

WOLFF

Colección Ensayos Críticos
CAROLA OYARZÚN, editora



TERCER AÑO
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Los invasores: un clásico del teatro chileno

Eduardo Guerrero

Más allá de la larga trayectoria de Egon Wolff como dramaturgo, existe un cierto consenso en el mundo académico de que *Los invasores* es uno de sus más significativos textos. Así, a manera de ejemplo, aseveraciones como “uno de los dramas más provocativos de las últimas dos décadas de toda Hispanoamérica” (León Lyday), “una de las obras más duraderas del teatro latinoamericano” (George Woodyard), “una de las obras más interesantes del teatro latinoamericano” (Juan Andrés Piña), “dominio técnico cabal y de un vuelo poético espléndido” (Julio Durán Cerda), dan cuenta de esta positiva apreciación en torno al texto.

Por lo mismo, reconociendo también el valor trascendente de esta obra dramática, el objeto de este ensayo es, justamente, analizar en profundidad los elementos esenciales que conforman el mundo dramático y, en cierta forma, dar los indicios de la poética de Egon Wolff, teniendo en cuenta –a su vez– que *Los invasores* junto con *Flores de papel* y *La balsa de la*

medusa conforman una trilogía en donde la preocupación social se transforma en su eje medular. Pero antes de ello, es conveniente efectuar algunas reflexiones, concretadas en dos problemáticas: en primer lugar, recepción que tuvo la obra en la época de su estreno y, en segundo lugar, importancia de una obra de esta naturaleza en el contexto de la dramaturgia chilena actual.

Los invasores fue estrenada en el año 1963, en el Teatro Antonio Varas, por el Instituto de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Jara. En su reparto, figuran, entre otros, María Cánepa, Héctor Maglio, Tennyson Ferrada, Bélgica Castro. Habían pasado dos décadas de la creación de los teatros universitarios y ya se visualizaba en los escenarios nacionales uno de sus cuatro puntos programáticos: la renovación de la dramaturgia nacional. Así, desde mediados de los años cincuenta, comienzan a surgir estos dramaturgos que conforman, a nuestro entender, la generación más importante del teatro chileno, hasta nuestros días. Al de Egon Wolff, se agregan los nombres de Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Alejandro Sieveking, entre otros. Entonces, una década como las de los años sesenta es consi-

derada –por esta presencia y por la calidad de los espectáculos– de singular importancia. Pese a ello y a las expectativas del montaje, en términos generales, la opinión de la crítica fue unánime al rechazar el espectáculo: “se trata de un melodrama de discutible calidad dramática en su forma y algo trasnochado en su contenido” (*Diario Ilustrado*), “representa su primer traspié, se aleja de la línea realista y de análisis psicológico e incursiona, sin mayor éxito, en lo simbólico y social” (*Zig-Zag*), “ideas un poco simplistas y generalizadoras” (*El Mercurio*).

Al margen de lo anterior, consideramos que el reestreno de *Los invasores* (como sucede con otros textos emblemáticos) es una de las tareas pendientes de nuestro teatro. Esto, a su vez, se fundamenta en la pobreza de la escritura dramática en la actualidad, más allá de los múltiples intentos por elevar el nivel de la dramaturgia chilena. Sin duda, éste es un tema de largo análisis. No es que no se escriba; al contrario, más que nunca, surgen jóvenes “dramaturgos” (una manera de identificarlos) con uno u otro esbozo y que, lo peor, son aclamados sin ninguna conciencia mínima del buen gusto. Lo que acontece es que se escribe mal,

sin estructura, sin diálogo, sin lenguaje, sin ideología, sin imaginación, sin creatividad y, además, con contenidos vulgares y patéticos que bordean el Corín Tellado, la novela rosa y el pesimismo existencial en donde, más que nunca, hay que eliminar a los padres. En cierta forma, esta aclamada época de la globalización, del celular y del internet, nos está pasando la cuenta.

Bajo la perspectiva de este panorama, una obra como *Los invasores* adquiere –en lo textual y en lo espectacular– una renovada relevancia, más de cuarenta años después de su estreno inicial. En este sentido, la revisión del texto generará, a su vez, en forma indirecta, una posible mirada para darle a la obra una dimensión creativa en ese necesario y aludido remontaje.

Estructurada en dos actos (el primero de los cuales consta de dos cuadros), el asunto es el siguiente: en un living de alta burguesía transcurre la acción, en “la mansión de los Meyer” (los otros espacios, importantes también, son aludidos). Es de noche. Después de una fiesta, llegan a su casa Lucas Meyer y su mujer, Pietá. Hay alegría pero, por otro lado, una cierta inquietud. Suben al segundo piso a acostarse, apagan

las luces y se inicia la pesadilla. Un grupo de marginados, “los del otro lado del río”, irrumpe en la casa, en lo que pareciera ser el inicio del “ocaso de la propiedad privada”. Diálogos van y vienen entre los dueños de casa y los invasores (liderados por China), recriminaciones, actos de violencia; al final, todo apunta a que no fue más que una pesadilla, un mal sueño, aunque el desenlace da pie para otras interpretaciones: *“los cuatro están ahí, en medio de la habitación, mirándose, cuando, al fondo, en la ventana que da al jardín, cae un vidrio con gran estruendo y una mano penetra, abriendo el picaporte”* (209).

En función de lo anterior, se habla de la estructura circular de la obra (el eterno retorno), de que ella comienza y finaliza de la misma forma, de lo que aparece como el principio de un sueño puede ser el comienzo de la realización de ese sueño. En todo caso, por sobre la dialéctica sueño/realidad, queda patente la intencionalidad del dramaturgo de criticar modelos económicos imperantes y, por lo mismo, la aparente pesadilla de Lucas Meyer obedece a una conciencia culposa ante las diversas actitudes patronales en su fábrica, en beneficio propio y, en consecuencia, en

desmedro de sus trabajadores. Esto mismo genera a lo largo del texto motivos literarios como el miedo, la culpa, la injusticia, el cambio social, la violencia, que enmarcan este enfrentamiento entre estos dos sectores de mundo.

Una obra como *Los invasores*, además, puede ser abordada en otras múltiples direcciones. Por ejemplo, constatamos una implícita reflexión filosófica, la existencia de elementos expresionistas, un cierto didactismo, el manejo del tiempo, la configuración de los espacios. Estos dos últimos puntos, a nuestro entender, poseen una importante significación, que conecta a la obra con la vanguardia teatral latinoamericana. Más que de un tiempo cronológico hablamos de un tiempo subjetivo, más que de uno real de uno irreal. Cambio de perspectivas, distorsiones, que apoyan los contenidos dramáticos. A su vez, nos enfrentamos a la vulnerabilidad del espacio cerrado, a la desprotección a causa de la invasión acontecida.

Estas consideraciones generales nos son de utilidad para abordar el texto en su linealidad discursiva. Estamos a comienzos de los sesenta (época donde transcurre la acción dramática), ad portas de la elec-

ción en Chile de Eduardo Frei Montalva como Presidente de la República, candidato del Partido Demócrata Cristiano, fuerza política que comienza a constituirse en el partido de mayor primacía. En esa época de elecciones, se desencadena la llamada “campana del terror”; al respecto, Carlos Orellana, en su libro *El siglo en que vivimos*, señala: “En la campana por la elección de presidente el tono anticomunista alcanza una singular virulencia. Se desencadena, con manifiesto apoyo de fuentes extranjeras, lo que se conoce como “campana del terror”, que anuncia a la población toda clase de catástrofes y horrores si llega a triunfar Salvador Allende, candidato de la izquierda” (126). Otro hecho que acontece por esos años, específicamente en 1963, es el fusilamiento en Chillán de *El chacal de Nahueltoro* un campesino analfabeto que asesina a su mujer y a sus hijos, historia que es llevada al cine —años después— por Miguel Littin, con el papel protagónico de Nelson Villagra. Estas dos situaciones, disímiles en su contenido, apuntan a señalar un hecho que Wolff lo grafica con exactitud en su texto: un cambio que comienza a insinuarse en cuanto a las fuerzas políticas de nuestro país y, en consecuencia, al temor

que esto ocasiona en sectores acomodados, burgueses y, como lo viviremos trágicamente en los años setenta y ochenta, en los sectores de las fuerzas armadas. Real o ficticio, “los del otro lado del río” aparecen en escena.

En el primer acto (entre la noche y la madrugada), al igual que en una estructura aristotélica, se nos presentan los personajes y, a través de ellos, el conflicto dramático. Por un lado, la familia de los Meyer; por otro, los invasores. Respecto a los primeros, está constituida por Lucas Meyer, industrial; Pietá, su mujer (llevan veintidós años de casados); los hijos Bobby y Marcela. De ellos, sin duda, al margen de las logradas características de cada uno (por ejemplo, el idealismo de Bobby), Lucas Meyer se transforma en el personaje más importante, ya que él se enfrentará a China, a él se lo acusará de los atropellos en la fábrica y en él, por lo tanto, se sintetizarán las críticas al sistema, a esa burguesía culposa. Respecto a los segundos, China aparece desde un principio como el líder natural de los marginados, y lo acompañan, entre otros, Toletole y Alí Baba. En un estudio sobre Los invasores, a partir de un modelo actancial, Alberto J. Carlos se refiere a la importancia de Lucas Meyer y China: “En el primer modelo se pondría a Meyer como

el sujeto que desea conservar el mundo (objeto) en que vive con todos sus privilegios” (6); luego: “El segundo modelo actancial tendría como sujeto a China quien ambiciona ese mismo mundo de Meyer pero transformado en una especie de “utopía” o de ideal socialista en que no habrá ricos ni diferencias de clases, en que todos vivirán en armonía” (7).

A través del diálogo entre estos dos personajes protagónicos, van quedando en evidencia las características de estos dos sectores de mundo y las expectativas de cada uno frente al futuro. En todo caso, previo a la “invasión” misma (como se verá, no sólo en la casa de los Meyer, sino que en toda la ciudad), existen algunos indicios –por boca de los personajes del sector amenazado– que prevén la situación. A manera de ejemplos:

MEYER. Ayer en la tarde estuvieron unas Monjas de la Caridad en mi oficina y les hice un cheque por una suma desmesurada; por poco hipoteco la fábrica a su favor [...] se colaron en mi oficina como salidas del muro. (137)

PIETÁ. Dime... ¿Tú viste también a esa gente extraña que andaba por las calles, mientras ve-

níamos a casa? [. . .] Sí... Como sombras, moviéndose a saltos entre los arbustos. (140)

Estas sombras, esta intromisión, se concreta en la invasión propiamente tal en la casa de los Meyer. Así lo indica el hablante dramático básico, al poco rato de que el matrimonio ha subido a su dormitorio: “*Después de un rato se proyectan unas sombras a través de ella y luego una mano manipula torpemente la ventana, por fuera. Un golpe y cae un vidrio quebrado. La mano abre el picaporte y por la ventana cae China dentro de la habitación*” (141). Como se señaló en un comienzo, aquí se manifiesta una estructura de carácter circular, lo que le da al texto una dimensión insospechada y se torna, deliberadamente, ambiguo. Incluso, esto se refuerza en la escena final, cuando se reúne la familia Meyer a escuchar el supuesto sueño del padre, incluyendo un acto vandálico en la universidad donde estudia Bobby. Pero, lo que en apariencia ha sido soñado, aconteció en la realidad. El propio hijo es el encargado de aclarar el hecho: “Gran Jefe Blanco... Ayer... Cuando salíamos de clases... Estaba en el patio de la Universidad, calentándose las manos artríticas sobre una pira hecha de la ropa de mis compa-

ñeros... Estaba parado, en medio del patio, mirando arriba, a los pasillos, sin que nadie se atreviera a moverse, papá. Su mirada era tan desafiante que nadie se movió... Rector, profesores, nadie. ¿Fue eso lo que soñaste?... ¿Fue eso lo que soñaste, papá?” (209)

Frente a la mencionada ambigüedad, es pertinente decir que este recurso se ha transformado en una característica relevante de la literatura latinoamericana del siglo XX, fundamentalmente en la generación del 57 (según terminología del profesor e investigador Cedomil Goic), a la cual, por fechas de edad, pertenece Egon Wolff y muchos escritores del llamado boom de la novela latinoamericana. Esto exige, sin duda, la presencia de un lector activo, atento, un recreador de la obra literaria, como lo han enfatizado escritores de la talla de Julio Cortázar y Octavio Paz. Al respecto, en su artículo “La burguesía invadida: Egon Wolff” (publicado en una recopilación efectuada por Pedro Bravo Elizondo), el escritor Antonio Skármeta reafirma esta importancia:

En *Los invasores*, la ambigüedad buscará no resolverse. Al contrario, la provocadora persistencia de tensiones no resueltas, la caracterización

móvil del obsesionante China [...] la fluctuación entre lo onírico y lo convencionalmente aceptado como realidad, afirman el punto de vista fluctuante entre el escenario real y la conciencia de Meyer. También los personajes parecen provenir de mundos escindidos, ellos mismos son ambiguos. Hay un personaje objetivo, el Meyer de historieta romántica que parece configurarse al principio, y un Meyer que es la historia de la mente de Meyer, a la cual tiene acceso el espectador mediante el punto de vista móvil e interior que Wolff ha elegido. Esa indecisión no es caracterizada aquí con afán peyorativo. Antes bien, el rasgo señalado, dicha ambigüedad, ha de considerarse como una de las salidas más originales del teatro chileno de las últimas décadas. (25)

Ya que hablábamos de la generación del 57, quisiéramos señalar que muchas de las problemáticas presentes en la dramaturgia de Egon Wolff también se encuentran en la narrativa (cuentos y novelas) de José Donoso; entre ellas, por ejemplo, la dialéctica entre espacio abierto y espacio cerrado, la preocupación por lo social y político y, en específico, el tema de la marginalidad.

Así, en “Los habitantes de una ruina inconclusa,” uno de los cuatro relatos que conforman *Cuatro para Delfina*, la alusión a los del otro lado del río es sostenida a través del texto. Veamos sólo tres ejemplos:

—¡No sé! ¡No sé! ¿Cómo quieres que sepa? Lo único que sé es que no quiero miseria. No la soporto. (312)

Parecían pertenecer a otra raza, de costumbres, atuendos y sobre todo de un léxico distinto, con el cual expresaban los conflictos de su especie perdida en todos los caminos de la tierra, un instrumento de palabras perfectas para expresar la violencia y el dolor de estos seres fugitivos. (327)

Otras noches caminaban por la ciudad, lejos, muy lejos, hacia barrios apartados, escondiéndose en las sombras, furtivos, observando cómo, ahora, los mendigos más suntuosamente andrajosos habían invadido, como un inmenso ejército proveniente de todos los rincones del mundo, la noche ciudadana. (336)

Lo señalado hasta el momento da cuenta de la tremenda riqueza expresiva del discurso textual y que configura la poética del dramaturgo. Pero creemos,

además, que en este primer acto se constituyen otras situaciones que son dignas, por lo menos, de una mínima alusión: una cierta ironía de China frente a Lucas Meyer (“son ustedes los que obran con justicia” [154]), la creencia –por parte de Meyer– de que China es Mirelis, el hermano de su socio, quien se suicidó cuando se quemó la fábrica el día de la inauguración (motivo de la venganza), patetismo en el baile de Toletole (carácter ritual), múltiples actos de violencia (“Han colgado a Nerón de un pilar de la verja” [158]), lo religioso (“Además, desde un punto de vista cristiano..., merecen nuestros cuidados, ¿no te parece?” [172]), referencia –en boca de Bobby, el muchacho idealista– al ocaso de la propiedad privada.

Al inicio del segundo acto, nos encontramos con la siguiente acotación: “Madrugada. Cuatro días después. La habitación está ahora desmantelada. Hay orden. Afuera se oyen voces y ruido de martilleo. Bobby, de tosco overol hecho de lona vieja, rompe sistemáticamente uno de los muebles de estilo que aún están en la habitación” (181). Estas líneas acotacionales nos permiten efectuar por lo menos tres reflexiones: primero, reiteración del acierto en el manejo de la tem-

poralidad, en función de la mencionada estructura circular; a su vez, un juego entre el tiempo de la historia, el tiempo de la acción dramática y el tiempo interior o subjetivo. Segundo, después de esos “cuatro días”, se pone en evidencia la ocupación del espacio por parte de los invasores, tanto en relación con un asunto práctico (ruptura de los muebles de estilo para darles un uso práctico al material) como con una manera diferente de habitar el lugar. Es el nuevo orden (una metáfora). Por su parte, esta situación se conecta directamente con lo que acontece en otra de las obras paradigmáticas de Wolff, como es el caso de *Flores de papel*, en donde el Merluza –después de un ingreso tímido al departamento de Eva– va apropiándose del espacio, atiborrándolo con flores de papel y destruyendo todo lo que hay a su alrededor; por ejemplo, al inicio de la quinta escena de dicha obra, el hablante dramático acota:

El Merluza en tenida de tenis, de rodillas en medio del living, clava una silla rústica, o más bien lo que parece una silla, con los restos de un sillón desarmado. Del sillón no queda más que un montón disperso de algodones y plumas, re-

sortes y tela desgarrada. El maderamen también ha sido deshecho violentamente, como si un ave de rapiña hubiese hecho presa de todo. Tampoco están los cuadros. En lugar de ellos cuelgan ahora páginas de periódicos. Hay más flores de papel dispersas en diversos lugares. (189)

Tercero, como en otras ocasiones a lo largo del texto, independiente de que la acción dramática acontece en el espacio cerrado (living), existen alusiones a lugares externos o a situaciones, lo que refuerza aún más la presencia de estos personajes marginales. Aquí, en función de la dialéctica espacio abierto/espacio cerrado, vemos cómo el aparente refugio de lo cerrado ya no es tal, pues la amenaza externa (los invasores) se ha introducido en el interior. Esto nos recuerda una de las características principales del dramaturgo inglés Harold Pinter, reciente Premio Nobel de Literatura, y que es señalada por Ariel Dorfman:

Los críticos han sabido advertir en la obra de Pinter un conflicto entre dos mundos: uno interior (la habitación) y otro exterior (la no-habitación). [...] Algunos creen ver la pugna entre vida y muerte, luz y tinieblas, bien y mal. Otros han

aplicado fórmulas existencialistas a la obra: el ser humano en su situación límite, acechado por la muerte y por el azar (9).

Otros aspectos dignos de mencionar en este segundo acto serían los siguientes: reiteración de los motivos literarios (miedo, violencia, culpa, venganza, espera), idealismo de Toletole (“En las plazas están enseñando a leer a los que no saben. ¿Aprendo a leer, China?” [189]), confesión de Meyer en un acto de sentido ritual, alusión al pueblo (“El pueblo no se ha alzado contra usted; esa obsesión le viene de creer que su vida tiene alguna importancia” [205]), pesadilla y, tal como se señaló, un desenlace que apunta a lo circular, a que todo puede volver a empezar. Al margen de estos aspectos, finalmente, quisiéramos indicar algunos hechos que se vinculan con la presencia de elementos de carácter expresionista y que le añaden un sentido cinematográfico a la propuesta textual: 1) unos niños –aparecidos por arte de magia– comienzan a recitar, en una especie de alegoría fantasmiosa; 2) surgimiento de dos monjas que, con actitud suplicante, se sitúan junto a Meyer; 3) proyecciones en los muros (“ojos que miran..., rostros de ancianos..., manos cruzadas...,

manos suplicantes..., pies en zapatos rotos..., platos de magra comida...” [203]); 4) un canto general con alusiones al antiguo testamento.

Sin duda, una obra de las características de *Los invasores* es susceptible de otras múltiples referencias y lecturas. Eso, por un lado, le da una real significación al texto y, por otro, le confiere la categoría de “un clásico del teatro chileno”.

Obras citadas

Bravo Elizondo, Pedro. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985.

Carlos, Alberto J. *Las estructuras semánticas de Los invasores*. Working paper, U. Finis Terrae.

Donoso, José. *Nueve novelas breves*. Santiago de Chile: Alfa-guara, 1996.

Dorfman, Ariel. *El absurdo entre cuatro paredes: el teatro de Harold Pinter*. Santiago de Chile: Universitaria, 1968.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: U de Valparaíso, 1972.

Orellana, Carlos. *El siglo en que vivimos*. Santiago de Chile: Planeta, 1999.

Wolff, Egon. *Los invasores. Teatro Chileno Contemporáneo*. Selección y prólogo Julio Durán Cerda. México DF: Aguilar, 1970. 131-209.

_____. *Los invasores*. Teatro. Santiago de Chile: Nascimento, 1978. 141-203.