

Más allá de la ira y los ladridos: Modernidad e identidad en el teatro chileno e inglés de los años 50

Beyond the anger and the barking: Modernity and identity in 1950s' Chilean and English theatre

PAOLA SOTOMAYOR
University of Worcester, Inglaterra

59

resumen

El presente artículo establece una comparación entre el teatro chileno e inglés de mediados de los 50 a través del análisis de dos obras representativas de este período: Deja que los perros ladren, de Sergio Vodanovic, y Recordando con ira, de John Osborne. El marco teórico enfatiza los discursos de modernidad e identidad que delinearon los fenómenos teatrales de la «renovación universitaria», en Chile, y «de la ira», en Inglaterra. Considerando un amplio rango de aproximaciones críticas, el examen paralelo de ambos textos demuestra significativos puntos en común: una posición ambigua frente a la modernidad (simultáneo entusiasmo y temor hacia 'lo nuevo') y contradictorias ansiedades en torno a la identidad nacional, social y personal.

PALABRAS CLAVE: teatro chileno, teatro inglés, años 50, Sergio Vodanovic, John Osborne.

abstract

This paper compares Chilean and English theatre of the mid-fifties through an analysis of two representative plays of this period: Sergio Vodanovic's Deja que los perros ladren (Let the dogs bark) and John Osborne's Look back in anger. The theoretical framework emphasises the discourses of modernity and identity that underpinned the theatrical phenomena of «university renovation», in Chile, and of «anger», in England. Drawing from a wide range of critical approaches, the parallel examination of these texts demonstrates significant common points: an ambiguous position towards modernity (simultaneous enthusiasm and fear of 'the new') and contradictory anxieties around the notions of national, social and personal identity.

KEYWORDS: Chilean theatre, English theatre, 1950s, Sergio Vodanovic, John Osborne.

AQUEL VIEJO MITO DESCRIBE a los chilenos como «los ingleses de Sudamérica». Aunque ingenua y desacreditada, esta antigua creencia revela uno de los problemas más profundos en la construcción de una identidad nacional: el paradójico deseo de encontrar raíces en *otro* lugar. Al mismo tiempo, la frase muestra una genuina conexión histórica y cultural entre estas dos naciones. Inglaterra no solo ejerció una considerable influencia económica en Chile desde mediados del siglo XIX; los dos países también comparten un sentido de *insularidad* que resulta central en la autopercepción de sus habitantes (Chile no es, desde luego, una isla, pero sus robustas barreras geográficas en los cuatro puntos cardinales generan la sensación de tal).

El teatro proporciona un espacio privilegiado para negociar posibles identidades: «¿quiénes somos?» o, más importante aun, «¿quiénes queremos ser?» (Larraín, 2004: 60). En este contexto, los movimientos por un *nuevo teatro* que surgieron simultáneamente en Inglaterra y Chile a mediados de los años 50 son un ejemplo altamente significativo. El fenómeno cultural iniciado en el teatro *Royal Court* de Londres en 1956 coincide con la emergencia en Chile de la llamada «dramaturgia de la renovación universitaria», que dominó los escenarios nacionales desde 1957. En ambos países, el motor del cambio fue un grupo de dramaturgos cuyos miembros no superaban los treinta años. A los chilenos se los bautizó como Generación del Cincuenta; los ingleses recibieron el legendario título de Jóvenes Iracundos.¹

A pesar de la distancia geográfica (un elemento relevante en la era preglobalización) y la diversa herencia cultural —Inglaterra es el núcleo de un antiguo reino e imperio; Chile, una ex colonia y joven república— la similitud entre estos dos momentos teatrales es sorprendente. Importantes nexos pueden encontrarse tanto en las condiciones institucionales que dieron vida al *nuevo teatro* en cada país,² como en su estética. Desde el punto de vista institucional, hubo en ambos casos una política externa de subsidio estatal a las artes y un proceso interno de profesionalización de la disciplina teatral. En cuanto a la forma dramática, se aprecia en ambos conjuntos de obras una tensión entre el interés de innovar y la influencia de fórmulas tradicionales como el naturalismo o el melodrama. El contenido de los textos, por otra parte, se caracteriza tanto en Chile como en Inglaterra por la incorporación de nuevos temas: la crisis de antiguos valores, la irrupción de los jóvenes como

¹ Ambas denominaciones incluyen también a los novelistas que emergieron en la misma época, como José Donoso y Jorge Edwards en Chile (generación también conocida como «del 1957»), y Colin Wilson y Kingsley Amis en Inglaterra. Sin embargo, el fenómeno teatral —aun cuando no constituye un *movimiento* en sentido estricto— posee características propias.

² Este aspecto es analizado con detenimiento en el estudio original: Paola Botham [née Sotomayor], «The 'new drama' of the mid-fifties in England and Chile: A comparative study», Masters dissertation, University of Worcester, 2003), del que este artículo es un extracto, traducido y adaptado.

grupo cultural de influencia (con el subsecuente conflicto generacional) y, al menos en algunos casos, la vida de los sectores sociales más modestos.

El presente artículo explora semejanzas y diferencias entre el *nuevo teatro* chileno e inglés de mediados de los 50 a través de dos de las obras más representativas de ambos movimientos: *Recordando con ira* (1956), escrita por John Osborne, y *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic (1959). Ambas son convencionales en términos de forma³ pero innovadoras en contenido, y muestran una sensibilidad especial hacia el citado conflicto entre generaciones. El modelo para el análisis recoge la interacción, subrayada por María de la Luz Hurtado (1997), entre los conceptos de modernidad e identidad. En su origen —subvención a las artes como una estrategia del Estado para el progreso social— y el anhelo de constituir un *nuevo teatro*, ambos movimientos son incuestionablemente *modernos*, aun cuando su relación con la modernidad de la que forman parte es compleja. En su aspiración de constituirse en un *teatro nacional*, capaz de expresar las preocupaciones de cada país y también de proporcionar prestigio internacional, la producción dramática chilena e inglesa de este período se sitúa dentro del interminable proceso de construcción de identidades.

Modernidad e identidad

Antes de entrar al análisis de ambos textos, se hace necesario aclarar el sentido en que son entendidas aquí las nociones de modernidad e identidad. La modernidad ha sido un concepto clave en los debates de las últimas décadas, definida desde múltiples puntos de vista, incluyendo su especial relación con Latinoamérica. Este estudio considera como básica la distinción histórica que identifica lo moderno con el discurso filosófico de la Ilustración. Jorge Larraín enfatiza como principios clave de este discurso: libertad, tolerancia, ciencia, razón y progreso; en oposición a las ideas de metafísica, superstición y religión. La emergencia de la modernidad está por lo tanto asociada «con una época particular (siglo XVIII) y un lugar geográfico determinado (Europa)» (Larraín, 2004: 29).

Aunque ambos parten de posiciones similares, Hurtado difiere con Larraín al presentar el barroco —y su decisivo impacto en América Latina— como *otra modernidad*, más cercana al gótico medieval que al protestantismo ilustrado. Es cierto que el proyecto español de síntesis cultural basado en el rito (por ende, en el teatro en lugar del mercado) está en la base de la cultura latinoamericana (Hurtado, 1997: 26-9).⁴ Sin embargo, tal como

³ Vodanovic admite la influencia de Ibsen, mientras que Osborne ha sido comparado con Strindberg en su retrato de un matrimonio destructivo y con Shaw en su uso del lenguaje.

⁴ Hurtado basa su idea de una «modernidad barroca» en las teorías de Cousiño y Morandé.

Larraín señala, el barroco español no es un proyecto moderno. Por el contrario, y siguiendo aquí el pensamiento de Octavio Paz, América Latina nació «en el momento en que España y Portugal se apartaban de la modernidad» (Paz, 1991: 51-2). La definición de Paz, quien interpreta la modernidad como una «tradicción de la ruptura» (1974: 15), es particularmente útil a la hora de analizar las contradicciones de la cultura moderna:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. [...] Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación (Paz, 1974: 16).

Un argumento similar al de Hurtado en términos de una modernidad alternativa ha sido empleado para subrayar la idea de subjetividad como parte esencial del proyecto moderno (Lash y Friedman, 1992), en contraste con la visión tradicional que sobrestima el papel de la razón. En esta línea de pensamiento se produce una fuerte conexión entre modernidad e identidad: Stuart Hall define identidad como el «punto de encuentro» entre «los discursos y prácticas que [...] nos hablan» y «los procesos que producen subjetividad, que nos construyen como individuos que pueden ser ‘hablados’» (2002: 5-6). De esta forma, la noción de identidad desafía su propia trayectoria como idea:

[...] de manera directamente opuesta a lo que parece ser su sólida carrera semántica, este concepto de identidad no apunta a un núcleo estable del yo, que se desarrolla desde el principio hacia el fin, sin cambio, a lo largo de todas las vicisitudes de la historia; aquella parte del yo que permanece siempre-ya ‘la misma’, idéntica a sí misma a través del tiempo. [...] Este concepto acepta que las identidades nunca son unitarias [...] nunca singulares sino que construidas en forma múltiple a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones, los cuales muchas veces son antagónicos o se intersecan los unos a los otros (Hall, 2002: 3-4).

El paradigma no esencialista desarrollado por Hall ofrece un marco apropiado para el estudio del teatro como elemento significativo en la construcción de identidades. En este modelo, identidad es «el proceso de convertirse en vez de ser», fundado en la *representación* (cómo nos imaginamos nosotros mismos), el *poder* (cómo nos marcan determinados discursos históricos) y la *diferencia*, es decir, «la relación con el Otro, la relación con lo que no es»

(Hall, 2002: 4-5).⁵ Esta última relación es justamente la que define el complicado nexo entre Europa y América Latina. En palabras de Larraín, Latinoamérica «fue ‘descubierta’ y colonizada en los albores de la modernidad europea y, de este modo, llegó a ser el ‘otro’ de la identidad moderna europea» (2004: 20). No es sorprendente, entonces, que la construcción de una identidad general ‘americana’ sea siempre problemática y aparezca como tal en la producción artística de todo el continente, como sugiere Paz:

La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas trasplantadas. [...] Son la misma planta y son una planta distinta. [...] Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos pero nuestras lenguas hablan por nosotros (1991: 40-1).

En el caso específico de América Latina, cuyos orígenes no están en la Reforma anglosajona sino en la Contrarreforma de España y Portugal, la relación con la modernidad es aun más compleja. Mirando hacia su propia experiencia como poeta e intelectual, Paz comenta: «Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. [...] Había que salir en su búsqueda y traerlo a nuestras tierras» (1991: 4). Así, en contraste con Inglaterra, país de origen de la revolución industrial y de varios filósofos de la Ilustración, Chile es un lugar *otro*, donde sucesivos intentos de modernización han sido impuestos en forma artificial.⁶ Esto ha generado continuas crisis y subsecuentes reformulaciones de la identidad nacional, en las cuales el teatro ha jugado un papel fundamental:

Con la Independencia, a inicios del siglo XIX, la utopía modernista se enseñoreó en los escritos dramáticos. Ha sido una referencia activa desde entonces, hasta ser plenamente determinante a partir del centenario de la Independencia (1910) hasta al menos los años 70 en el siglo XX. [...] el teatro chileno ha estado en distintas posiciones respecto a los procesos de modernización. Los ha impulsado, resistido, criticado, y planteado proyectos alternativos (Hurtado, 1997: 10-2).

Para los dramaturgos nacionales del siglo XX, la Europa moderna constituía una positiva inspiración artística y, al mismo tiempo, una negativa influencia imperialista. Sus contemporáneos ingleses, por el contrario, se en-

⁵ En su caracterización de la *diferencia*, Hall recoge ideas de Derrida, Laclau y Butler.

⁶ De acuerdo con Larraín, sin embargo, no existe en América Latina una clara oposición entre modernidad e identidad, en tanto la primera no es un proceso enteramente instituido desde afuera.

contraban al centro de la modernidad anglosajona, pero la situación de insularidad de su país creaba una perpetua relación de conflicto con la cultura del continente. Como ha sido documentado por Dan Rebellato en su controvertido análisis de 1956, esta pugna se hizo evidente en este período: dentro del teatro, con la presencia de dos poderosas figuras de la Europa continental —Brecht y Beckett (irlandés de nacimiento pero radicado en Francia)— y fuera del teatro; en el sentido de vulnerabilidad que siguió a la caída del imperio británico.⁷ El análisis de *Recordando con ira* y *Deja que los perros ladren* permitirá apreciar cómo la producción dramática de ambos países contribuyó a negociar estos modernos problemas de identidad.

64 Dos jóvenes furiosos

Supongo que las gentes de nuestra generación ya no son capaces de morir por una buena causa. Todo eso lo hicieron otros por nosotros cuando éramos chicos [...] No quedan buenas y grandes causas. Si viene la hecatombe y nos liquidan a todos, no será para ayudar a que se ponga en vigencia el antiguo gran proyecto. Será un Nuevo-Mundo-de-nada-muchas-gracias. Tan sin sentido y tan poco glorioso como hacerse aplastar por un ómnibus (Osborne, 1971: 102).

El mundo ha cambiado. Para ellos, los jóvenes de hace treinta años, todo debió ser más fácil. Vivían en una época con ideales, había algo por qué luchar... por qué vivir. [...] Ellos tenían ideales, bueno o malos, no importa, pero ideales por los que creían que valía la pena morir. Y murieron. Pero hoy... ¿Quién quiere hoy morir por algo? ¿Cuál es la causa a la que una persona joven se puede entregar? (Vodanovic, 1990: 86-7).

La semejanza entre el discurso más citado de *Recordando con ira*, aquel que pronuncia su enardecido protagonista Jimmy Porter sobre las causas perdidas, y las palabras de Octavio Uribe en *Deja que los perros ladren*, es notable. Sería imposible establecer si esta cercanía expresa una coincidencia de tono entre dos dramaturgos provenientes de distintos lugares del planeta, o la directa influencia del inglés John Osborne (1929-1994) sobre el chileno Sergio Vodanovic (1926-2001), quien terminó de escribir su obra en 1958 mientras atendía un curso de técnica dramática en la universidad de Yale (Vodanovic, 1966: 107).⁸ Lo cierto es que esta innegable conexión

⁷ Tras la independencia de India, en 1947, la crisis del canal de Suez en 1956 fue el hito que le recordó a Gran Bretaña la pérdida de su influencia mundial, al tener que retirar sus tropas de Egipto después de que Estados Unidos le negara apoyo militar.

⁸ En 1958, *Recordando con ira* ya era conocida en Estados Unidos, donde había ganado el premio de los críticos de Nueva York a la mejor obra extranjera de 1957 (cf. Carter, 1969: 28).

entre ambas piezas proporciona un interesante punto de partida para examinar uno de sus temas principales: la idea de juventud.

Al igual que *Recordando con ira*, *Deja que los perros ladren* fue un éxito de público en el teatro y luego pasó al cine. De gran actualidad en contenido y accesibles en forma, ambas obras enfrentan al espectador con un personaje capaz de encarnar el mito del «joven iracundo». Jimmy Porter y Octavio Uribe pueden ser tomados como representantes de una nueva generación que deseaba ser escuchada. A mediados de los 50, «cualquier cosa que se vendía como 'nueva' tenía [...] que ser vestida de 'joven'» (Sierz, 1996: 139), y «la afluencia económica estaba cortando los lazos entre los adolescentes y la cultura y valores de sus padres» (Lacey, 1995: 27).⁹ El espíritu rebelde se tornaba entonces en un requisito del discurso de la juventud, aun cuando su verdadera significación social deba ser puntuada con signos de interrogación.

En ambos dramas, lo que en ocasiones puede interpretarse como un llamado al cambio en el dominio de lo *público* constituye en realidad un deseo de escape en el ámbito *privado*. Si se examinan en el contexto más amplio de modernidad/identidad, estas obras comparten una posición problemática en el tiempo y en el espacio: aunque extremadamente contemporáneas, las dos *miran atrás*¹⁰ y, a pesar de la supuesta confrontación que promueven, revelan ideas conservadoras en términos de nación, clase y género.

Jimmy Porter, cuya edad (25 años) se especifica en el texto, se transformó en símbolo de una juventud insatisfecha con el estancamiento social y cultural que experimentaba Inglaterra a una década del fin de la Segunda Guerra Mundial. El estreno de *Recordando con ira* en mayo de 1956 desafió las expectativas del público británico común, acostumbrado a los elegantes *drawing-room dramas*, donde la acción transcurría en una hermosa casa de campo y todos los personajes hablaban en el inglés educado de las clases altas.¹¹ Jimmy, por el contrario, vive en un roñoso departamento de provincia y su lenguaje es una colección de diatribas que distribuye a cualquier objetivo que esté a su alcance (la sociedad, la familia, la Iglesia), pero preferentemente a su esposa Alison. Ella es una joven de clase media alta, de

⁹ Dicha afluencia económica es, por cierto, un rasgo mucho menos marcado en Latinoamérica, pero tiene aplicación para la clase media que Vodanovic representa en su obra.

¹⁰ Traducido literalmente, el título de la obra de Osborne es «Mira atrás con ira» (*Look back in anger*).

¹¹ Por estas razones, Osborne y los otros nuevos dramaturgos que surgieron al alero del teatro *Royal Court* de Londres fueron durante mucho tiempo considerados revolucionarios. Sin embargo, estudios recientes del teatro de los 50 tienden a minimizar la importancia relativa de este movimiento y a cuestionar su posición ideológica (cf. Shepherd y Womack, 1996; Rebellato, 1999; Shellard, 2000).

personalidad sumisa, cuya primera aparición en escena es frente a una tabla de planchar.

La tensión llega a un punto culminante cuando Alison, quien está embarazada, no soporta más y decide abandonar a Jimmy. Contra todo pronóstico, su vieja amiga Helena toma su lugar (tanto con Jimmy como con la plancha), pero la pareja original termina por reconciliarse cuando Alison regresa después de haber perdido al bebé. En la última escena, Jimmy invita a Alison a refugiarse en un mundo imaginado («Estaremos juntos en nuestra cueva de osos, en nuestro escondite de ardillas, y viviremos de miel, de nueces... muchas, muchas nueces» [116]), y ella acepta.

A diferencia de Jimmy, Octavio Uribe no es el personaje principal en *Deja que los perros ladren* y, aunque apenas menor que el héroe de Osborne, sus circunstancias son completamente distintas. Mientras Jimmy, que viene de una familia de clase trabajadora, se gana la vida en un puesto de dulces (frustrante ocupación para un graduado universitario), Octavio vive confortablemente con sus padres de clase media, al tiempo que estudia leyes. Lejos de la apasionada existencia de los Porter, Octavio no tiene pareja y su total inexperiencia en materia romántica es sugerida en el texto (13). El protagonista de la obra es el padre de Octavio, Esteban, un respetable funcionario de gobierno (también abogado) cuyo mundo entra en crisis cuando su jefe y antiguo compañero de universidad —un personaje llamado simplemente «Ministro»— le pide que cierre un diario de oposición. En su calidad de director de «Salubridad Social», Esteban es empujado a producir un informe falso acerca de las condiciones higiénicas de los talleres de este periódico, misión que finalmente acepta ante la amenaza de perder su trabajo.

En el segundo acto, dos años después, Esteban ha mejorado considerablemente su estatus económico y está a punto de seguir al Ministro en un negocio sucio. Pero entonces descubre que Octavio, seducido por el poder del dinero y decepcionado con la debilidad de la ley, ha abandonado sus estudios universitarios para convertirse en secretario del Ministro. Esto lo convence de retornar a sus antiguos principios y denunciar a su jefe. Octavio se une a esta empresa, que le proporciona la ‘causa’ que había estado buscando: «Pues bien, yo soy joven. Quiero estar en la batalla. (*A Carmen*). ¿Ves, mamá? ¿Y yo que estaba pidiendo una causa por la que luchar?» (93). En el último parlamento de la obra, Esteban persuade a su hijo y ahora aliado de que no conteste el teléfono (el Ministro se las ha arreglado para poner la corrupción sobre los hombros de Esteban, con lo cual éste recibe llamadas hostiles): «No Octavio, déjalos. Es necesario que nos ladren los perros. Eso nos estimulará. ¡Que ladren! ¡Que sigan ladrando! Es señal de que avanzamos» (94).

El final de *Deja que los perros ladren* es redondo y bastante sentimental, una acusación que también se le hace al texto de Osborne. En cada caso, sin embargo, el movimiento es en la dirección opuesta. Partiendo del mismo

diagnóstico —la ausencia de grandes ‘causas’ para la generación joven—, Octavio y Jimmy parecen tomar rutas distintas. El primero encuentra su causa en la lucha *pública* contra la corrupción. El segundo se retrae a una fantasía *privada* de «osos y ardillas» como única posibilidad de hacer soportable su matrimonio, y la vida en general.

La interconexión entre estas dos esferas (pública y privada) ha sido, de hecho, un punto focal en los análisis de ambas obras. La crítica periodística del legendario estreno de *Recordando con ira* se puede dividir entre aquella que consideró a Jimmy Porter como un fenómeno social —y, por tanto, un valioso retrato de «la juventud de post-guerra como realmente es» (Tynan, 1956)— y aquella que rechazó al personaje en términos psicológicos, como alguien que «debió haber acudido a un siquiatra en lugar de a un dramaturgo» (Gibbs, 1956). Esta misma dicotomía se refleja en los numerosos análisis sobre el teatro de los ‘jóvenes iracundos’ que aparecieron en los años siguientes, y que tienden a reevaluar las interpretaciones iniciales sobre Osborne:

[...] tal vez la reputación que las obras, y por ende Osborne, han ganado —aquella de insurrección de un hombre contra el *establishment*— está basada en un gran malentendido. La mirada atrás con ira puede no ser más que un derroche personal de nostalgia, pero con tanta aplicabilidad para tantas personas que fue interpretado como una conspiración terrorista para desestratificar a la antigua Gran Bretaña clasista (Allsop, 1969: 112).

Es posible que los pasajes más vivaces de sus obras [las de Osborne] contengan —o parezcan contener— críticas sociales, pero si miramos más de cerca, se advierte con claridad que la crítica, tal como se presenta, jamás se basa en un estudio atento de su tema [...] es totalmente subjetiva (Taylor, 1968: 52).

Siguiendo la misma línea, varios autores en la primera colección de ensayos acerca de esta obra localizan su significado esencialmente en el ámbito privado, describiéndola como el estudio de un «temperamento» (Anderson, 1975: 187), de una «personalidad altamente compleja» (Dyson, 1975: 23), de una «relación marital sicótica» (Wellwarth, 1975: 119) o simplemente de «lo que significa dar y recibir amor» (Gindin, 1975: 183). La urgencia por rectificar lo que se consideraba un grave error crítico en la interpretación de *Recordando con ira* se transformó en lugar común hacia finales de los 60, pero el balance entre lo público y lo privado siguió siendo materia de controversia. Hayman, por ejemplo, sostiene que la fusión que Osborne realiza es «finalmente insatisfactoria», debido a «su obsesión con el Uno y su indiferencia hacia los Muchos» (1970: 90). Carter, por el contrario, afirma que el dramaturgo encuentra un justo equilibrio en su esfuerzo por «pro-

teger los derechos del individuo al exigir que la sociedad adopte fines dignos» (1969: 174).

De la misma manera, los estudios sobre *Deja que los perros ladren* tienden a caracterizar la obra ya sea como «realismo psicológico» o bien como «realismo social», dependiendo del énfasis que se le adjudique a Vodanovic en la esfera privada o pública. Dentro de la primera posición, María de la Luz Hurtado estima que el centro de esta pieza es la familia, que se presenta como «caja de resonancia de la sociedad» (1983: 35), mientras que María Soledad Lagos-Kassai sitúa el conflicto «al interior del protagonista, que debe confrontarse a una realidad desconocida para él hasta ese momento y que trastoca sus propios valores, al menos en forma transitoria» (2002: 29). Desde la segunda posición, tanto Elena Castedo (1982: 50) como Juan Andrés Piña (1994) argumentan que la elección del género del realismo social permite a este dramaturgo abordar eficazmente ambos aspectos.

[...] las obras de Vodanovic encarnan una de las propuestas características del teatro de aquella época. Sus creaciones se enmarcan habitualmente en un realismo que consigue un equilibrio entre los aspectos sociales, y los individuales o psicológicos. Sus personajes [...] son homologables a la «vida real» [...] Pero, simultáneamente, los conflictos a que están sometidos no quedan encerrados en sus individualidades más inmediatas, sino que son el reflejo de una problemática que atañe a toda la sociedad [...] (Piña, 1994: 1092).

El prurito de Vodanovic por expresar opiniones sociales, especialmente en relación con materias éticas, le aseguran a sus obras una categorización unánime de teatro «de ideas» o «de tesis» (en esto coinciden los cuatro académicos mencionados). Su fórmula dramática ofrece soluciones generales, aun cuando ellas puedan ser ingenuas o convertir a las obras en piezas rígidas o didácticas, elementos que la crítica se ha encargado de subrayar. Por contraste, las obras de Osborne materializan el manifiesto interés del dramaturgo por «hacer que la gente sienta, darle lecciones en sentimiento. Después pueden pensar» (Osborne, 1957: 65). Esta inclinación, como nos recuerda Rebellato, coincide con la emergencia en Inglaterra de la llamada *nueva izquierda*, cuya desilusión con el comunismo soviético la lleva a abstenerse en materias económicas y de Estado, redirigiendo sus esfuerzos hacia la cultura (1999: 20). La misma crítica había sido ya hecha en los 50 por Allsop, quien incluye a Osborne entre los escritores calificados de «emocionalistas», es decir, identificados con una nueva izquierda «esencialmente ingenua» que «rehuye los problemas difíciles» y se regocija en «generalidades emocionales y utópicas» (1969: 43-4).

Irónicamente, ambas piezas son víctimas de cierta *ingenuidad*, aun cuando en la chilena —que ha sido ligada al proyecto demócratacristiano— el com-

promiso político es mucho más visible. Si bien este proyecto logró recapturar los ideales del reformismo democrático perdidos después del Frente Popular, ya en el poder (1964-1970) fue también acusado de transar sus ideales. *Nos tomamos la universidad*, obra que Vodanovic publicó en 1969, puede ser leída como una condena a la corrupción del gobierno DC en la misma forma en que *Deja que los perros ladren* lo fue de su antecesor (Fernández, 1982: 140-1). En última instancia, y al igual que en Osborne, la batalla termina dándose en el ámbito privado:

[...] en la visión de Vodanovic, pareciera que el triunfo de una tesis o de un movimiento lleva aparejadas necesariamente la corrupción y la traición al ideal que inspiró su acción. De allí que en estas obras las luchas de los protagonistas sean individuales, personajes prácticamente solitarios que se marginan, más para entregar un testimonio que para modificar realmente aquello que critican (Piña, 1978: 155).

Consideradas desde este punto de vista, ambas obras revelan una ansiedad acerca de la modernidad y la identidad que va más allá del contexto político. Ésta se hace evidente, como intentaremos demostrar a continuación, en su tratamiento del tiempo y el espacio.

Mira atrás con nostalgia

Su concepción del tiempo es la principal paradoja que presenta *Recordando con ira*, plasmada en el título original y reconocida incluso por los más fervientes seguidores de Osborne. Empezando con la admisión de Taylor de que «lo que se contempla con nostalgia es precisamente la época eduardiana de asentamiento y complacencia, que en otros contextos sería contemplada con la más feroz de las iras» (1968: 50), la idea de *nostalgia* figura en prácticamente todos los análisis de esta obra. La encarnación de tal sentimiento es el retrato sorprendentemente positivo que Osborne pinta del Coronel Redfern, padre de Alison y símbolo del antiguo orden, que a la luz de un estudio reciente «trae a la obra un discurso imperialista que rehúsa la crítica del imperio (británico)» (Bathia, 1999: 392).

Cuando Octavio Uribe mira hacia atrás en *Deja que los perros ladren*, las implicaciones son también polémicas. Si bien es cierto este personaje menciona eventos admirables desde una postura progresista («El Frente Popular, las nuevas ideas, un nuevo tipo de gobierno. La guerra en España,¹² y lo que significaba para nosotros», [86]), también incluye en su discurso a la «gente

¹² Este hito histórico también se menciona en *Recordando con ira*: Jimmy dice haber «aprendido» su ira cuando niño, viendo a su padre morir después de haber luchado en la guerra civil española.

joven que murió en el Seguro Obrero», miembros del Movimiento Nacional Socialista chileno. Más aún, Octavio hace explícita su falta de postura política frente a la historia: «En la formación de la República... Yo no sé a qué bando habría pertenecido, pero estoy seguro de que habría sido a alguno. Era importante hacerlo. No había posibilidad de ser indiferente» (86).

La ambigüedad de ambas obras parece representar aquel vacío 'emocionalismo' que Allsop y Rebellato critican desde una perspectiva política. Sin embargo, la intensidad de este deseo de *mirar atrás* puede ser también interpretada como una profunda inquietud filosófica frente a la modernidad. Esta dimensión emerge claramente en las acotaciones de ambos textos; no sólo el teléfono y los diarios actúan como molestos personajes extra en ambas obras, sino que también la plancha en *Recordando con ira* y el automóvil en *Deja que los perros ladren* juegan un papel disruptivo. La plancha actúa como símbolo del sometimiento de Alison (y luego de Helena), que se vuelve físico cuando Jimmy, *casi* por accidente, quema a su esposa en el brazo hacia el final del acto primero. En tanto, el anhelo de Octavio por un auto nuevo representa su excesiva ambición, la cual es censurada por Esteban al principio de la obra.

La escena inicial de Vodanovic está, de hecho, llena de artefactos. Octavio se encuentra limpiando el carburador del auto mientras Esteban carga una cámara fotográfica y, tal como Lagos-Kassai hace notar (2002: 29), la descripción del decorado enfatiza la palabra «moderno», que es mencionada tres veces para destacar la falta de unidad entre los distintos muebles de los Uribe. El espacio refleja, así, «ansias de pertenencia a un marco regido por la modernidad aceptada como vigente», pero al mismo tiempo «el autor postula la necesidad de que los personajes y el público [...] reivindiquen un tipo de discurso apegado a la tradición» (2002: 29). El desafío a esta tradición de honestidad y sobriedad es representado por el Ministro, que es una mayor amenaza en el ámbito privado que en el público: «[...] no es sólo un personaje ni sólo un símbolo del poder corrompido y venal, sino además una evidenciación de un estilo vital contrapuesto al protagonista» (Piña, 1978: 19). En un paralelo con la obra de Osborne, este personaje concuerda con la descripción de Nigel, el hermano de Alison, quien también ha entrado a la política. Como el Ministro, Nigel es alguien que *se adapta* a los nuevos tiempos, alguien que «saldrá bien parado», dice Jimmy con desprecio. «Y lo que es más, le irá mejor que a cualquier otro» (24).

A mediados de los 50, Osborne declaraba: «Me gustaría ver esta horrosa, precipitada carrera dentro del siglo veinte parar un poco» (citado en Carter, 1969: 13). Décadas más tarde, cuando finalmente decidió, en su obra *Deja Vu* (1991), abordar la pregunta que había intrigado a tantos críticos —¿por qué la ira de Jimmy Porter?— su respuesta fue: «La ira no es *por algo*... Es estar de luto por lo desconocido, la pérdida de lo que se fue antes que nosotros, el amor que otro tiempo pero no éste puede habernos desper-

tado» (citado en Dixon, 1994: 526).¹³ La ira es, de hecho, *nostalgia*, combinada con un temor casi metafísico al mundo moderno.

Es contra un sentido de modernidad alienante que Jimmy Porter grita con ira. Así, cuando esta obra [...] es aclamada como el comienzo del teatro moderno en Inglaterra, tenemos que entender correctamente la relación entre las palabras 'teatro' y 'moderno'. Es una relación de oposición. El teatro no expresa la modernidad, la confronta (Shepherd y Womack, 1996: 279).

En ambas obras, esta confrontación en el *tiempo* ocurre en un *espacio* específico: «el departamento de un solo cuarto de los Porter, en una ciudad del interior» (7) y «el living-room de una casa de familia de la clase media en la avenida Portugal de Santiago» (9), respectivamente. Aunque las distinciones de clase son inequívocas, pronto aparecen confusiones. Jimmy es presentado como un héroe de la clase trabajadora que tuvo la oportunidad de ir a la universidad sólo para terminar ganándose la vida en un puesto de dulces. No obstante, está casado con Alison (la hija de un coronel al que Jimmy mira con simpatía), tiene un romance con Helena (una comprometida representante de la clase alta) y deja ir a Cliff, el único amigo que comparte sus orígenes modestos. En palabras de Elsom, Jimmy no es «un ejemplo típico del proletariado» y *Recordando con ira* «expresa, sobre todo, el descontento de la clase media» (1976: 75).

Un crítico francés recalcó esta idea con vehemencia en 1958, describiendo el conflicto entre Jimmy y Alison como *petit bourgeois* contra *petit bourgeois*: «La obra de Osborne es ideal para el gusto del espectador de clase media en Gran Bretaña, los Estados Unidos y Francia. Es una obra que reafirma a todo el mundo: no ataca nada, no demuestra nada» (Dumur, 1975: 173). Lo que sí logra, de acuerdo con Aleks Sierz, es ofrecer a la clase media liberal una «identidad radical» que le permitiera enfrentar «la inseguridad generada por rápidos cambios sociales» (1996: 145). En el caso de *Deja que los perros ladren*, el conflicto puede ser referido como *petit bourgeois* (Esteban y su familia) contra *grand bourgeois* (el Ministro). La clase media o media alta es la única que figura en esta obra y su crisis de conciencia se considera representativa de toda la nación (Hurtado, 1983: 34). El único personaje de

¹³ Dixon acentúa la dimensión filosófica de la ira de Jimmy, definiéndola como «un estado del ser» (527), y concluye que «John Osborne y Jimmy Porter existen en un cuarto cubierto de espejos: cuando atacan lo que ellos creen es el mundo exterior, están de hecho atacándose a sí mismos» (529). El tema del «aislamiento» (Hayman, 1970: 7; Carter, 1969: 134) o la «alienación» (Elsom, 1976: 77) ha tenido una importante presencia en la crítica de *Recordando con ira*, validando una lectura en esta línea.

clase trabajadora es la ausente Clarisa, empleada en la casa de los Uribe. Las actitudes de la familia hacia ella ejemplifican la posición ya mencionada.

OCTAVIO: ¿Y la Clarisa?

ESTEBAN: Le damos vacaciones y que se vaya al campo con su gente. Está muy vieja la Clarisa y me temo que cualquier día se nos muera aquí.

OCTAVIO: ¿Y tú quieres mandarla al campo para que se muera allá?

ESTEBAN: ¿Sabes que sería una buena idea? (*Con resignación*). Pero va a volver. Estoy seguro de que va a volver. Estas viejas no se mueren nunca (11-2).

72 ■ Es evidente que la falta de compasión mostrada por Esteban no concuerda con los valores de la obra: al principio del segundo acto, habiendo ya despedido a Clarisa, el protagonista se entera a modo de lección de que Carmen no está contenta con la nueva «cocinera». Sin embargo, el principio que se defiende aquí no guarda relación con lo que la propia Clarisa pudiera desear para sí misma (de hecho, ella ni siquiera existe como personaje), sino con la salvaguarda del antiguo orden en contra del nuevo, esto es, el *moderno*. Tener una *empleada* que puede no ser muy eficiente pero que se ha convertido en parte de la familia es aceptable. Tener una *cocinera*, es decir, una persona extraña entregando un servicio específico, no lo es. En opinión de Hurtado, *Deja que los perros ladren* (junto con *Parejas de trapo*, de Egon Wolff) apela «a la recomposición moral de las clases medias y de la burguesía industrial, sectores entendidos como fundamentales en la constitución y funcionamiento de la sociedad nacional» (1983: 34). Aunque existe desilusión con este segmento social, el llamado es a la «recuperación», no al «cambio» (1983: 34).

En este plano, los equívocos de ambos dramaturgos pueden entenderse como reflejo de una crisis de identidad nacional, donde lo 'nacional' se interpreta como el discurso de una clase media creciente y en conflicto con la modernidad. El afán de representar las inquietudes de sus respectivos países es manifiesto en ambos casos: a Vodanovic le interesaba encontrar una forma de «traducir nuestra experiencia vital chilena en términos teatrales» (Vodanovic, 1966: 105), mientras que Osborne se definió a sí mismo como «un patriota» (citado en Carter, 1969: 72). En el análisis de Sierz, el proceso de identificación con el sentimiento nacional gatillado por la obra de Osborne constituye la clave del éxito alcanzado por «el mito de la ira»:

La manera personal en que Jimmy mira hacia atrás es congruente con la mirada de su país. Ambas comparten el supuesto de explicar las desgracias presentes contrastándolas con un pasado idealizado. [...] *Recordando con ira* se convirtió en la obra más simbólica de su década no porque fuera la más profunda, sino por ser la más inglesa (1996: 138).

Bathia sostiene que la actitud pro imperial de Jimmy (y, por ende, de Osborne) no se produce en el vacío sino que deriva de «un momento histórico particular en Gran Bretaña» (1999: 392). La misma idea es expresada en otros términos por Egan, quien caracteriza a Jimmy como «un inglés en la era (norte)americana» sin «una dirección histórica segura con que mirar al pasado» (1989: 417). Curiosamente, para un hijo del antiguo imperio británico, esta incertidumbre en un nuevo mundo gobernado por los dos grandes poderes de la guerra fría lo acerca a la experiencia del sudamericano Octavio Uribe.

OCTAVIO: Yo no sé si en Rusia o en Estados Unidos hay lugar para que la gente joven se entregue a una idea. Siquiera ellos saben que están en peligro de muerte, que la victoria de un país puede ser el desaparecimiento del otro. Pero aquí en Chile... ¿Qué importa nada? Cualquier cosa que hagamos no tiene trascendencia. Ahora estamos con Estados Unidos porque estamos en su órbita; mañana podremos ser comunistas si Rusia termina imponiéndose. No contamos, cualquier cosa que hagamos no tiene significado, dependemos de otros [...] (87).

Hay aún otra característica que conecta a Jimmy con Octavio. Ambos son hombres, y si *Recordando con ira* puede leerse como «una exploración dolorosa de un tipo particular de identidad masculina de la post-guerra» (Lacey, 1995: 30), elementos similares —aunque con distintos alcances— se encuentran en *Deja que los perros ladren*. Mientras Jimmy pronuncia su discurso sobre la falta de *buenas y grandes causas* «en medio de un largo e injurioso ataque contra las mujeres» (Lacey, 1995: 30), Octavio, en cambio, lo hace frente a su madre, ayudándole a preparar la lana para un suéter que ella le quiere tejer. «Las causas no tienen por qué ser grandes o inmensas», dice Carmen ante la desesperación de su hijo. «Quiero tejerte un sweater [*sic*] para que no tengas frío en el invierno. Esa es mi causa, mi pequeña causa... Yo... creo que es importante, Octavio» (88).

En la pieza de Osborne, «Jimmy lucha en los únicos campos de batalla que ve disponibles para él: el sexo y el habla», desplazando de esta forma «la crítica de clase... hacia la crítica sexual» (Wandor, 1987: 11). En el mundo creado por Vodanovic, la reafirmación de la identidad masculina se alcanza por medios más pacíficos. Octavio, como ya se ha hecho notar, aparece totalmente inocente en cuanto a relaciones de pareja, y lo que se advierte en el matrimonio de Esteban y Carmen es ternura en lugar de tensión sexual. La conversación más atrevida entre ellos surge cuando Carmen trata de convencer a Esteban de usar una tenida deportiva, pero termina rápidamente en una manifestación de sereno afecto:

ESTEBAN: Es que yo no soy yo sin corbata.

CARMEN: Todo lo contrario. Cuando estás sin corbata es cuando más me gustas.

ESTEBAN: ¿Y cuándo me has visto sin...? (*Dándose cuenta de lo que quiere decir Carmen, la abraza tiernamente*) (25-26).

Sin embargo, cuando el poder de Esteban se ve de pronto aumentado gracias a sus contactos con el Ministro, éste lo insta a iniciar una relación extramarital (que Esteban finalmente rechaza) e incluso Octavio «comprende» (67). El vínculo entre poder e identidad masculina aparece nítido en las palabras del Ministro: «Las leyes son como las mujeres: hay que respetarlas y tratar de sacar el mayor provecho de ellas, a la vez. Eso sí que con el mayor respeto. Es lo que hace un caballero, al menos» (59-60). *Deja que los perros ladren* se considera emblemática de un retroceso en la representación teatral de género, propio de los 50: «Curiosamente, la dramaturgia de estos años no cuestionó la asignación tradicional de roles sexuales, tema principal de la dramaturgia anterior» (Hurtado, 1997: 80).

En este sentido, la relación entre Esteban y Carmen se asemeja a la de Jimmy y Alison. Carmen, lo mismo que Alison frente a su eterna tabla de planchar, nunca cuestiona el lugar que se le ha otorgado, circunscrito al ámbito doméstico. Incluso le dice a Esteban: «Sí. Ya sé. Las mujeres nunca entendemos en cosas de hombres. Es un terreno prohibido para ellas» (27). No obstante, es su propia postura moral, opuesta desde un principio a la del Ministro, la que finalmente se reivindica. Esteban *vuelve* a Carmen, reforzando su estatus materno.¹⁴ Alison, en cambio, retorna a Jimmy cuando —tal y como él lo había deseado (hipotéticamente, sin saber que esperaban un hijo)— ella ha perdido esta posibilidad.

Alison termina por capitular ante Jimmy en los términos que él ha impuesto. Ha perdido a su bebé y, tal vez, la capacidad de tener más hijos. Jimmy debe destruir la posibilidad de maternidad en ella para ganarla como ‘madre’ para sí mismo, logrando en términos de género la victoria sobre su clase. [...] Él es al menos el jefe en su propia casa — una victoria pírrica, ya que se basa en misoginia, en una profunda inseguridad acerca de la identidad masculina y en una incertidumbre sobre la familia como modelo para el futuro (Wandor, 1987: 13-4).

Aquí, en la esfera privada, se encuentra la diferencia más significativa entre ambas obras. En el Chile tradicional de mediados de los 50, la familia todavía es capaz de ofrecer refugio ante las vulnerabilidades de la identidad masculina y, por lo tanto, Carmen puede jugar a ser ‘madre’ tanto de Octavio

¹⁴ Vodanovic recoge aquí la convención principal del melodrama chileno, donde «la madre [...] es la única que no pierde su integridad» (Hurtado, 1986: 38).

como de Esteban. «No son las relaciones propias de la vida familiar las que poseen el germen de relaciones viciadas o desquiciantes; la familia bien constituida aparece de por sí como un lugar armonioso», enfatiza Hurtado. «[...] si se reconstituye y fortalece, será la fuerza básica desde la cual recomponer la sociedad» (1986: 39).

Como se ha visto, la interacción entre lo público y lo privado, la sociedad y el individuo, es una característica fundamental de estas obras, simbolizada en la presencia indócil de la juventud. Dentro de este marco, la ambigua relación que se crea entre lo nuevo y lo antiguo, lo progresista y lo conservador, ha constituido un punto central en los debates de la crítica, generando preguntas que no pueden ser respondidas en términos puramente ideológicos ni psicológicos. Estas interrogantes se sitúan en un punto de intersección entre los problemas de modernidad e identidad, donde la angustia del individuo se vincula principalmente con su frágil posición en el mundo. 'El mundo' en este caso es aquel de mediados de los 50, y el discurso resultante refleja la cultura que lo produce. Perteneció, así, a una clase específica (media), un género específico (masculino) y dos naciones específicas: Chile e Inglaterra, las cuales —a pesar de sus obvias diferencias— se hallaban igualmente desconcertadas ante la nueva omnipotencia de Estados Unidos.

Una era de contradicciones

Los años 50 constituyeron un período en que la percepción de la modernidad, y las ansiedades que ésta trajo consigo, se volvieron globales. Si bien las tecnologías de comunicación estaban aún en estado embrionario; la división del conocimiento, el modo industrial de producción, el consumo masivo y los sistemas democráticos de gobierno se habían extendido a través del mundo occidental. Al mismo tiempo, las tendencias artísticas empezaban a romper barreras geográficas. Si una sensación de ineptitud invadió los escenarios británicos en esta época, fue en parte porque dramaturgos de Norteamérica como Williams y Miller, y de la Europa continental, como Brecht y Beckett, llegaron a ofrecer algo verdaderamente nuevo. Los escritores chilenos también sintieron la fiebre renovadora, así que viajaron a Nueva York, París y Londres en busca de modelos que les permitieran producir, en casa, un auténtico teatro moderno. En este contexto, y considerando las afinidades culturales entre dos *insularidades* —Chile e Inglaterra— no es extraño que las dos obras analizadas tengan tanto en común.

El anhelo de innovar es tal vez el rasgo más característico del espíritu moderno, que encontró en el teatro de la «renovación universitaria» y en el «de la ira» una encarnación perfecta. La juventud, un grupo etario al que los propios dramaturgos de estos movimientos pertenecían, emergió no sólo como agente social sino también como símbolo de la actitud crítica exigida por la modernidad. Para adherir a lo nuevo, lo antiguo debe ser rechazado,

pero ahí brota la paradoja enfatizada por Octavio Paz: al ser una «tradición de la ruptura», la modernidad constantemente se destruye a sí misma. Si, como Shepherd y Womack afirman, *Recordando con ira* no expresa la modernidad sino que la confronta, esto es exactamente lo que define a esta obra como teatro moderno, y el mismo principio puede aplicarse a *Deja que los perros ladren*.

El iracundo Jimmy y el rebelde Octavio son jóvenes insatisfechos con lo que la sociedad les ofrece. Su tiempo es el presente y su espacio, identificable: una ciudad del interior en Inglaterra o el centro de Santiago. Todo parece dispuesto para un drama de crítica social, pero lo que emerge en cambio es la arrolladora expresión del individuo, atrapado en las incongruencias del mundo moderno y con una galopante crisis de identidad. El teatro de mediados de los 50 está lleno de contradicciones —lo público versus lo privado, lo material versus lo espiritual, el pasado versus el presente, lo nacional versus lo universal, la emoción versus el pensamiento— pues dichas contradicciones son precisamente el signo de los tiempos. Como se ha sugerido, la necesidad de una imagen cultural progresista, representada por los jóvenes, no implica necesariamente el abandono de ideas conservadoras.

Si bien la modernidad se transformó en esta época en un fenómeno difícil de evadir, su manifestación artística no podía ser la misma en el núcleo —entre los legatarios anglosajones del proyecto ilustrado— y la periferia, entre aquellos latinoamericanos que la adoptaron por elección. Ésta es una convincente explicación de las diferencias encontradas entre *Recordando con ira* y *Deja que los perros ladren*, donde esta última exhibe aún ciertos lazos con la herencia barroca y, por ende, antimoderna. Es así como la tensión sexual destructiva que aparece en Osborne es sustituida en la obra de Vodanovic por fuertes convicciones en torno a los valores familiares, dando eco a una tradición que pone a la comunidad por encima del individuo.

En su exploración del tema de la identidad, los dos dramaturgos revelan enfoques similares, aun cuando en términos biográficos las distinciones de origen social son evidentes. A diferencia de Jimmy, su más famoso personaje, la situación modesta de Osborne le impidió llegar a la universidad, pero sí tuvo suficiente educación para acceder —e identificarse con— los patrones de la *alta cultura*. Por contraste, Vodanovic, abogado como su héroe Esteban, formó parte de la *intelligentsia* chilena, que puede caracterizarse como una combinación de clase privilegiada y conciencia social. La diferente extracción socioeconómica entre los autores chilenos e ingleses de la época se repite en la mayoría de los casos, dando una indicación de cuánto más efectiva era (e, indudablemente, todavía es) la movilidad social en Gran Bretaña. Sin embargo, y recordando la distinción de Larraín, identidad es tanto *lo que somos* como *lo que queremos ser*. Así, en el ámbito de la *representación* (Hall), ambas obras analizadas presentan visiones similares en tres aspectos identitarios: nacional, social y personal.

En primer lugar, las obras de estos movimientos no se distinguen por la presencia de una «tierra de nadie», a la manera de Beckett, sino que se ubican en espacios locales reconocibles. Hay un claro intento, en ambos países, de crear un *teatro nacional*, un teatro que —estando alerta a los desarrollos dramáticos en Estados Unidos y Europa continental— aspire a dejar su propia marca en el mapa del mundo. Incluso cuando se produce un influjo directo, por ejemplo, de técnicas brechtianas en algunas obras posteriores de Osborne, éste permanece circunscrito a lo formal y externo.

La pregunta acerca de cuánto impacto real pueden haber ejercido las obras de los nuevos dramaturgos ingleses sobre sus contemporáneos chilenos es, sin embargo, válida. La evidencia sugiere que si bien hubo influencia británica (así como europea en general y norteamericana), el teatro universitario chileno de los 50 es una expresión artística original. Como tal, y lo mismo que el teatro 'de la ira' en Inglaterra, le ofreció al país un reposicionamiento de su identidad en tiempos de crisis, cuando las naciones al oeste de la cortina de hierro estaban resintiendo el creciente poder de Estados Unidos. Volviendo a la terminología de Hall, es posible afirmar que el teatro contribuyó, en ambos países, a proporcionar una *diferencia* entre *ellos* y *nosotros*.

En cuanto a la identidad social, el paradigma es claramente la clase media. *Deja que los perros ladren* expresa una manifiesta identificación con este segmento, que aparece como espejo de la sociedad completa. En *Recordando con ira* el vínculo es implícito, sugerido en las preferencias culturales de Jimmy Porter y su cordialidad hacia el Coronel Redfern. En materia de género, el sesgo masculino es obvio, reflejando el discurso dominante de este período.

El tercer aspecto, la identidad personal, se cruza con el análisis de la modernidad. Como queda demostrado en la comparación entre los dos textos, la lucha de los protagonistas puede interpretarse en sentido filosófico, como un temor típicamente moderno de alienación o fragmentación del sujeto. Aquí, la respuesta de ambos dramaturgos es la búsqueda de una identidad capaz de ofrecer autenticidad, frente a un contexto social visto como falso y acomodaticio (la imagen de los *perros que ladran* en la obra de Vodanovic sería un objetivo más que adecuado para la *ira* del protagonista de Osborne).

El *nuevo teatro* de mediados de los 50, tanto en Chile como en Inglaterra, surge como un fascinante retrato de una era llena de contradicciones, donde lo antiguo y lo nuevo, lo local y lo global, se encuentran. Es un teatro que articula la sensibilidad moderna en todas sus tensiones, pero aún muy lejos de las incredulidades definitivas del posmodernismo. Es claro hoy que lo que ocurrió en los escenarios de ambos países al iniciarse la segunda parte del siglo XX no fue realmente una revolución, pero los jóvenes dramaturgos de la época quisieron creer que lo era. Impulsados por un Estado moderno ansioso por producir una cosecha artística genuinamente nacional, aspiraron a entregarle a los espectadores palabras, ambientes y personajes con los que pudieran sentirse identificados.

Referencias¹⁵

- ALLSOP, Kenneth. (1969). *The angry decade: A survey of the cultural revolt of the nineteen-fifties*. Londres: Peter Owen.
- ANDERSON, Lindsay. (1975). «Points of view». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- BATHIA, Nandi. (1999). «Anger, nostalgia, and the end of empire: John Osborne's *Look Back in Anger*». *Modern Drama*, 42 (3): 391-400.
- CARTER, Alan. (1969). *John Osborne*. Edimburgo: Oliver & Boyd.
- CASTEDO, Elena. (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello.
- DIXON, Graham A. (1994). «Still looking back: The deconstruction of the angry young man in *Look Back in Anger* and *Dejavu*». *Modern Drama*, 37 (3): 521-9.
- DUMUR, Guy. (1975). «Foreign review of *Look Back in Anger*». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- DYSON, A. E. (1975). «General editor's comments». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- EGAN, Robert G. (1989). «Anger and the actor: Another look back». *Modern Drama*, 32: 413-24.
- ELSOM, John. (1976). *Post-war British theatre*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. (1982). *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Playor.
- GIBBS, Patrick. (1956). «Review of *Look Back in Anger*». *The Daily Telegraph*. 9 de mayo.
- GINDIN, James. (1975). «Points of view». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- HALL, Stuart. (2002). «Who Needs Identity?». En Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of cultural identity*. Londres: Sage.
- HAYMAN, Ronald. (1970). *John Osborne*. Londres: Heinemann.
- HURTADO, María de la Luz. (1983). *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Santiago: Céneca.
- . (1986). «Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970». *Apuntes*, 94: 5-69.
- . (1986). *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine, California: Gestos.

¹⁵ Se han utilizado traducciones al castellano de los textos originales ingleses en la medida de lo posible. Sin embargo, como la gran mayoría de los títulos de la bibliografía no están disponibles en traducción, las citas usadas han sido traducidas por la autora de este artículo.

- LACEY, Stephen. (1995). *British realist theatre: The new wave in its context 1956-1965*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LAGOS-KASSAI, María Soledad (2002). «Identidades conflictuadas y cambio social: Teatro desde y para la clase media chilena de la época». Manuscrito inédito, escrito en el contexto del proyecto Fondecyt: «Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas 1933-1970», del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- LARRAÍN, Jorge. (2004). *Identidad y modernidad en América Latina*. Trad. Instituto Cubano del Libro. México: Océano.
- LASH, Scott y Jonathan FRIEDMAN. (1992). «Subjectivity and modernity's other». En Scott Lash y Jonathan Friedman (eds), *Modernity and identity*. Oxford: Blackwell.
- OSBORNE, John (1957). «They call it cricket». En Tom Maschler (ed.), *Declaration*. Londres: MacGibbon & Kee.
- . (1971). *Recordando con ira*. Trad. Victoria Ocampo. Buenos Aires: Sur.
- PAZ, Octavio. (1974). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1991). *La búsqueda del presente*. París: Gallimard [edición bilingüe].
- PIÑA, Juan Andrés. (1978). «Sergio Vodanovic: Nuevo teatro, viejos conflictos». En Sergio Vodanovic, *Deja que los perros ladren*. Santiago: Nascimento.
- . (1994). «Ética y moral social en la obra dramática de Sergio Vodanovic». *Revista Iberoamericana*, 60:168-169: 1091-6.
- REBELLATO, Dan. (1999). *1956 and all that: The making of modern British drama*. Londres: Routledge.
- SHELLARD, Dominic (ed.). (2000). *British theatre in the 1950s*. Sheffield: Sheffield AP.
- SHEPHERD, Simon y Peter WOMACK. (1996). *English drama: A cultural history*. Oxford: Blackwell.
- SIERZ, Aleks. (1996). «John Osborne and the myth of anger». *New Theatre Quarterly*, 12 (46): 136-46.
- TAYLOR, John Russell. (1968). *El teatro de la ira*. Trad. Floreal Mazía. Buenos Aires: Paidós.
- TYNAN, Kenneth. (1956). «Review of *Look Back in Anger*». *The Observer*, 13 de mayo.
- VODANOVIC, Sergio. (1990). *Deja que los perros ladren*. Santiago: Pehuén.
- . (1966). «Experiencias de un autor». *Aisthesis*, 1: 103-11.
- WANDOR, Michelene. (1987). *Look back in gender: Sexuality and the family in post-war British drama*. Londres: Methuen.
- WELLWARTH, George E. (1975). «John Osborne: 'Angry young Man'?». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, "Look back in anger": A casebook*. Londres: Macmillan.