

WOLFF

Colección Ensayos Críticos
CAROLA OYARZÚN, editora



GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE LA EDUCACIÓN



EDICIONES
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

**Composición visual en la
dramaturgia de Egon Wolff:
expresionismo, grotesco y écfrasis**

Carola Oyarzún

Personajes, ambientes y situaciones aparentemente familiares y reconocibles de un número importante de obras dramáticas de Egon Wolff han orientado el análisis de su creación como representativa del realismo psicológico y social, tendencia imperante al momento en que su escritura emerge en la escena teatral chilena de fines de los años cincuenta (s.XX). Su inspiración en Arthur Miller, referente norteamericano decisivo para el camino que sigue nuestro autor,¹ confirma la fuerza de una tendencia que colocaba a la burguesía como blanco de variados conflictos.

Sin embargo, el mundo burgués que a Egon Wolff le interesa, integrado por grupos adinerados o en decadencia, parejas casadas por conveniencias sociales

1 En numerosas ocasiones Egon Wolff ha señalado que su experiencia como espectador de *La muerte de un vendedor* –presentada por el Teatro Experimental en 1950– lo marcó de tal manera, que desde ahí comenzó a indagar en el género dramático. “Decir tanto en tanto poco tiempo” fue uno de los puntos de mayor seducción de la escritura teatral. (Entrevista radial “Vuelan las plumas”, Radio de la Universidad de Chile, 2004.)

y económicas, o familias empobrecidas y esclavas del status, cuadro inicial de muchas de sus obras, sufrirá una serie de trastornos que harán tambalear el programa realista. Muchos son los recursos de que se vale el autor para producir esta ruptura y uno de los más dramáticos y teatralmente efectivos, es la transformación del espacio donde la irrupción del exterior, la violencia, la destrucción y el encierro son frecuentes, como bien se observa en su trilogía conformada por *Los invasores* (1963), *Flores de papel* (1970) y *La balsa de la medusa* (1984).

En esta línea también se utilizan otras estrategias como el teatro dentro del teatro en inquietantes juegos que incluyen cambios de roles y variados disfraces (*Kindergarten* [1977], *Háblame de Laura* [1986]); el sueño y su fuerza disruptiva (*Los invasores*), y, en especial, el efecto de determinados elementos visuales que inciden poderosamente en las alteraciones que se producen en la escena y que modifican su carácter realista (*Flores de papel*, *Niñamadre* [1962]). A través de estos, aparecen otras zonas de la realidad que se alejan definitivamente de lo cotidiano y natural; emerge así el caos, la pesadilla, lo insólito y lo desfigurado entre

otras anomalías, todo lo cual permite postular que las obras de este autor incorporan características propias del expresionismo y del grotesco.

Dentro de estas manifestaciones hay materiales que se reelaboran de variadas maneras y con distintas funciones. Se trata de formas y colores que dan vida a imágenes y situaciones de múltiples posibilidades; vestuarios, accesorios, fisonomías, objetos y decorados son decisivos en la dinámica de los personajes y su historia. En las obras de Egon Wolff esta interacción personajes-entorno da cuenta de una sensibilidad plástica y de una forma de percibir el mundo.

La elección de determinados tonos y coloridos, la identificación puntual de algunos tipos a través del estilo de la ropa, el peinado o el teñido del pelo, la presencia de figuras, adornos y mobiliarios específicos, personajes que hacen flores, venden paraguas, pintan retratos o paisajes, nos ponen en contacto con referentes visuales protagónicos. En este sentido, el uso del cuadro *La balsa de la medusa* de Gericault, como título de una de las obras más destacadas de Egon Wolff, viene a confirmar la búsqueda de elementos pictóricos como signos portadores de un sentido parti-

cular, y que en muchos casos serán parte de un discurso que desafía los cánones realistas.

Con el objeto de explorar esta presencia tan notoria, indagaremos en la estética expresionista, en el grotesco y en los alcances del concepto de écfrasis. Intentamos demostrar así que este autor de origen alemán y que se considera chileno en plenitud, inevitablemente aporta desde su genética germana, una fuerza inconsciente para expresar ciertas pulsiones vitales, experiencias que desde el Sturm und Drang han caracterizado el arte alemán. Por otra parte, proponemos que la incorporación de la pintura en el texto (écfrasis), invita a descubrir su significado más profundo.

Nuestro recorrido abarcará *Niñamadre* y *Los invasores*, con algunas referencias a otras obras incluidas en *Egon Wolff: antología de obras de teatrales* (2002), publicación de RIL de la cual el propio autor se ha referido, como un conjunto de obras que comparten “cierta cualidad expresionista”.²

2 Conversación con Egon Wolff, septiembre, 2005. Facultad de Letras, UC.

Expresionismo y grotesco

“El hombre grita desde las profundidades de su alma” son las palabras de Hermann Bahr en *Expressionismus*, verdadero manifiesto publicado en 1916 y que podríamos considerar eco de la litografía *El grito* (1885) de Edward Munch, poderoso anuncio de lo que sería la esencia del expresionismo desarrollado en el primer cuarto del siglo veinte, principalmente en Alemania.

Este movimiento surgido de la pintura, se define en un afán voluntario por alterar la realidad desde de una mirada subjetiva, intensa y a menudo exacerbada. De colores fuertes y corrosivos, rostros humanos dibujados en líneas gruesas y en actitudes desesperadas, los cuadros expresionistas responden a una transfiguración de lo real y no una explicación del mundo solo a partir de lo exterior. Motivado por un fuerte sentido moral, se persigue demostrar la inconformidad del individuo ante la rigidez de las estructuras sociales burguesas y la deshumanización de la sociedad industrializada. Por otra parte, la influencia de Nietzsche en su concepción de lo dionisiaco y las nuevas teorías de lo psíquico aportadas por Freud y Jung, contribuyeron a que los artistas exploraran el inconsciente.

En el teatro se señala a Büchner, Strindberg y Wedekind como los primeros representantes del expresionismo, considerado como uno de los primeros movimientos de renovación teatral a comienzos del siglo XX y que generó cambios significativos en las formas de concebir el texto, así como también, la puesta en escena. En la escritura se tiende a la exacerbación de lo irracional expresado en ambientes distorsionados que reflejan el mundo de los sueños; los personajes por ende, muestran la inquietud de su espíritu en un diálogo impetuoso y un tipo de acción desbordada que insiste en la oposición materia y espíritu, apariencia y esencia, mentira y verdad, características observables en la dramaturgia de Wolff.

En la práctica teatral, el trabajo del actor se vuelca hacia sus emociones más conflictivas; rompe la lógica de la armonía y cuerpo, y, voz y movimiento se ponen al servicio de los impulsos del personaje, lo que se ha llamado “la dramatización del subconsciente”. Ello se traduce en escenografías de colores y formas que ape- lan fuertemente al mundo onírico, deformado e ilógico.

En relación con grotesco, no es nuestro propósito establecer aquí las diferencias con el expresionismo,

sino más bien, vincular estas dos formas artísticas que suelen complementarse y coincidir en algunos aspectos. En los textos de Egon Wolff abundan los ejemplos de descripciones realizadas a través del discurso acotacional donde se definen explícitamente como grotescos a personajes o actitudes; es el caso siguiente tomado de *Los invasores*: “Por los muros se deslizan y reptan tres extrañas figuras. Son Toletole, Alí Babá y el Cojo, que se han adornado con ramas secas y tiznado la cara, y que, al compás de la música incidental, bailan un ritual distorsionado y grotesco, cerrando un círculo alrededor de Marcela” (98).

Para Humberto Eco en *La belleza de los monstruos* el grotesco tiene larga historia como trasgresión de las leyes naturales y los principios de la armonía y la proporción,

Y de este modo los monstruos, amados y temidos, observados con precaución pero al mismo tiempo admitidos libremente, penetran con toda la fascinación de lo horrendo en la literatura y en la pintura, cada vez más, desde las descripciones infernales de Dante a los cuadros más tardíos del Bosco. Tan solo unos siglos más tar-

de, en la decadente atmósfera romántica, se reconocerán sin hipocresías la belleza del diablo y la fascinación por lo horrendo. (148)

Es del todo reconocido que el grotesco tiene una fuerte afinidad con la anormalidad física, de modo que hay cualidades corporales extrañas que se acercan a lo animal y cuya notoriedad es inminente ante los ojos. Por lo mismo, la pintura también es un referente claro para aprehender sus características, como son los cuadros de El Bosco y Brueghel, y más tarde de El Greco, y luego Ernst, por citar a algunos. Es, sin lugar a dudas, un estilo perturbador y que produce sensaciones contradictorias.

La experiencia del grotesco como lo deforme, raro y en último término, feo, genera sobre el receptor una indecisión entre lo serio y lo cómico, no sabe si reír o lamentarse; “a clash between incompatible reactions –laughter on the one hand and horror or disgust on the other” (Thomson 2). Justamente, en la vacilación no resuelta radica la inquietud mental producida por el grotesco.

Écfrasis, según nos aclara Elsa Gilmore, “Ekphrasis, or the portrayal in literature of a preexistent visual work

of art, has long been understood as one of the rethorical figures of demonstratio or showing” (99). Estamos ante un tropo, figura que con fines estéticos pretende recrear y representar, por medio del lenguaje, un objeto del arte plástico. “Écfrasis es un recurso que responde a una de las formas más amplias de intertextualidad ya que no solo vincula al texto con otro texto que está fuera de él, sino que la vinculación la establece con otro texto que utiliza un sistema de signos diferentes: el color, la línea, la forma, el volumen” (Zaldívar 19-20).

El concepto de écfrasis da cuenta de la capacidad de las palabras para crear cuadros visuales, y, capturar la quietud, inmovilidad y espacialidad del cuadro. Es decir, las palabras ilusoriamente pueden hacer el trabajo de un signo visual.

Whatever the object it was to describe, and whether in rhetoric or poetry, it consistently carried with it the sense of a set verbal device that encouraged an extravagance in detail and vividness in representation, so that-as it was sometimes put- our ears could serve as our eyes [. . .] It was then a device intended to interrupt the temporality of discourse, to freeze it during its indulgence in spatial exploration. (Kreuger 7)

Si la pintura es el lenguaje del espacio y la literatura el del tiempo, lo que el tropos écfrasis intenta como recurso es registrar la imagen en palabras. “By arresting time in space through composite descriptions of plastic art or by employing the techniques of juxtaposition and simultaneity, writers produce visual art. The verbally illustrated story with its digressions and spatial progressions contributes to the graphic quality of language” (Chafee 318).

Si bien este concepto puede ser amplio y complejo, nuestro objetivo como se ha indicado al comienzo, es examinar el campo de elementos visuales que Wolff elabora a través de la escritura, y que corresponden a estilos definidos como el expresionismo y el grotesco. Por lo mismo, proponemos seguir un itinerario plástico a través de algunas obras para identificar escenas a modo de manchas sobre el texto, entendidas estas como episodios privilegiados por el color y la imagen visual.

En *Niñamadre* las extensas acotaciones del comienzo señalan que hay dos espacios bien diferenciados y contrapuestos. Para nuestro propósito interesa observar uno de ellos,

Al lado izquierdo del escenario reina, en cambio, el desorden. Una antigua cochera ha sido habilitada como pieza de renta. Todo revela pobreza y desorden [...] Chiches imposibles de feos en las repisas adosadas al muro. Dos velas arden ante la imagen de yeso de una virgen. El muro está tapizado de fotografías de artistas de cine y litografías de paisajes multicolores. Hay ropa por todas partes, por el suelo, las sillas, sobre las camas . (22)

Prima aquí una composición excesiva en adornos, recuerdos, fotos, cuadros, muebles y ropas que nos lleva a imaginar al lugar dentro de una estética del desorden y de lo feo claramente anunciada como tal y que se irá reiterando en otros signos a lo largo de la obra.

Quien habita la pieza antes descrita es la Polla, protagonista de *Niñamadre*,

Es una mujer que bordea los 35 años. Su piel ajada, en una cara blanda de rasgos infantiles, la hacen parecer mayor [...] Polla viste chillonamente. En verdad no sabe vestir. Su pelo demasiado teñido parece estopa. Su bata ajada, de raso verde nilo, es demasiado grande. Sus

aros, propios de una negra de Senegal. Juega a pintarse; solo logra embadurnarse las facciones. Toda ella parece, en realidad, un poco de clown. (27)

Destacan en esta descripción lo recargado, el contraste de tonos y texturas, lo inadecuado del arreglo general del personaje y sobre todo, la definición final que se hace de ella: un clown. He aquí la representación de lo risible y lo triste por excelencia, punto intermedio que hemos anotado como propio del grotesco y que más adelante se refuerza con rasgos de su cuerpo, “sus carnes gordas tienden a salirse de madre de ese vestido muy estrecho y muy corto” (33).

Siguiendo el curso de las imágenes más preponderantes y que corresponden al afán del autor por recrear momentos altamente visuales (écfrasis), vale la pena detenerse en el episodio de la *bergère* de cretona florida (Acto II). Recordemos que la Polla en su deseo por conquistar a Pablo, le regala con sus ahorros un mueble que él rechaza violentamente lanzándolo al medio del patio. Los efectos de esta reacción desmesurada están a la vista del resto de los personajes que han presenciado la escena, todo lo cual aumenta su dramatis-

mo y teatralidad. Además, por largo tiempo este llamativo sillón –signo de la humillación– permanecerá ahí y de este modo, ha pasado a “colorear” el espacio común de la casa y en el que se desarrolla parte importante de la obra. La furia de Pablo se repetirá con mayor intensidad en la escena de la pintura roja en el acto III. Ahora la Polla decidida a ayudarlo en el taller mecánico, “*Se ha puesto el overall, el conjunto, la talla demasiado grande, las mangas y piernas demasiado largas. El paño, demasiado nuevo y limpio, es grotesco*” (65). Pablo al verla, “*(Conecta la pistola y dispara niebla roja sobre ella)* ¡Te voy a ayudar a terminar el decorado! [...] ¡El toque final!... ¡Ha! ¡Ha!” (66). La lluvia que baña al personaje lo convierte en una pintura viviente cuya fuerza brutal, acentuada por la inequívoca connotación del color (pasión y sangre) nos remite a los paradigmas del expresionismo. El grotesco anotado en las acotaciones magnifica la desproporción y lo impropio del conjunto presentado.

Estos momentos de fuertes emociones expresadas en gestos visuales, podemos contrastarlos con otro de los recursos tomado de la pintura, cuando Aníbal Crespo intenta frustradamente retratar a Paulina (Acto III),

“¡Es un mamarracho!... ¡Un adefesio!” (59). Estas afirmaciones que nos hacen pensar en el grotesco se anteponen a las siguiente declaración, “El cielo ha sido siempre de un mismo color azul...Tengo esa caja llena de colores y no he sido capaz de pintar, una sola vez, ese azul del cielo...” (59), que evidencia el estado espiritual del personaje. Así como no puede lograr el azul del cielo, tampoco consigue dibujar el rostro de Paulina, anhelo de lo inalcanzable y del vacío existencial que se ha apoderado de él. Por otro lado, la mimesis del cielo como meta de este “artista”, es una manera de cuestionar las proposiciones básicas del realismo, problema que emerge no solo en esta obra, sino que es uno de los temas que hacen de Egon Wolff, un autor que reclama otros caminos para el arte.

En *Los invasores* asistimos a un proceso de destrucción que se inicia con la rotura del vidrio de la ventana de la casa de Meyer seguido de una serie de desórdenes exacerbados por el canto y tamboreo del exterior, que culminan con el corte de árboles y la fogata. La descomposición del mundo burgués es inminente y los elementos visuales son muchos, especialmente concentrados en los personajes de China y la Toletole. El pri-

mero, “*Viste harapos. Forra sus pies con arpillera, y de sombrero luce un colero sucio, con un clavel en la cinta desteñida. Contradice sus andrajos un cuello blanco y tieso, inmaculadamente limpio*” (78-79). Por su parte Toletole: “*Luce una rosa encarnada de raso en el pelo desgreñado. Se cubre con un enorme vestón de hombre deshilachado. Los bolsillos abolsados están llenos de cosas. Se ovilla como un animal junto a China*” (81). Un poco más adelante ella, “*Saca de un bolsillo un salame, junto a dos girasoles de paño atados a tallos de alambre, unas herramientas nuevas de carpintería, etc., unas matracas de colores y un calendario doblado en cuatro que representa un desnudo de mujer... El desnudo lo cuelga sobre un cuadro del muro*” (81). Se recalca un estilo particular que revela la preocupación por los detalles en la ropa, los colores, adornos y objetos. Es posible advertir una voluntad de exhibir esta extraña manera de vestirse, arreglarse y también de comportarse, todo lo cual genera el ambiente propio del expresionismo y el grotesco.

Los invasores ofrece como ninguna otra obra de Wolff, una variedad extraordinaria de recursos visuales, “*en los muros aparecen proyecciones que representan*

ojos que miran..., rostros de ancianos..., manos cruzadas..., manos suplicantes..., pies en zapatos rotos..., platos de magra comida...” (106). Su impacto es escalofriante: contenido y forma configuran una secuencia de imágenes que apelan sin tregua a la culpa de Meyer, tema fundamental de la dramaturgia de Wolff. Otro momento como el que sigue resulta igualmente desconcertante: “EL COJO. (*Sacando un esqueleto seco de perro del saco que carga sobre sus espaldas, se lo presenta serio*) ¿Has visto alguna vez un perro muerto en un charco de barro a la luz de la luna?” (98).

Como ejemplo poderoso de lo ecfrástico en esta obra, encontramos la descripción que hace China de lo que podría significar para ellos el dinero que les ha entregado Meyer para calmarlos,

Qué me dices de comprarte dos y medio camiones llenos de coliflores y tirarlas al canal, eh? Para ver cómo se las lleva la corriente. (*Toletole da un brinco de alegría, aumentado su ferocidad feliz*). Todo el inmundito canal cubierto de coliflores, ¿Eh? (*Ambos ríen*). Dando tumbos corriente abajo..., saltando los puentes, los tajamares... Atascándose en las alcantarillas

como cráneos cortados, ¿Eh? (90)

Las miles de coliflores comparables a cabezas partidas configuran una imagen en movimiento estremecedora y de alcances expresionistas notables.

Hemos destacado algunos de los efectos más sobresalientes del lenguaje pictórico que Wolff es capaz de componer en estas dos piezas, lo que en ningún caso excluye su presencia en muchas otras. Es conocido el despliegue e invasión del espacio en *Flores de papel* debido a las flores que el Merluza hace de papel de diario, lo cual deviene en una creación expresionista en si misma y establece un contrapunto inmediato con los laureles –objetos a imitar– que Eva pinta en el Jardín Botánico. Se ha indicado en varias oportunidades que el cuadro que cierra esta obra da paso a una concepción definitivamente no realista,

Todo está revuelto [. . .] esquina cuelgan guirnaldas hechas de camisas de hombre atadas en las mangas, entrelazadas de otras hechas de enaguas y corpiños atados. [. . .] Los muros están cubiertos de dibujos y figuras infantiles hechas con tizones de corcho quemado. [. . .] Grandes flores de papel [. . .] cuelgan profusamente de

las guirnaldas, de los muros, que cubren los rincones. Eva, de pie en medio del desorden, se deja probar un vestido de novia. (141-42)

Cabe indicar en este punto, que las flores son parte de los materiales que Wolff utiliza reiteradamente y en las más diversas circunstancias creando un efecto ecfrástico palmario. Estas aparecen como adornos, como objetos de arte, como cortinajes y muebles, y como signos fundamentales de ciertos postulados estéticos como es evidente en *Flores de papel*.

En el caso de *Kindergarten* se enfatizan algunos aspectos del lugar donde viven los dos hermanos Toño y Mico, la trastienda de un negocio de paraguas: “*lucen muebles antiguos de variados estilos, alfombras gastadas, vitrinas llenas de bibelots y antiguallas, carpetitas, grandes marcos que contienen pequeños óleos oscuros, y mucho olor a hebra vieja, a sperma, a moho y tabaco rancio*” (147). Hacemos mención a esta obra porque reúne varios de los elementos que ya hemos analizado y los orienta de tal forma, que esta vez los signos visibles de la decadencia otorgan el escenario perfecto para llevar a cabo los juegos delirantes de los personajes y que envuelven gran colorido y

que resumen el grotesco “Mico va hacia el baúl y extrae un extraño disfraz hecho de retazos de géneros que no representa nada en verdad, un esperpento, en suma” (183).

Como hemos señalado *La balsa de la medusa* recurre al cuadro de Gericault y en efecto, resulta el ejemplo más nítido del intento por capturar la situación dramática plasmada en la tela por el pintor francés, con las palabras desplegadas en el tiempo, ejercicio en el cual el tropo que hemos descrito como écfrasis alcanza su máxima expresión.

A modo de conclusión

La idea del grito señalada como el gesto propio de los expresionistas, se muestra una y otra vez en las escenas examinadas y su característica principal es la elaboración de elementos visuales cuyo impacto tiene grandes repercusiones dentro y fuera de las obras. Son la manera más efectiva de manifestar el desgarror por el que atraviesan los personajes, y a la vez, constituyen signos altamente teatrales, imperativo del arte dramático, que Wolff maneja con entera propiedad.

Estamos conscientes de que el trabajo visual es parte fundamental de un género destinado a la representa-

ción, sin embargo, son muchos los aciertos de Wolff en la composición de escenas que despliegan el color, la distorsión de las formas y la extravagancia, con resultados estéticos definidos. Su función, nos atrevemos a pensar, es sobre todo, liberar el miedo, la culpa, la violencia y el dolor.

Parece inevitable concluir este trabajo sobre expresionismo, grotesco y écfrasis en la dramaturgia de Egon Wolff y hacer referencia a que actualmente este autor de teatro, está dedicado a la pintura. Esto parece no ser una mera coincidencia.

Obras citadas

- Chafee, Diane. "Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 8.3 (1984): 311-20.
- Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- Gilmore, Elsa. "Marco Antonio de la Parra's *El padre muerto*. Ekphrasis and History" *Gestos* 26 (1998): 99-108.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Styan. J.L. *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: CUP, 1981.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.
- Wolff, Egon. *Antología de obras teatrales*. Santiago: RIL, 2002.
- Zaldívar, María Inés. *La mirada erótica*. Santiago: RIL, 1998.