

El retorno de Egon Wolff

Juan Andrés Piña

El dramaturgo chileno Egon Wolff estrenó en abril de 1980, hace pocos meses, su obra número diez. Conocido en gran parte de América Latina, Estados Unidos y Francia, Wolff es uno de los autores chilenos más sólidos y coherentes que produjo la prolífica generación de 1957, a la que pertenecen otros como Sergio Vodánovic, Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, etc. La obra, cuyo título es *José*, la estrenó el Teatro de Cámara bajo la dirección de Alejandro Castillo en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal de Santiago.

José es continuadora de la dramaturgia anterior de Wolff, aquella que empezó a insinuarse en 1958 con *Mansión de lechuzas* y en donde por primera vez aparecieron los temas del conflicto autenticidad-inautenticidad y la presencia de unos personajes deseosos de traspasar el umbral del hogar egotista y encerrado, y proyectarse hacia la vida y el amor. Si se observa esta primera obra y se le compara con el resto, se observará que en Wolff la intencionalidad temática, la obsesión por escudriñar un par de personajes angustiados, vitales u optimistas, no ha cambiado. Sí se ha demostrado una gran economía verbal a la larga, una variación en lo formal que oscila desde un realismo depurado hasta un expresionismo desfigurante, sí una maduración en los recursos. Pero las diez obras de Wolff sólo han desarrollado un par de motivos permanentes y ampliado un universo más o menos típico a esta generación.¹

La ruptura clarísima de estos dramaturgos—cuya época de vigencia en Hispanoamérica comienza en 1957—se produce en Chile como una auténtica explosión de variada riqueza. La ruptura de nuestra literatura—narrativa y poesía—con la Epoca Realista en sus varias seriaciones (Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo) había sido insinuada anteriormente con la generación de 1927 (Moock, Luco Cruchaga) y la del 42 (María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Benjamín Morgado) como atisbos de doblarle la mano a un Realismo como denominación genérica ya agónico y sin remedio. La irrupción de la generación del 57 (Wolff, Vodanovic, Cuadra, Josseau, Díaz, Heiremans) significa un aliento definitivo, sólido y macizo en el sentido de variar fundamentalmente la mirada a la naturaleza, la herencia, el medio

ambiente o el momento histórico como determinante de los personajes. Serán ellos, por sí mismos, los que lucharán desde su propio interior contra el resto de los personajes, los que libremente elegirán un determinado camino frente a posibilidades aniquiladoras o de esperanza. El conflicto central ya no estará planteado en términos de naturaleza o herencia, sino en los de elección personal o conducta moral. Aparecen también los deseos de plenitud, absoluto, solidaridad y se comienzan a ver las limitaciones del mundo y la existencia. Es pues, una mirada existencial, interna, no dominada ya por factores externos o heredados. La libertad como deseo supremo puede aniquilar incluso el *fatum* romántico y naturalista que veía al ser humano determinado, impregnándolo de un signo trágico y definitivo.²

Esta generación en su totalidad y ya de manera determinante, recoge lo insinuado por aislados dramaturgos anteriores que intuyeron la posibilidad de un universo dramático no regido por leyes lógicas y sin retorno, infartado de mito, poesía, locura, destrucción de la palabra, sueños, pesadillas, lenguaje balbuceante . . . La visión Superrealista en literatura, que en Hispanoamérica aparece hacia 1935 de manera decidida, en la dramaturgia nacional, en cambio, tarda varios años, tiene un desarrollo lento o, si su desarrollo fue más rápido que el que aparentemente se piensa, no ha sido lo suficientemente investigado. La valoración de un Armando Moock, por ejemplo, se demoró en llegar y desde su definición según algunos como el "comediógrafo," el "fabricante de entretenidas comedias" o "el dramaturgo de superficies y dramones facilones y comerciales," se ha visto con el tiempo vindicada y variada. En efecto, Moock se adelanta a los de su tiempo y en él podemos encontrar las raíces de la posterior gestación dramática de ruptura que ofrece la dramaturgia chilena. Otra cosa importante que sólo aparecería dentro de esta particular forma de investigación que es la teatral: las posibilidades de representar determinadas obras cuyos precedentes casi no existen en su época determinarán en último término su estilo, éxito y valoración. Lógicamente que si se piensa en *Pueblecito* como en el típico drama, melodrama o comedia donde surge el conflicto urbano rural (campo-ciudad, dicotomía característica al teatro criollista o costumbrista) su montaje también obedecerá a esa misma visión del mundo, remarcando los aspectos exteriores, los caracteres genéricos, las chanzas y elementos cómicos. Pero tomada desde dentro y mirada bajo otra perspectiva, esa misma obra resulta un antecedente existencial, pues su núcleo central no está ubicado en estos factores externos, sino en la lucha interna sostenida por una mujer que ama y decide sacrificar a su hermana en este carño.

La formación de los teatros universitarios a comienzos de la década del 40 y su nueva perspectiva para enfocar la puesta en escena a partir de los postulados de Stanislavski, Copeau, Piscator, Antoine, Mayerhold y otros, permitieron renovar los puntos de vista, hacer un teatro profesional, levantar el nivel de representaciones en nuestro país y estudiar la obra de teatro que se montaría con elementos más serios y renovadores. Aquellas obras, pues, que fueron retomadas por los teatros universitarios variarían fundamentalmente su montaje y una obra como *La viuda de Apablaza*, por ejemplo, antes vista sólo como documento criollista, ahora podría ser enfocada pensando en su sector psicológico y a qué segmento de la realidad íntima de las conductas motoras se estaba refiriendo.

No es extraño, entonces, que faltara también la renovación en los montajes para apreciar obras anteriores que ya eran definitiva ruptura con el Realismo ya decadente en los escenarios nacionales. Los dramaturgos del 57 tuvieron la suerte de apreciar estos montajes—sobre todo los clásicos—y después mirar cómo sus propias obras eran llevadas a cabo por estos grupos. Una parte de la importancia y renovación que significó este grupo se debe a la participación de los que trabajaron en sus montajes. Había ya una renovación para mirar estas visiones del mundo distintas, íntimas, a veces absurdas y dislocadas, poéticas, de disparatada crítica social, grotescas, de guiñol, existencialistas, volcadas sobre lo chileno y americano.

El caso de Wolff es interesante en este concierto de dramaturgos que ya a comienzos del 50 estaban estrenando o se aprestaban a hacerlo. Su teatro siempre ha presentado una estricta coherencia. Hay un tema fundamental, un motivo animador de la mayoría de sus obras: la lucha de ciertos personajes por conseguir se propia autenticidad o la del resto, el conflicto que nace entre algunos seres puros y no contaminados contra otros egoístas y apegados a lo material. Finalmente la batalla entre lo vital, animado y fuerte y lo muerto y marchito aparecerá en la mayoría de sus obras como motivo estructurador. Sucede con Juan Mericet en *Parejas de trapo*, por ejemplo, quien lucha por arribar a una clase superior a la suya hasta que finalmente se da cuenta de su error y defiende lo simple y honesto. Polla, el personaje de *Niñamadre* (*A Touch of Blue*, estrenada por la Universidad de Yale) es un ser sencillo e ingenuo que derrocha su amor, contrastando con un ambiente encerrado en sí mismo, incapaz de entregarse.³

En muchas de las obras de Wolff aparecerán las clases sociales altas como detentadoras de ciertos valores materialistas, cobardes y apoyando su poder en la riqueza. Pero ellas serán invadidas por algún factor externo que siempre entrará a desequilibrar su pretendida estabilidad y cuestionar sus valores: *Los invasores*, por ejemplo. Wolff ha oscilado siempre entre una línea intimista y otra social, alternando adecuadamente estos dos factores en su producción. Igual cosa sucede ahora con *José*. Se cuenta aquí la historia de un muchacho que después de estar varios años viviendo en Estados Unidos regresa a su hogar en Santiago de Chile, asqueado con el materialismo y la poca autenticidad de aquel país. Al llegar comprueba que su casa y su familia han pasado de ser ese ámbito acogedor, sencillo y sin pretensiones a un lugar que está dominado por el lujo, la figuración y la riqueza.

El conflicto en *José* es clarísimo: el joven no se conforma con esta realidad e intenta cambiarla a toda costa. Trata de traer al abuelo a casa, que fue expulsado y condenado a vivir a un asilo porque no se adaptó a esta nueva vida. El viejo es símbolo de esa vida pasada sin ostentación, que buscaba la felicidad en cosas simples y que ahora choca con la mentalidad de derroche que impera en el hogar. La lucha finalmente la pierde el joven y este epílogo contrasta en general con la producción de Wolff hasta hace diez años, donde los personajes eran capaces de atreverse a iniciar un cambio, de dejar su vida marchita y encerrada para salir a la luz o renunciar a cierta cobardía y seguridad apoyada en lo material para emprender un viaje de entrega y sencillez.

En otras obras de Wolff lo importante era precisamente que se producía un viraje de algunos personajes fundamentales. En *José* sólo la hermana

menor, que estaba de novia con un joven de clase alta, renuncia a esta vida falsa y opta por los predicamentos de José. Verdad-falsedad, honestidad-engaño serán dicotomías que siempre seguirán apareciendo en estas creaciones, inclinándose la balanza hacia los conflictos individuales, hacia la búsqueda de los personajes dentro de sí mismos y a aspirar entregarse enteros por una causa. En esta última obra se equilibra la dimensión social, pues hay crítica a determinados comportamientos en el Chile de hoy, con el aspecto individual ya que la actitud de un personaje y su ansia de honestidad moverán las aguas del drama.

En este sentido de estar preocupado por el interior de los personajes, no manejados por herencia, medio, carácter, Wolff sigue manejando los postulados que caracterizan su generación. Pero aquí vuelve a retomar el estilo de realismo psicológico típico a sus primeras producciones. No existe en *José* ese estilo absurdo, expresionista y desfigurante que fue utilizado en *Los invasores* o *Flores de papel*, por ejemplo, y que rompía claramente con cualquier forma de realismo anterior. Se desarrolla más bien un drama de interiores, pausado y simple que expone un conflicto individual capaz de abarcar también y muy claramente lo social.

La generación del 57, que se ha preocupado de tendencias psicológicas y de búsqueda individual y trascendente, de lo social, lo absurdo y lo poético, tiene en Wolff un dramaturgo de gran vigencia que es capaz de volver a plantear en forma nueva y fresca su viejo dilema entre las vidas auténticas y vitales contra otras, falsas, sin vida, acobardadas, horrorizadas de que cuando se destruya su bienestar material también se vendrá abajo su propia existencia.

Notas

1. Nos basamos para la clasificación que se hace más adelante en lo propuesto por el profesor chileno Cedomil Goic en su estudio *Historia de la novela hispanoamericana*, Ed. Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.

2. Quien ha estudiado con mayor precisión los problemas y características generacionales de estos dramaturgos ha sido Grinor Rojo en *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Ed Universitarias de Valpo, Chile, 1972. Allí postula a Mook como un antecedente para el teatro actual.

3. Un análisis más detallado de este motivo está en *Egon Wolff, el teatro de la destrucción y la esperanza*, prólogo de quien escribe para la trilogía *Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten*, Ed. Nascimento, Stgo, 1978.