Laura Román, eds. “Protección de las víctimas de violencia de género en la Unión Europea”. *Estudio preliminar de la Directiva 2011/99/UE sobre la orden europea de protección*. Universidad Rovira i Virgili: Tarragona, 2014: 1-143. (digital)

García García, Antonio Agustín. *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009. (digital)

García Rayego, Rosa, y Eulalia C. Piñero Gil. *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX: Dramaturgas anglonorteamericanas*. Madrid: Editorial Complutense, 2002. Impreso.

García Suárez, Pedro. “La imagen de la mujer lectora en Armando Palacio Valdés”. *AnMal Electrónica* 35 Universidad Complutense de Madrid 2013: 3-22. (digital)

Gaspar Verdú, M<sup>a</sup> Victoria. *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia: Servei de Publicacions, 2003. (digital)

González Casas, María Rosaura. “Hacerse Hombre o Mujer”. *Tredimensioni* 5 2008: 1-8. (digital)

González Hermosilla, Fernando. “Del discurso machista a la violencia de género”. *Revista de Estudios de Juventud* 86 Sept. 2009:153-174. (digital)

González, Martín. F. Javier. *El Fin del Mito Masculino*. “La entrada en el siglo de la mujer”. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2007. (digital)

González Tirados, Juan Manuel. “Nueva ley de violencia doméstica entra en vigor en Reino Unido”. *El Ibérico: El periódico español en Reino Unido* 29 Dic. 2015. Web. 1 Nov. 2017. <<https://www.eliberico.com/nueva-ley-de-violencia-domestica-entra-en-vigor-en-el-reino-unido/>>

Goodman, Lizbeth. *Literature and Gender*. London: Routledge, 1996. Print.

Guimón, Pablo. “Reino Unido incluirá el maltrato económico como violencia machista”. *El País* 8 Mar. 2018. Web. 12 May. 2018. <[https://elpais.com/internacional/2018/03/08/actualidad/1520539108\\_003184.html](https://elpais.com/internacional/2018/03/08/actualidad/1520539108_003184.html)>

Gurpegui Palacios, Jose A, ed. *Estudios de teatro actual en lengua inglesa*. Huerga & Fierro ed., 2002. (digital)

Gutiérrez Esteban, Prudencia, y María Rosa Luengo González. “Los feminismos en el siglo XXI. Pluralidad de pensamientos”. *BROCAR* 35 Universidad de Extremadura 2011:335-351. (digital)

Hartnell, Elaine. “Nothing but Sweet and Womanly: A Hagiography of Patmore’s Angel”, *Victorian Poetry* 34.4 *Coventry Patmore:1823-1896 In Memoriam*. West Virginia University Press, 1996: 457-476. Web. 24 Dic. 2017. <<https://www.jstor.org/stable/40003132?seq=1>>

Hayman, Ronald. *British Theatre since 1955: A Reassessment*. Oxford: Oxford University Press, 1979. Print.

Heilpern, John. ‘John Osborne’. *The New York Times* 28 En. 2007. Web. 6 Sept. 2016. <<https://www.nytimes.com/2007/01/28/books/chapters/0128-1st-heil.html>>

Hossain, Md. Amir. “Ibsen’s Treatment of Women”. *The Journal of Socialomics* 5 2 25 Feb. 2016: 1-9. (digital)

Hunt, Hugh, Kenneth Richards, y John Russell Taylor. *The ‘Revels’ History of Drama in English. VII: 1880 to the Present Day*. London: Routledge, 1998. Print.

Jack, Ian. “Coming-of-Rage”. *The New York Times* 28, Jan. 2007. Web. 5 Oct. 2016. <<https://www.nytimes.com/2007/01/28/books/review/Jack.t.html>>

Jackson, Linda. “John Osborne (1929-94) Playwright, screenwriter and actor.” *Epsom and Ewell History Explorer*, 2014. Web. 6 Jul. 2019. <<https://eehe.org.uk/?p=25652>>

Juanes, Jorge. “Artaud y el Teatro de la Crueldad”. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* 48,49 2005: 189-206. (digital)

Kennedy, Andrew. *Six Dramatists in Search of Language*. London: Cambridge University Press, 1975. Print.

Kershaw, Baz ed. *The Cambridge History of British Theatre Volumen 3: since 1895*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.

Krug, Etienne G. *et al*, eds. “Informe Mundial Sobre la Violencia y Salud”. Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud: Washington, D.C., 2003: 1-381. (digital)

Kühl, Sarah. “*The Angel in the House and Fallen Women: Assigning Women their Places in Victorian Society*”. Oxford: *Open Educational Resources*. University of Oxford, 2016: 171-178. (digital)

Lacey, Stephen. *British Realist Theatre. The New Wave in its Context 1956–1965*. London: Routledge e-Library, 2002. (digital)

Lasheras Lozano, M<sup>o</sup> Luisa, *et al.* “La violencia contra las mujeres considerada como problema de salud pública”. *Documento de Apoyo para la atención a la salud de las mujeres víctimas*. Instituto de Salud Pública de la Comunidad de Madrid May. 2003: 1-112. (digital)

“London Theatre History and Timeline”. *London Theatres*.

LondonTheatres.co.uk. Web. 26 Ag. 2020.

[<https://www.londontheatres.co.uk/timeline/>](https://www.londontheatres.co.uk/timeline/)

López Román, Blanca, y Hildegard Klein Hagen. *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro contemporáneo*. Granada: Comares, 2001. Impreso.

Lorda Aláiz, F.M. *De Osborne a nuestros días*. Madrid: Ediciones Primer Acto, 1964. Impreso.

Martín Alegre, Sara. *Teatro y teatro inglés. Una breve introducción*. . Proyecto educativo Lugar: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001. (digital)

Martín-Gamero, Amalia. *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza, 1975. Impreso.

Matamala Pérez, M<sup>a</sup> Eugenia. *Sarah Kane, una edición crítica*. Tesis Doctoral. Universidad de Carlos III de Madrid, 2014. (digital)

McFarlane, James. *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. (digital)

McIntyre, Matthew. *Corporeal Violence in Early Modern Revenge Tragedies*. Tesis Doctoral. Georgia State University, 2012. (digital)

Morrison, Blake. “Stage-boor Johnny”. *The Guardian* 20 May. 2006. Web. 22 Jun.2018.

[<https://www.theguardian.com/books/2006/may/20/featuresreviews.guardianreview7>](https://www.theguardian.com/books/2006/may/20/featuresreviews.guardianreview7)

Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una*

*perspectiva interamericana*. Universitat de València: Biblioteca Javier Coy d' estudis nord-americans, 2002. (digital)

Nevitt, Lucy. *Theatre & Violence*. Palgrave Macmillan, 2013. (digital)

“New definition of domestic violence”. *GOV.UK* 18 Sept. 2012. Web. 27 Jun. 2018. <<https://www.gov.uk/government/news/new-definition-of-domestic-violence>>

Ocampo, Victoria, y Gabriela Mistral. Horan, Elizabeth, y Doris Meyer, eds. *Esta América nuestra: Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007. (digital)

Osborne, John. Victoria Ocampo (trad.). *Recordando con Ira*. Pieza en tres actos (trad.). Buenos Aires: Editorial Sur, 1958. Impreso.

Osborne, John. *Plays for England*. London: Faber&Faber, 1962. Print.

Osborne, John. *Time Present*. London: Faber&Faber, 1968. Print.

Osborne, John. *The Hotel of Amsterdam*. London: Faber&Faber, 1968. Print.

Osborne, John. *The Entertainer*. London: Faber&Faber, 1974. Print.

Osborne, John. *Watch it Come Down*. London: Faber&Faber, 1975. Print.

Osborne, John. *West of Suez*. London: Faber&Faber, 1977. Print.

Osborne, John. *Inadmissible Evidence*. London: Faber&Faber, 1978. Print.

Osborne, John. *A Better Class of Person: An Autobiography, 1929-1956*. London: Faber&Faber, 1981. Print.

Osborne, John. *A Patriot for Me*. London: Faber&Faber, 1983. Print.

Osborne, John. *Sense and Detachment*. London: Faber&Faber, 1983. Print.

Osborne, John. *A Better Class of Person: An Extract of Autobiography for Television*. London: Faber&Faber, 1985. Print.

Osborne, John. *Almost a Gentleman An Autobiography Volume II (Two) 1955-1966*. London: Faber&Faber, 1991. Print.

Osborne, John. *Déjàvu*. London: Faber&Faber, 1992. Print.

Osborne, John. *Look Back in Anger*. London: Faber&Faber, 1996. Print.

Osborne, John. “John Osborne/Pamela Lane letters: Correspondence from Osborne Before 1956.”. *All Discovering Literature: 20th Century Collection Items*.

British Library. Web. 15 Ag. 2016. <<https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-john-osborne-to-his-first-wife-pamela-lane>>

Ostos Torres, Ignacio. “Coeducación e igualdad de sexos en el contexto escolar”. *Innovación y Experiencias Educativas* 22 Sept. 2009: 1-13. (digital)

“Our History”. *UK Theatre Association*. UK Theatre Association. Web. 6 Ag. 2020. <<https://uktheatre.org/who-we-are-what-we-do/about-uk-theatre/history/>>

Patell, Cyrus R. K. *The Cambridge History of American Literature*. Volume 4, Nineteenth-Century Poetry, 1800-1910. Cambridge University Press, 2004. (digital)

Pérez Gallego, Cándido. *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*. Madrid: C.S.I.C., 1968. Impreso.

Pérez Garzón, Juan Sisinio. *Historia del feminismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2011. Impreso.

Pina Coelho, Rui. “Be Violent again: Violence, Realism and Consumerism in Arthur Miller’s *Death of a Salesman* and Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*”. *Cartaphilus 14. Revista de investigación y crítica estética* Universidad de Lisboa 2016: 363-375. (digital)

Portillo García, Rafael. *El autor a la búsqueda de un protagonista: las obras dramáticas de John Osborne, 1956-1966*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978. Impreso.

Posada, Adolfo. *Feminismo*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.

Posada Kubissa, Luisa. “El “género”, Foucault y algunas tensiones feministas”. *Estudios de Filosofía* 52 Dic. 2015: 29-43. (digital) .

Pujals Pérez, Gemma. “Reconstruyendo elementos de crítica literaria feminista en la red: aproximación didáctica”. *Revista de Didácticas Específicas* 8 Universitat de Barcelona 2013:120-147. (digital)

Ramos, María Dolores. “Historia de las mujeres, saber de las mujeres: la interpretación de las fuentes en el marco de la tradición feminista”. *Feminismo/s 1* Universitat Jaume I 1Jun. 2003: 19-33. (digital)

Ravenhill, Mark. “You can’t ban violence from theatre”. *The Guardian* 28 Apr. 2008. Web. 26 Abr. 2018.



<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/apr/28/youcantbanviolencefromthe>

Recalde, Aritz. *Algunas formulaciones sobre cultura, Estado y sociedad*. Trabajo Final de Grado. Universidad Nacional de La Plata, 2002. (digital)

Reverter Bañón, Sonia. “La perspectiva de género en la filosofía”. *Feminismo/s I Universitat Jaume I* 1 Jun. 2003: 33-50. (digital)

Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English* 34, 1 *Women, Writing and Teaching*. National Council of Teachers of English Oct. 1972: 18-30. (digital)

Romero, Marcial. “Ocaso del padre”. *Política y Sociedad* 32 1999: 101-114. (digital)

Rowe, Y. M. “Beyond the Vulnerable Self: The ‘Resisting Reader’ of Marriage Manuals for Heterosexual Women”. *Second Annual Rhizomes: Re-Visioning Boundaries Conference of The School of Languages and Comparative Cultural Studies* The University of Queensland 24-25 Feb. 2006: 1-12. (digital)

Rubiales, Amparo. “El neomachismo”. *El País* 15 Ene. 2010. Web. 30 Nov. 2017. <[https://elpais.com/diario/2010/01/15/opinion/1263510005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/15/opinion/1263510005_850215.html)>

Sáenz Berceo, María del Carmen. “Lady Elizabeth Holland: Un divorcio en la Inglaterra del siglo XVIII”. *Brocar* 35 2011: 11-37. (digital)

Salerno, Michelle. Review *Theatre & Violence* by Lucy Nevitt *Theatre History Studies*. The University of Alabama Press 35 2016: 369-371. (digital)

Sánchez Noriega, José Luis, y Olga Barrios, ed. “La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante”. *Realidad y representación de la violencia*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2002. (digital)

Sánchez-Palencia, Carolina, y Juan Carlos Hidalgo, eds. *Masculino plural: Construcciones de la masculinidad*. Lleida: Universidad de Lleida, 2001. Impreso.

San Martín Ortí, Pau. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006. (digital)

Saura Clares, Alba e Isabel Guerrero Llorente. "Theatre landscapes: violence in the theatre". *Cartaphilus* 14. *Revista de Investigación y Crítica Estética* Universidad de Murcia. Dic. (2016): 1-6. (digital)

Segarra, Marta. "De French Feminism a Études Féminines, ¿un abismo? Los estudios de género en Francia". *Feminismo/s* 1 Universitat Jaume I Jun. 2003: 51-73. (digital)

Schoo, Ernesto. "Aquella Recordando con ira de 1978". *La Nación* 5 Sept. 2012. Web. 13 En. 2019. <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/aquella-recordando-con-ira-de-1978-nid1505354>>

Siddall, S.H. *Henrik Ibsen A doll's house*. Tirril England: Humanities-Ebooks, 2008. (digital)

"Sir Arnold Wesker, playwright – obituary". *The Telegraph* 13 Abr. 2016. Web. 23 Oct. 2019. <<https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/04/13/sir-arnold-wesker-playwright---obituary/>>

Smart, John. *Twentieth Century British Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Print.

Solé Romeo, Gloria. *Historia del Feminismo: siglos XIX y XX*. Pamplona: Eunsa, 1995. Impreso.

Suárez, Rubén. "Violencia de género: el Ciclo de la Violencia a revisión" 9 Oct. 2018. Web. 26 Nov. 2018. <<https://www.rubensuarezpsicologo.com/tag/derecho/>>

Taylor, John Russell, ed. *Look Back in Anger: A Casebook*. London: Macmillan, 1968. Print.

"'The most important theatre in Europe' — *New York Times*". *History*. Royal Court Theatre Productions Limited. Web. 23 Ag. 2020. <<https://royalcourttheatre.com/about/history/>>

Thompson, Allan Campbell. *The Representation and Aestheticisation of Violence*. Trabajo Fin de Grado. University of South Africa, Pretoria 2001. (digital)

"Timeline: Britain's oldest working theatre turns 250". *Discover Britain*. *The Chelsea Magazine Company LTD*. Web. 12 Ag. 2020. <<https://www.discoverbritainmag.com/bristol-old-vic-history-timeline/>>

Tornos Urzainki, Maider. “Del goce lacaniano a la escritura femenina: la histerización de la palabra en Hélène Cixous”, *Lectora 20* 2014: 175-190. (digital)

Trussler, Simon. *John Osborne*. United Kingdom: Longman's Green, 1969. Print.

Trussler, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. London: Cambridge University Press, 1994. Print.

Tubert, Silvia, ed. *et al. Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.

Tubert, Silvia. *Deseo y representación: convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001. Impreso.

Valcuende del Río, José María, y Juan Blanco López, eds. *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*. España: Talasa, 2003. Impreso.

Vega Esteban, María del Mar. *Referencias sociológicas y culturales en la obra de John Osborne*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016. (digital)

Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “De la teoría literaria feminista a la teoría queer”. *Géneros: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* Universidad de Guadalajara Sept. 2012- Feb. 2013: 73-83. (digital)

Walsh, Jordan Matthew. *Stage Violence, Power and the Director. An Examination of the Theory and Practice of Cruelty from Antonin Artaud to Sarah Kane*. Dissertation. University of Pittsburgh, Pensilvania 2012. (digital)

Zabalbeascoa, José Antonio. *Teatro Contemporáneo en Lengua Inglesa. La Posguerra (1945-1960): El Reflejo de los Cambios Sociales*. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 1998. Impreso.