
EL TEATRO DE EGON WOLFF: LOS RITOS DEL TERROR

Frank Dauster
(Rutgers State University)

De toda la producción teatral de Egon Wolff, *Los invasores* y *Flores de papel* han sido objeto de la mayoría de estudios críticos. De hecho, el estreno de aquella en 1963 hizo de su autor una figura de renombre internacional. A la vez, le confirió una fama de dramaturgo comprometido con esta fantasía del terror de los privilegiados cuando los pobres silenciosa pero tenazmente se apoderan de sus barrios, aun cuando sus obras más tempranas son notables por el examen psicológico de actitudes sociales, y en especial las de la clase media. A pesar de esto, *Los invasores* dista mucho del realismo social; ha evolucionado su autor hacia una concepción dramática en la cual el realismo aparente sirve para subrayar el elemento irreal. Como dice Leon Lyday, "Wolff, al elaborar la estructura de esta obra, se valió de ciertos elementos surrealistas o fantásticos, uniéndolos con elementos del teatro social tradicional para presentar un mensaje bien claro: si no se le busca remedio a la gran injusticia social que existe en Latinoamérica, habrá, sin lugar a dudas, una revolución o rebelión contra los ricos y contra el sistema político establecido".¹ Los elementos aludidos y el empleo de una estructura dramática circular han provocado debate sobre la exacta interpretación de las escenas primera y última, pero nadie cuestiona en serio su orientación. La mayoría del interés gira alrededor de dos preguntas, una relacionada con la forma y la otra con el contenido: ¿cómo podemos mejor comprender la estructura circular, con

¹ "Egon Wolff," *9 dramaturgos*, ed. por Lyday, Woodyard y Dauster, t. 2, Ottawa, Girol, 1979, 145-146

esa repetida mano que aparece por la ventana rota, y cuál es la actitud que expresa la obra hacia los dos bandos diametralmente opuestos de personajes, y hacia el conflicto revolución/*status quo*, que tan claramente representan?

Siete años después, recibió Wolff el Premio Casa de las Américas por *Flores de papel*, estrenada en noviembre de dicho año por la Compañía Poirot-Cristi en el Teatro Municipal de Los Condes. La historia es superficialmente sencilla: Merluza, un miembro del lumpen, se apodera de la vida de Eva, una mujer de clase media, y termina conduciéndola a vivir en la miseria de la cual vino él. La atmósfera de amenaza, la relación irónica entre los dos personajes y la construcción dramática hacen de la obra una de las más interesantes del teatro latinoamericano reciente. Aunque se refiere de forma indudable a la decadencia de la clase media, *Flores de papel* es mucho más que revisión de *Los invasores*. *Flores* evita actitudes políticas simplistas, y la resolución ambigua quizá señale que también la obra más temprana sea menos directa de lo que se ha querido ver. Señala Lyday algunas importantes semejanzas y diferencias:

Flores de papel, aunque también influida por el teatro ritualista estilo Pinter, Genet, etc., es, en ciertos aspectos, una recreación o destilación de *Los invasores*. Ambas obras presentan un encuentro conflictivo entre dos clases sociales antagónicas; pero en *Los invasores* hay seis personajes importantes y otros menores, mientras que en *Flores de papel* hay sólo dos. Una diferencia notable entre las dos obras es que en *Los invasores* la complejidad dramática radica, en gran parte, en el marco onírico y los elementos fantásticos posibles dentro de este marco; mientras que en *Flores de papel* lo más importante es el estudio psicológico de los dos personajes... Otra diferencia básica es que el conflicto (por lo menos en el nivel realista) en *Los invasores* tiene un origen netamente socio-económico y político, mientras que en *Flores de papel* la causa parece ser personal; es decir, parece resultar de la necesidad de compañerismo masculino que siente Eva y del odio que siente 'El Merluza' por ella o todo lo que ella representa. La acción de este drama se desarrolla en un solo cuarto, y el incesante asalto psicológico llevado a cabo por él junto con la degradación voluntaria por parte de ella crean un creciente nivel de tensión que culmina en la destrucción física del lugar y la destrucción psicológica de Eva.²

Flores de papel resulta aun más inquietante que *Los invasores*; su terrible escena culminante deja al público desconcertado y perplejo. Las fáciles equivalencias de Merluza con los oprimidos y Eva con los opresores no convencen. Ella es tan víctima como él; esta mujer reprimida, inhibida y victimizada dista mucho de ser representante de la estructura del poder, y Merluza

² "Egon Wolff," 146-147.

es demasiado siniestro para simbolizar a las clases oprimidas que por fin reciben su premio merecido. La calculada destrucción de la que aparentemente le salvó la vida no es revolución que redima a los necesitados sino acto de sadismo patológico. Tiene la estructura de *Flores* claros antecedentes en Beckett, Pinter, Albee y otros, pero en el fondo es también la estructura de la tragedia clásica. La novedad es que Merluza no juega según las reglas. Es decir, en vez de un agon al estilo clásico, en el cual dos personajes entran en creciente conflicto hasta producir un arreglo, en *Flores* Merluza no muestra cambio alguno. Permanece fuera del movimiento dramático interior, y es sólo Eva quien sufre el cambio correspondiente. La ecuación no se resuelve; la nulificación de Eva no ilumina el proceso interior de Merluza, ni explica por qué ejerce tanto poder sobre ella. Aquí yace parte del poder dramático de Merluza, esta lenta percepción de parte del público de su carácter secreto, inexplicable y malévol. Obviamente está representando, es decir, juega con Eva. Se hace pasar por miembro del lumpen, pero hay frecuentes deslices -¿deliberados?- y se permite características que lo distancian drásticamente de su supuesta clase social. Al contrario, el lento proceso de degradación y humillación al cual somete a Eva parece mucho más de tipo patológico que arraigado en conflictos sociales. Ella no es ningún Mayer de *Los invasores*, y los actos de Merluza son moralmente injustificables en cualquier nivel.

A la luz de todo esto, resulta interesante leer a algunos comentaristas que ofrecen otra perspectiva sobre la obra. Para Carlos Miguel Suárez Radillo es "claro y dramático símbolo de la total transformación que se impone en esa sociedad establecida: la nuestra,"³ y ve a Eva como "...la sociedad establecida, representada por una mujer de mediana edad con toda la carga de prejuicios, atavismos, represiones y falsos valores de la burguesía..." Pero cuando dice que Merluza posee "...toda la fuerza de la alegría espontánea..." hay un problema serio. Cuando se ve en un terrorista asesino como Merluza la "alegría espontánea" cabe preguntar si el crítico no está viendo lo que quiere ver y no lo que está en el texto. Aún más sorprendente, para Juan Andrés Piña el futuro de Eva es "...un espacio amenazante, que puede ser el cielo o el infierno, encontrándose en un amor extraño, quizá, pero de verdad absoluta, despojado de todo convencionalismo, renegando de una vida estudiada, formalista y prefijada... La

³ "El teatro chileno actual y la influencia de las universidades como sus principales fuerzas propulsoras," *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1976, 34-35

nueva era, el nacimiento de los nuevos seres..."⁴ Es simplista identificar a Merluza con una resolución deseable a un problema social sencillamente porque emerge de la clase oprimida -si la representa o no es otra cosa enteramente-. De la misma manera, si Eva representa una *clase* en gran medida responsable de los problemas de Chile, ella en sí es una mujer inocua que intenta, aunque impulsada por necesidades psicológicas personales, un acercamiento a Merluza en plan individual. Marfa de la Luz Hurtado señala algunas dimensiones más sutiles al decir que "La relación entre burguesía y marginados encuentra un nuevo enfoque en la obra de Wolff, ya a inicios de la década del '70, en momentos del triunfo del proyecto socialista de la Unidad Popular. 'Flores de papel'...profundiza brutalmente en la ruptura socio-cultural que atraviesa las formas de vida de la clase media acomodada, la que desde su interior sufre una crisis de legitimidad, encontrando su utopía en la negación de sí."⁵ Pero aun aquí leemos que Merluza

representa al hombre que en la miseria y a través de la miseria se ha despojado de convenciones, prejuicios y dependencias materiales para poder encontrar sus valores esenciales. Ambos se encuentran en el desafío de poder establecer una comunicación auténtica, profunda y más aún, de estar dispuestos a compartir absolutamente una misma forma de vida. Y es la que propone Merluza la que se impone, renunciando Eva a su vida y ser anterior, vaciándose de sí misma y de su entorno para empezar de nuevo, casi desnuda, pero unida a la mano de otro hombre.

Resulta difícil aceptar esta visión del final como una especie de apoteósico paseo posrevolucionario hacia la puesta del sol. Si Merluza está comprometido con la destrucción total de Eva, como parece, y si representan clases antagónicas, como es obvio, aunque no es nada claro que éste sea el sentido primario de la obra, entonces resulta absurdo verles como pareja de amantes caminando hacia el futuro. Reconoce Hurtado las dificultades de esta interpretación, citando la ambigüedad del final; aun más, critica la violencia de Merluza, violencia que algunos comentaristas fingen ignorar.

La violenta saña con que el personaje popular destruye su entorno, y la dureza con que acoge las peticiones de afecto de Eva, resultan dolorosas y, más aún, violatorias y sacrílegas si se miran desde el punto de vista que considera el progreso material y la institucionalización de la vida social

⁴ "Egon Wolff, "El teatro de la destrucción y la esperanza," en Wolff, *Teatro*, Santiago, Edit. Nascimento, 1978, 27-28.

⁵ *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual. Primera parte: Constantes y variaciones entre 1960 y 1973*, Santiago, CENECA, 1983, 65.

como un momento de avance de la civilización occidental. Superar el sufrimiento y soledad de Eva a través de una vía tan radical puede resultar más doloroso y traumatizante que permanecer en este estado... Esta obra no es por tanto asimilable a una posición ideológica o a un movimiento social definido: contiene posiciones antagónicas, expresando a la pluralidad de los sentimientos y posiciones de la época al mismo tiempo...⁶

No todos los críticos están contentos con tales interpretaciones políticas como las que acabamos de ver; muchos se declaran bastante perplejos. Señala Diana Taylor que

Although commentators on Egon Wolff's *Flores de papel* may not agree on much, they join ranks to agree on the difficulty of interpreting its protagonist's motivations. Margaret S. Peden puts it succinctly when she says 'What happens in *Flores de papel* is extremely simple at first view. What is not simple is *why*...' Daniel López seconds her observation, saying that because 'no credible reasons are offered for El Merluza's behavior with regard to Eva...the spectator/reader is left ultimately to decide why'... The conflict has been regarded as a veiled elaboration of the war between the sexes, with the man unconsciously determined to deny the woman's right to her own identity.⁷

Sugiere Taylor que representa Merluza la fusión de tendencias creativas y destructivas en la creación artística. Así la destrucción de Eva sería resultado de la rabia patológica de Merluza frente a todo ser más auténticamente creativo que él. La dificultad aquí es que Eva no convence como representante de la creación artística. Por otro lado, mientras avanza la acción, pierde él todo control del lenguaje; como dice Taylor, una obra bien hecha se convierte en monólogo demente. Mientras Eva se hunde en el silencio, Merluza se vuelve cada vez más violentamente locuaz, en una inversión ritualizada de papeles. A la vez, Eva muestra la necesidad de sojuzgarse; su patético coqueteo con Merluza ejemplifica su visión romantizada de él y su incapacidad para comprender la violencia y el resentimiento que lo dominan, todo lo cual conduce inevitablemente a la degradación final. Quizá los esfuerzos por imponer un significado a Merluza omiten lo más obvio. Quizá se le entiende mejor como el principio abstracto de la violencia, como víctima a la vez que agente de fuerzas oscuras. Todo lo que hace parece responder a algún rito y da la impresión de estar representando un texto preexistente. Esto se ve de modo notable en las obras posteriores a *Flores*

⁶ Pág. 67.

⁷ "Art and anti-art in Egon Wolff's *Flores de papel*, *LATR*, 18/1, Fall 1984, 65.

de papel, y es posible que sea un punto de partida de alguna manera todavía no comprendido cabalmente.

No volvió a estrenar Wolff hasta *Kindergarten* en 1977, lapso que el dramaturgo atribuye al efecto que tuvo en él haber escrito *Flores de papel*: "Esa obra fue una catarsis demasiado violenta para mí, como un estado febril."⁸ Sugiere Pedro Bravo-Elizondo que tuvo un efecto traumatizante en Wolff la incapacidad del público para comprender una obra que consideraban hermética.⁹ No obstante, *Kindergarten* muestra cierta continuidad con las obras anteriores. Es la historia de dos hermanos decrepitos, resto degenerado de una familia aristocrática. Son tan mustios como su casa, que está

puesta con la sofocante meticulosidad con que se decoran las habitaciones, cuando sólo se cuenta para ello con recuerdos familiares y objetos heredados, luce muebles antiguos de variados estilos, alfombras gastadas, vitrinas llenas de bibelots y antiguallas, carpetitas, grandes marcos dorados, que contienen pequeños óleos oscuros, y mucho olor a hebra vieja, a esperma, a moho y tabaco rancio.(205)

La obra está estructurada alrededor del conflicto entre los hermanos. Mico parece afeminado, se dedica de un modo maniático a tareas de casa, se queja de la falta de dinero pero con lo poco que les queda ayuda a mantener a algunos huérfanos; se cree muy "fino" y se queja como cualquier solterona de fin de siglo. Toño es bohemio trasnochador; miente de costumbre y espera que Mico lo cuide y lo mantenga mientras Toño lo maltrata. Y en esta casa de torturas se les junta su hermana Meche, especie de vampiresa estilo cine mudo, abandonada por el último de sus amantes. Es una familia en proceso de extinguirse, pero la obra dista mucho de ser sencilla denuncia social. En primer lugar, estos pigmeos morales son sumamente divertidos; además de las frivolidades de Toño o los contrataques de los hermanos, hay un sarcasmo agudo que divierte mientras desnuda. A la vez la marcada humanidad de los tres enfatiza el carácter ritual de la obra: la repetición obsesiva de algunas acciones y actitudes, el sentido de juego. La obra da la misma sensación que *Flores de papel* de que se está representando algún guión desconocido. En el fondo, los tres tienen en común disfrazar el sufrimiento mintiendo. Acaso Toño sea el peor; cuenta historias de sus hijos cuando hace años que no les ve y no recuerda cómo se llaman sus nietos. Pinta un cuadro absolutamente falso de sus supuestos éxitos de negocios, y da tres versiones

⁸ Citado por Piña, pág. 28. Toda cita textual se refiere a esta edición.

⁹ "Reflexiones de Egon Wolff en torno al estreno de *José*," *LATR*, 14/2, Spring 1981, 65.

distintas de su dilema actual, cada versión más humillante que la anterior. Pero Meche y Mico son iguales; para los tres la vida es un tejido de mentiras, de ilusiones en las cuales casi comenzaron a creer ellos. Con razón son hermanos; sufren los tres del agujijón de la carne, cada quien a su manera. Son víctimas, golpeados por la vida y atrapados en un sistema perpetuo de alianzas de dos contra uno. Ha dicho Piña que la obra

cierra matemáticamente su círculo infernal, anunciando un mañana exactamente igual al sucedido durante las horas en que transcurre la acción dramática. Ya no hay aquí tránsito ni evolución, lucha de distintas posiciones vitales, sino mostración dramática de sólo una de ellas: la anquilosada, decrepita, falta de vitalidad, condenada ya irremisiblemente.¹⁰

Pero esto toma como punto de partida que los personajes son única y exclusivamente símbolos de la burguesía decadente. Tal tipo de teatro, rayano en la alegoría política, linda con la abstracción esquemática, y *Kindergarten* no es ni abstracta ni esquemática. Toño, Mico y Meche, por decadentes que sean, rezuman el deseo de vivir. A pesar de su ordinarietà poseen una fuerte nota de humanidad, y se elevan por sobre cualquier significado alegórico. No serán gran cosa, pero son seres humanos. Lo que echa de menos Piña es el conflicto directo de valores éticos, con consecuente victoria de un punto de vista especial. Pero hay gente para quienes todos los mañanas serán iguales a ayer y hoy, y el dramaturgo tiene el derecho de presentarles. A fin de cuentas, el centro del universo dramático de Wolff es el individuo. Y si no hay en la obra evolución o cambio, hay una serie de pequeños reconocimientos, de pequeñas confesiones y percepciones. En este movimiento oscilante yace el ritmo interior del drama. Para estos tres no habrá grandes triunfos ni derrotas espectaculares; lo suyo será siempre pequeño, pero no por eso menos dramático.

En 1980 se estrenó *José*, una vez más de una estructura que recuerda las otras obras maduras. Otra vez el ambiente es familiar: una casa de Santiago, amueblada con lujo y mal gusto convencionales. Es la historia del hijo pródigo José, vuelto después de siete años en Estados Unidos. Todos los triunfos fueron mentira; fracasó económicamente y sus experiencias con el racismo lo radicalizaron. Desconcierta a la familia asociándose con los obreros de la fábrica, interviniendo en asuntos personales de la familia y negándose a trabajar. En total, hace todo lo calculado para molestarles, de modo que pronto todos estarían tan felices de verle desaparecer como lo estuvieron con su llegada. Desde la perspectiva de José, por supuesto, es reformador. Busca ayudar a los obreros y restaurar el justo balance moral y emocional a la familia. Superficialmente, pues, la obra puede verse como

¹⁰ *Teatro*, 30.

la confrontación en blanco y negro entre el reformador y la burguesía corrompida. Pero una vez más el texto ofrece obstáculos. Por ejemplo, es muy considerado José con los demás, pero con su familia se muestra condescendiente y superior. Le encanta que su madre le lave la ropa sucia; aparentemente nunca se le ocurre a este discípulo de la redistribución del trabajo hacerlo él mismo. Como ha señalado Bravo-Elizondo, en *José* -y en muchas obras de Wolff- las mujeres son víctimas de la manipulación de los hombres, en clásica forma machista.¹¹ José, no importa cuáles sean sus motivaciones, es tan manipulador como el que más. Todo esto recuerda las otras obras: la llegada de un fuereño que interrumpe y finalmente destruye la estructura de la vida. Las tres obras pueden ser interpretadas como representaciones de un sistema injusto destruido por el representante de la revolución, pero como hemos visto, hay problemas con esta lectura. José es infinitamente más humano que Merluza o la mayoría de los invasores pero no satisface como portador de soluciones, con su partida dejando todo sin resolver, su frívola intervención en la vida de los demás, y su intolerancia para cualquier idea que no sea suya. Además, las frecuentes alusiones bíblicas, su estadía (y posible regreso) en un monasterio, etc., sugieren que José es una figura de Cristo, anticipando así a Moisés Goldberg de *La balsa de la Medusa*. Los dos son comodines: gente de afuera colocada con otros que tienen que reaccionar de formas que subrayen sus respectivos caracteres. Pero cabe preguntar: ¿cuál es el significado de hacer de sus dos comodines más claras figuras que aluden abiertamente a Cristo? Y, ¿cuál es el significado del sorprendente tono erótico en los juegos de José con su hermana Trini y hasta con su madre Estela? Como siempre, los personajes de Wolff tienen sentimientos sensuales hartamente ambiguos, lo cual erosiona aun más cualquier interpretación como sencillo documento social. Presenta una situación compleja sin caer en la trampa de las resoluciones simplistas.

Alamos en la azotea (1981) es una novedad sorprendente, ya que sus raíces se hallan en la farsa comercial. Moncho, nombre de guerra Valentino, es peluquero en plena decadencia física y profesional; su carácter imposible y extrañas costumbres lo impulsaron a abandonar a su mujer en cuyo salón trabajaba. Pobre y enfermo, se mantiene vendiendo de puerta en puerta servilletas de papel que él mismo recorta a mano. Antes del feliz final obligatorio la obra maneja todas las fórmulas del género incluso una nuera cuyos coqueteos con Moncho amenazan con pasarse de la raya. Aquí no hay nada notable en la obra de cualquier *farceur*. Y esto es exactamente lo notable: Egon Wolff es todo menos un *farceur*. La verdad es que *Alamos en la azotea* es casi la otra cara cómica de varias de las otras obras. Otra vez es un barrio residencial venido a menos y la

¹¹ "Reflexiones...", 69.

estructura es típica: dos personas estrechamente unidas pero incapaces de resolver su relación de una manera no dañosa y dolorosa. A cada nueva queja responden con comportamiento ritualizado, lo cual no es muy distinto de *Kindergarten*, que fue a su vez una versión más humana y más cómica de la relación básica de *Flores de papel*. Lo que aterroriza de ésta es su unidimensionalidad; Merluza no reacciona de forma comprensible como ser humano. Entre Merluza y Moncho hay grandes diferencias, pero son de grado y no de tipo. Moncho funciona entre límites más o menos normales donde Merluza es un caso patológico, pero las diferencias son menores que las semejanzas. El autor las señala irónicamente: donde Merluza fabrica flores de papel, Moncho recorta servilletas. *Alamos en la azotea* es comedia, pero no del tipo que inicialmente parece. Es parodia de la comedia, la visión negra tan frecuente en Wolff vista aquí dentro de las estructuras de la comedia comercial. Como en todas sus obras, ilumina Wolff las tensiones internas de sus personajes a través de juegos ritualizados; la diferencia es que aquí los rituales son los de la farsa comercial.

La balsa de la Medusa (1982) se parece de una forma intrigante a *Los invasores* y *Flores de papel*, y alude de paso a toda una serie de obras, desde *Viridiana* y *El discreto encanto de la burguesía* de Buñuel y ciertas películas de Fellini a *Los premios* de Cortázar. Dice del título el autor: "A fines del Siglo XVIII, un grupo de individuos, fueron encontrados, solitarios y abandonados, navegando en una balsa. Eran los naufragos de un bergantín, hundido hacía algún tiempo, llamado 'Medusa'. El pintor romántico francés Theodore Gericault (1791-1824) pintó un cuadro basado en ese hecho, que se conserva hasta hoy día en el Museo del Louvre en París."¹² Es la historia de once personas, todos en algún grado de la clase adinerada; asistieron a una fiesta donde fueron invitados a pasar la noche en casa de Leonardo, un desconocido. Al subir el telón, Leonardo instruye a su mayordomo, Conrado, que prepare todo para la llegada de los huéspedes, lo cual acaece en una furia fiestera. Pero pronto la frivolidad decae en algo distinto; se les informa que Leonardo tuvo que ausentarse, aunque sabe el público que secretamente observa. Se oyen tiros en el bosque, y a los huéspedes se les advierte que serán tratados con toda cordialidad pero no deben alejarse de la casa. Ha comenzado una terrible pesadilla. El único puente que conecta la isla a tierra firme es destruido por una amenaza vaga, que el autor describe así en una carta: "Para mí, la amenaza es más vaga, tal vez guerrillas, tal vez solo asonadas humanas, talvés solo procesiones iracundas, talvés solo circular humano, dolido, aguerrido y amenazante, no sé, pero guerrillas, que tiene una connotación bien definida, no." No hay salida; un esfuerzo improvisado resulta en el fracaso más

¹² En el momento de preparar este trabajo, *La balsa de la Medusa* y *Háblame de Laura* se hallaban inéditas. Toda referencia se basa en manuscritos facilitados por el autor.

abyecto. Escasea la comida y la fachada superficial de las personalidades se derrumba. Las parejas se deshacen, y comienzan nuevas relaciones difíciles y alianzas inciertas.

En un episodio curioso y no definido hacia el final, los huéspedes súbitamente tienen la impresión de que su cárcel isleña rompió amarras y flota a la deriva. Derrotados por las presiones, pierden control y atacan al único judío, vociferando que es el culpable. Estupefactos ante lo que han hecho, se arrodillan, y comienzan a orar. En este instante crucial, aparece la figura deslumbrante de Leonardo, que les amonesta por haber desarreglado así su casa. Niega absolutamente que todo haya pasado; según él, acaba de guardar los abrigos el mayordomo. No fue sino alucinación colectiva. Los preocupados huéspedes se marchan, mientras Leonardo le da a Conrado las instrucciones para los nuevos que van a llegar dentro de poco. Todo esto está arraigado en una tradición antigua que halla expresión moderna en películas como *Lifeboat*, *Stagecoach* y *Grand Hotel* y novelas como *Ship of Fools* y *Los premios*, el grupo de personajes representando una especie de corte transversal de la sociedad, colocados en una situación límite cuyas tensiones les quitan sus falsas máscaras. Pronto les abandona a los personajes de la *Balsa* su capa de sofisticación bajo la presión de la amenaza externa, la creciente escasez y las presiones psicológicas de su detención inexplicada. Comienzan a deteriorarse y emergen las personalidades verdaderas: la frialdad de Julián García hacia su mujer abandona toda pretensión de finura social, mientras ésta se refugia en un esnobismo exagerado. Cintia, la esposa de Sergetti, ronda al joven Javier en un frenesí erótico; los amantes Serrano y Luisa se hallan envueltos en un juego peligroso de celos. Carla y Mario, que recuerdan a Paula y Raúl de *Los premios*, buscan cada quien su versión del amor, Carla en una amistad que deja ver su esterilidad emocional y Mario en su caza de Javier. Sólo éste, cuya inseguridad y adolescencia emocional están complicadas por las drogas, y Teresa, otro espíritu igualmente reprimido, encuentran un poco de estabilidad. El personaje clave parece ser Moishe Goldberg, que ni busca ni halla compañía. Bajo la máscara que cultiva como mecanismo de protección, es el más sensato y el más perspicaz de todos en este extraño viaje. Porque eso es, a todas luces, un viaje de descubrimiento espiritual, y son todos, con la posible excepción de Goldberg, naufragos morales. Sería fácil hallar en todo esto una fácil apelación a valores religiosos en busca de una contestación a la enfermedad social de nuestro tiempo, pero Wolff es demasiado sofisticado para caer en tales facilidades; gente tan insensible y tan atribulada como estos viajantes es poco probable que reaccionen a tal impulso de una manera significativa o duradera. Además, hay elementos que refuerzan nuestras dudas. Cuando Javier intenta dejar el territorio seguro, tiene que forzar una vieja puerta que lleva la inscripción "Ecce homo," y sus esfuerzos sólo resultan en las magulladuras infligidas por los perros guardianes. Cuando Sergetti en sus bravatas florece una pistola vieja que encontró, resulta que lleva

las mismas palabras, las dichas por Pilatos cuando presentó a Jesús al público después de la flagelación. En este instante irrumpe Goldberg llevando máscara de Cristo, hasta con corona de espinas. Después, cuando los demás hombres partieron en su expedición insensata, surge Goldberg vestido de forma abigarrada y dice que es Melchor, Gaspar y Baltazar, todo en uno. Si por un lado hay una obvia parodia, por otro lado es posible ver la intención de señalar que el mensaje más profundo de Cristo se extiende a todos. Cualquier lectura rígidamente cristiana se halla minada por el final. Los huéspedes parten tan arrogantes como al llegar: Serrano-Soler echando bravatas, García tratando tan vulgar como nunca a Emilia, Luisa mirando a Leonardo de forma lánguida y Cintia de manera sensual. Teresa y Javier se hallan absortos; sólo Mario y Carla miran a su extraño huésped como si comprendieran algo de lo que ha pasado. El último en salir es el enigmático Goldberg, que se pone una rosa en el pelo. Todo esto suena muy poco a arrepentimientos en masa, y hasta Leonardo no parece muy impresionado. Dice del grupo que llegará,

Vendrán forzando los motores de sus coches, ansiosos, como éstos, por una parcela de placer ...Cargados, como éstos, con sus extravíos y sus debilidades, vendrán a que les demos techo y les deleitemos...pero, partirán tan desorientados, tan contradictorios, tan vulnerables como llegaron.. (Se vuelve hacia Conrado) Estos, al menos, rezaron, ¿los oíste? Recurrieron a esa solución; otros, hasta se olvidan de eso...Me dió cierta esperanza, ¿sabes? Algunos lo hacían muy seria, muy sinceramente...Seré ingenuo?(55)

Sea quien fuere Leonardo, lo cierto es que no representa ninguna divinidad pastoreando a su rebaño arrepentido a la salvación por la oración. Pero entonces ¿quién es? Hay ecos de *El mayor general hablará de teogonía* de Triana, sobre todo cuando Leonardo acecha hasta aparecer en el momento culminante, pero la situación dramática es muy distinta. Leonardo confiesa a Conrado que su tarea es dura y rutinaria y parece dudar de la validez de todo. Obviamente no es el organizador ni la persona responsable: "Obedezco los designios, pero se me escapa, a veces, el sentido de todo esto, Conrado... No soy más que un peón, en el proyecto de lo desconocido... Periódicamente tengo que recibirlos y darles mi hospitalidad, y ese es un trabajo muy cansador..." Leonardo es otro eslabón en la misteriosa cadena que gobierna todo, casi tan ignorante él del significado de esta aventura fuera del tiempo y el espacio normales como los huéspedes. Por momentos recuerda a Sir Henry Harcourt-Reilly, mezcla de sacerdote y analista que conduce a sus diversos tipos de salvación a los personajes de *The Cocktail Party* de T. S. Eliot. Pero lo que hace Leonardo es menos productivo, su papel menos claramente religioso o teológico. Si es agente de una deidad todopoderosa, resulta singularmente inepto. Parece más bien agente provocador, buscando conducir a los detenidos recalcitrantes al autoconocimiento mediante la

comprensión del significado de sus sufrimientos, y en esto otra vez recuerda a Harcourt-Reilly. Estructuralmente las diversas capas de circularidad de *Balsa* recuerdan a *Los invasores* pero son aun más complicadas. Primero, el hecho de que éste no es sino uno de muchos grupos sometidos a la misma oscura prueba, de modo que donde el texto de la obra es circular, la acción que presenta es recurrente y ritualística. Como la famosa mano de *Los invasores*, hay un episodio repetido y en muchos sentidos más provocativo, si menos estremecedor. Al comenzar la obra, estamos en el salón de estar de una mansión lujosamente amueblada; escuchamos "un silbido prolongado, cuchicheos entremezclados con risas apagadas, ladridos de mastines." Cuando suena el timbre, contesta el mayordomo llevando un plumero. En vez de los huéspedes esperados, abruptamente entran tres pordioseros llevando grandes bolsas llenas de papeles y trapos. "Uno luce levita y chambergo. El otro, una vieja tenida militar. Ella, una falda sucia, larga. Un gran sombrero alón que fue elegante." Este raro grupo corre por el cuarto mendigando y anunciando "su" pronta llegada -no es sino después que aprendemos quienes son "ellos"- pero no son nada obsequiosos; Wolff los describe como chillando, riendo, desfachatados. El plumero de Conrado es arma ineficaz, y se van pero no derrotados.

(Ella huye nuevamente.) ELLA: (Riendo) ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada! (Conrado consigue darle alcance, pero ella traspone la gran puerta, pero vuelve a aparecer en seguida.) ¡Un frasquito de perfume para los pobres! (Ríe. Da unos pasitos de baile destemplados, y desaparece. Y tras ella, el del chambergo, saludando y haciendo genuflexiones con el sombrero en la mano.)

Se queda el seudomilitar, contemplando absorto un gran Buda de cristal. Contesta las amenazas de Conrado de una forma que hace pensar en el inesperado manejo del francés por el Merluza.

EL MILITAR (Inmutable): ¡Dinastía Ming!.. Siglo 8 después de Cristo.. En la gran revolución china, ataban a estos (por el cristal) a los mandarines, y los lanzaban al mar, a encontrar naufragios..Hoy, en el mar de China, se les puede encontrar aún, atascados a las escotas de los barcos antiguos..cubiertos de equinodermos..con dos erizos negros en los ojos de la calavera.. (Avanza con parsimonia hacia la gran puerta, seguido por Conrado. Volviéndose hacia él, antes de salir). ¡Vendrán!..Lo sabemos.. Estaremos en el barranco, echados sobre el barro seco.. observando..Los olemos cuando vienen..

Estas curiosas figuras, si recuerdan a Merluza y los invasores, se distinguen por su sentido de humor y los ecos de *Viridiana*; toda la escena es profundamente

cómica, y en especial el impecablemente vestido Conrado que los persigue ineficazmente plumero en mano. No se portan como mendigos, y los contradictorios códigos de vestido, comportamiento y lenguaje establecen un subtexto provocativo que tiene repercusiones posteriores. Al comenzar el segundo acto, mientras duermen todavía los presos-huéspedes, vuelven a aparecer los pordioseros. Esta vez son cuatro, incluso El Cojo, y echan una serie de afirmaciones oraculares que culminan en las palabras del Militar que recuerdan a St. John Perse al desmenuzar toda la historia occidental.

Cuerpos blancos en el palacio oscuro..Los condujeron por las montañas del Cáucaso, como ovejas, para que se dejaran caer a depredar el mundo occidental..y descubrieron que del hierro se podían hacer cráneos rotos..y no se han detenido hasta ahora..(Conrado lo empuja hacia la puerta. El lo deja hacer con mucha dignidad. En la puerta, antes de salir, se vuelve una vez más.) Denles una vela encendida, y construirán catedrales en torno a ella...

Después que se marchan los huéspedes, que no parecen haber sufrido ningún proceso redentivo ni siquiera haber sido afectados muy hondamente por su aventura, mientras esperan Conrado y Leonardo la llegada del próximo grupo, aparecen otra vez los pordioseros. La reacción de Leonardo después de su primera aparición fue más bien de curiosidad -aparentemente es la primera vez que se atreven a acercarse tanto- y melancólica resignación -"Tendremos que levantar las rejas... No quiero que nadie perturbe la paz de esta casa"- . Ahora reacciona de modo más fuerte: "(Con desesperación).. ¡Oh, y ahí está esa gente espantosa, otra vez! ¡Manténlos fuera de mi casa, Conrado!..¡Quíталos ante mi vista! ¡Me espanta su violencia!" Pero no han sido nada violentos; su amenaza es más implícita que explícita. Su hilarante entrada final es aun más espectacular que la primera. "De inmediato se introducen, corriendo, brincando, rodando por el piso, los cuatro pordioseros. Se revuelcan. Se encaraman en los muebles, en plena y momentánea posesión del recinto." Esto se asemeja más al truco clásico de los payasos circenses que salen de un coche chiquito, que a cualquier amenaza. Conrado logra conducirlos a la puerta, pero una vez más se queda el Militar.

(Conrado ve al Militar que se ha quedado atrás, con un potiche de porcelana en la mano. Va sobre él, amenazante, pero el Militar no reacciona a su agresividad. Le muestra el potiche.) Militar: Venden éstos por toneladas..Y cada uno de éstos, tranquiliza a un rico..Si supieran que con el polvo de éste, se dibujan lunas..y en las minas de sal, se quiebran espaldas..(Insistencia de la campana.) Conrado: (Débil, sin convicción)Fuera..(El Militar deja el potiche y se encamina parsimoniosamente hacia la puerta. Sale haciendo un saludo militar.) Fuera... (Sin tocarlo. Otras campanadas. Ladran los perros furiosamente.)

Esta sorprendente nota puede sugerir que a los pordioseros -nunca son identificados como "mendigos"; en cierto sentido serían mensajeros de Dios- se les puede ver de una forma política simplista. Estos raros representantes de otro tipo de mundo son absolutamente la negación de todos los demás, desde los huéspedes ociosos hasta el impecable pero ineficaz Conrado, con plumero y escoba intentando echarlos de la casa. Pero dentro de esta lectura no cabe la extraña figura de Goldberg, mucho más cerca de los pordioseros en actitud y acciones que a los otros huéspedes, aunque dista mucho de ser figura revolucionaria. Tampoco toma en cuenta esta lectura al ambiguo amo de la casa. Leonardo es aun más impecable que Conrado y puede que sea más ineficaz, y sus misteriosos juegos, cualquiera que sea el sentido que les demos, no parecen tener mucho impacto en sus víctimas. Pero todo esto no altera el hecho de que pasan aquí algunas cosas muy curiosas, cosas que no podemos explicar afirmando que donde los huéspedes son la burguesía representa Leonardo el establecimiento religioso. Es muy posible que así sea, pero hay algo más en él, algo indefinible, y si tiene sus fracasos, también tiene algunos pequeños éxitos. Hay también curiosidades que no caben en ninguna de estas interpretaciones; por ejemplo, en el viaje a la casa, Emilia tiene una visión a lo Fellini de cuerpos muertos que surgen del mar, y durante el intento fallido de escape vio García cuerpos mutilados en una enorme carreta arrastrada por hombres desnudos.

Más que nada, una lectura exclusivamente política hace caso omiso de un importante elemento cómico. Esto no quiere decir que la comedia no puede ser subversiva, pero su subversión es de otro tipo: menos dogmática, menos doctrinaria, más misteriosa y últimamente más abierta. Desarreglan los pordioseros el cuidadosamente preparado ritual de Leonardo. Es decir, hay realmente *tres* planos de acción en la obra: el de los huéspedes, atrapados en lo que parece algún rito de purificación del cual no saben nada; el de Leonardo, que funciona como especie de telón de fondo al primer nivel y que le da un significado del cual sus actores son ignorantes; y el de los pordioseros, que comentan irónicamente a los otros dos y les dan significado a ellos y a la obra. Son el espíritu de carnaval, de un movimiento subyacente y no reconocido hacia la indisciplina y el desorden, una especie de entropía moral y social que amenaza tanto la vida organizada aunque misteriosa de Leonardo como las vidas desastrosamente desorganizadas de los huéspedes. Desde una perspectiva, los pordioseros son variantes de los huéspedes - o al revés-. No es casualidad que cuando llegan éstos, Carla los llama "la alegre comparsa." Cuando pierden el control inculcado por rango y poder y riqueza, se visten de una manera tan estrafalaria como la de los pordioseros: Goldberg con la flor en el pelo; Julián y Emilia en parodias de la ropa de sus respectivas clases de origen; Serrano en un smoking de seda, Carla en kimono, Luisa en un traje de

tiras de diversas materias, y Cintia progresivamente más exótica hasta aparecer al final desnuda. Si aquí hay comparsa, son los huéspedes y no los otros. *La balsa de la Medusa*, como cualquier obra de más que pasajera importancia, resiste una lectura reductiva. Es rica en posibilidades; un análisis tesonero de sus estructuras simbólicas desnudará más capas de su complicada estructura formal e intelectual. Es simultáneamente una continuación lógica de las obras anteriores y posiblemente una nueva dirección para el futuro.

La obra más reciente de Wolff, *Háblame de Laura*, es en muchos sentidos una continuación temática y formal. Hay sólo dos personajes, con algunas voces fuera, y se emplean extensamente el rito-juego y la relación de doble filo, tanto fortalecedora como cruel, vistos en las otras obras. Aunque difiere drásticamente, en forma y tema, de la *Balsa*, hay ecos de vez en cuando, sobre todo en algunos momentos payascos que sugieren que quizá Goldberg, como Cata y Alberto en la nueva obra, emplean su máscara de payaso como refugio de la amarga realidad. Cata y Alberto son madre e hijo, y la obra examina su relación frente a la abrumadora mediocridad y desesperación de su vida. Estructuralmente las tres escenas de la obra son paralelas: comienzan con el regreso de Alberto del trabajo como vendedor de zapatos. En la primera, está cansado; al entrar se quita saco, corbata y zapatos, prende el televisor y se derrumba en una silla. Cata lo regaña constantemente porque no gana bastante, y escasamente es una visión calculada a hacer del regreso cotidiano una experiencia jubilosa: "Sesentona, viste bata desaliñada y pantuflas... Un cigarrillo apagado le cuelga de los labios." La relación refleja el aburrimiento aplastante de su existencia; pasan mucho tiempo haciéndose bromas. Cata siempre le prepara una refrescante taza de chocolate cargada de sal. La entrada de Alberto en la escena dos es típica: está sucio y desaliñado, y hay sangre en su camisa rota y su pierna. Ha sido asaltado. Pero resulta que es falso, otra de sus bromas para desequilibrar el aburrimiento cotidiano. Comienza la escena final de una forma aun más chocante: Cata se da cuenta de que el cuarto está lleno de humo y comienza a chillar. Entra melodramáticamente Alberto para rescatarla, pero todo se reduce a mucho correr, y por fin le muestra Alberto el brasero humeante fuera de la puerta. Pero hay otros refugios más extraños, como la serie de cuentos ideados por la fértil imaginación de Alberto, aventuras poco probables y bastante eróticas, de manera que ni Cata ni el público pueden descifrar cuándo dice la verdad -si es que la dice- y cuando miente. El resultado es que cuando hace dos declaraciones cruciales -que perdió el empleo y que se casa con Laura, la compañera de trabajo- no sabemos si miente o si son dos ejemplos más de su inventiva. A Cata la desquician las dos posibilidades, y sobre todo la segunda, pero nunca conducen a más. En cualquier caso, los dos anuncios, como gran parte de la acción de la obra, tienen un marcado tono sádico. Hay mucho juego sensual entre ellos, de modo que la relación madre-hijo tiene un matiz inesperado, como en *José*. Cata contribuye con la historia de su seducción por un

joven teniente, lo cual puede o no ser más verdadero que el cuento del supuesto padre de Alberto, un trotamundos que pronto la abandonó. Cualquiera que sea la verdad, la historia del teniente es abiertamente erótica, y bastante sorprendente como reminiscencia narrada al hijo. Hay una diferencia básica entre los dos: Cata parece perfectamente contenta de que todo marche bien, donde Alberto sabe que todo anda mal. Percibió la grieta en el firmamento, la terrible verdad escondida debajo de la rutina cotidiana. Sus invenciones son cada vez más extrañas, más violentas y más agresivas, y las dos bromas del asalto y el fuego contienen elementos de peligro y hostilidad. En un sentido, *Háblame de Laura* recuerda *Flores de papel*; ambas obras resisten el análisis y las categorías. No sabemos hasta dónde sea cierta la invención histórica de Alberto. Pasa la obra en un mundo absolutamente autosuficiente sin referente externo. No podemos saber la verdad de la vida de Alberto fuera del apartamento, ni podemos saber cuál sea la verdad de las narraciones de Cata. Es posible que se trate de una familia algo cursi en la cual han llegado a excesos de imaginación por el aburrimiento y la desesperación; es posible que se trate de una situación peligrosamente patológica que amenaza con terminar de una forma mucho más extravagante. No podemos saber. Sólo podemos observar la interacción de los personajes, su insistencia en bromas, payasadas, juegos ritualizados frente a la desesperación. A la vez, salta a la vista que Alberto es un ser torturado incapaz de resolver su situación deprimente. Acaba la obra como comienza, como ha pasado entre las bromas y las narraciones bizantinas: sentados abrazados frente al televisor, Cata habla tontamente a la hermosa actriz en la pantalla y Alberto gruñe otro de sus comentarios violentos.

Cualquier esfuerzo por dividir las obras de Wolff en categorías o períodos fijos cae a la fuerza en la exageración. Aunque es cierto que en muchos sentidos *Los invasores* marca hito, hay demasiada continuidad desde las primeras obras hasta *Laura* para permitir claras demarcaciones. Hay una tendencia creciente hacia la obra de dos personajes y un rechazo del realismo tradicional, pero los temas encontrados hace veinte años por Margaret Sayers Peden son válidos todavía: "(1) the sometimes destructive results of the human need for love, (2) the destruction of the old (*status quo*) by the new, and (3) his continuing exploration of social reality and of the absurdity of what happens within that reality -this third theme inextricably linked with the second."¹³ Además, todas estas obras contienen el tema del erotismo apenas controlado que sugiere un lado oscuro, desde el sadismo patológico del Merluza hasta las ambiguas relaciones familiares.

Se halla atacado constantemente el *status quo*, lo cual no quiere decir necesariamente la burguesía de Santiago, aunque es la situación predilecta del autor. El mundo de Eva desapareció, los naufragos de la *Balsa* se derrumbaron

¹³ Introducción, *Paper Flowers*, Columbia, Univ. of Missouri Press, 1971, 8.

bajo el impacto de su aislamiento y su pérdida de privilegio. Si terminan optando por la salvación, en cualquier sentido en que la obra se la ofrezca, o si vuelven a sus vidas destructivas y autodestructivas, no tenemos forma de saber. Los hermanos de *Kindergarten* representan una manera de concebir la vida que no tiene defensa posible. No hay que atacarles; ellos mismos son la semilla de su aniquilamiento. Hasta qué punto el asalto de José a los valores de su familia tendrá algún resultado tampoco se sabe. Sin querer decir que pertenezca Wolff a ningún movimiento "absurdista," el empleo por Peden de la palabra "absurdo" es crucial. Estos seres atormentados habitan mundos de verdad absurdos, inútiles, ridículos. El mundo de Eva es frívolo y emocionalmente estéril, y se destruye de una forma insensatamente cruel. El mundo de *La balsa* es de privilegio injustificable abruptamente amenazado, pero la amenaza no viene de acción social identificable, sino de la grieta en las bases: por razones que nadie comprende, su mundo enloquece. Por mucho que finjan ignorar, jamás podrán sencillamente olvidar que por un tiempo -no saben cómo ni por cuánto- el mundo enloqueció. Algo distinto tomó el control, y nunca podrán volver a ser exactamente como antes.

No hay tal ruptura en *Kindergarten*, pero los tres hermanos bien perciben que su mundo se halla cerca de la extinción. Su rígidamente formalizado universo es una defensa, un mecanismo para apartar lo informe entrópico que les ronda: pobreza, golpizas, rechazos... *Álamos en la azotea* es casi la recapitulación de estas cualidades; dentro de las restricciones de las fórmulas cómicas sus personajes están a merced de tempestades emocionales, constantemente reforzando sus frágiles egos frente a peligros imaginarios o reales. Pero es en *Háblame de Laura* que vemos este peligro en todo su poderío. No hay cataclismos sociales; Alberto y Cata están atrapados en una relación destructiva que ellos mismos forjaron, hecha de pequeños rituales y ritos en un esfuerzo vano por resistir las fuerzas oscuras que esperan apenas fuera de vista. Todos los personajes de Wolff caminan los oscuros corredores sabiendo que afuera hay otra cosa. Pero hay otro lado de esta visión, lado representado, aunque ambiguamente, por personajes -fuereños, comodines, o como se les pueda llamar- como José o Goldberg. En cierto sentido, y recordando que son personajes multidimensionales irreductibles a esquemas rigurosos, representan una forma alternativa de ver el mundo. Es posible, en el tipo de inversión que hemos llegado a esperar en la dramaturgia de Wolff, que esos personajes sean el otro lado de los invasores: China, Toletole, Merluza, José y Goldberg son muy diferentes entre sí, pero tienen en común su función catalizadora.

Aludió a esto Wolff en una carta fechada el 12 de marzo de 1985, donde dice: "Es que a mí me interesa lo metafórico de las situaciones, y no las situaciones en sí, que son, en última instancia solo contingentes! A mí me cuesta ver a las personas en su contexto real, visible y geométrico. Hay tras ellos, y bajo ellos, un halo misterioso, que los une a la otra realidad, que permanece sumergida

para la mayoría de la gente." La diferencia principal entre las obras escritas antes de *Los invasores* y las escritas después es que en éstas los personajes están más conscientes de estar sometidos a otro tipo de realidad que roe su cuidadosamente construido lugar y les amenaza con algo que no comprenden. Aunque esta otra realidad esté relacionada de algún modo con una estructura social nueva y diferente, su impacto tal y como se ve en las obras aquí tratadas es personal e individual. Los conflictos en el meollo del teatro de Egon Wolff no son sociales ni intelectuales, sino humanos.