

# LA BURGUESIA INVADIDA: I. EGON WOLFF

*por Antonio Skármeta*

## 1. INTRODUCCION

SI NO SON invernaderos, serán muros. O vitrales. El cerco alrededor de la intimidad se manifiesta escenográficamente en la acción de resguardo, en la presencia de elementos sostenedores y al mismo tiempo limitadores. El espacio en el teatro de Wolff se configura en forma ambigua; como resguardo y opresión. Dentro, se ventilan las contradicciones de una clase social donde los valores del grupo condicionan radicalmente las existencias individuales. Una generalizada incapacidad de vivir espontáneo, una tensa avidez por conseguir seguridades, una compulsiva manera de vivir la ambigüedad real-irreal, lleva a los personajes de Wolff a identificarse entre ellos en relaciones de dominio. Al no ser capaces de entregarse a la práctica de una existencia marcada por la espontaneidad, al fallar en el control del instintivo goce de vivir de los seres más primarios, recurren en última instancia al chantaje sentimental. Así el dominio de un ser les da la fugaz impresión de ser alguien<sup>1</sup>. Por lo tanto, las obras de Wolff recorren el itinerario de ese dominio, develan los enajenantes mecanismos de la sujeción, y paulatinamente van minando las resistencias, los diques emotivos e irracionales que sustentan un estado de cosas anormales.

Wolff es un dramaturgo de tesis. Con precisión diseña las fuerzas en pugnas en las almas de sus héroes y es, por cierto, fácil describir los términos generales del conflicto en cada pieza, en sus primeros dramas realistas. Luego, Wolff ha sentido la necesidad de ir más allá en las pugnas de sus héroes. Ir más allá sig-

<sup>1</sup>El grado de ser y de pseudoverdad que se obtiene mediante el dominio de un ser humano aparece ampliamente estudiado en el libro de Ariel Dorfman, *El Absurdo entre Cuatro Paredes*, Ed. Universitaria, 1968. Ver especialmente las páginas 55 y 56.

nifica aquí la pérdida de un punto de vista objetivo, *realista* para fiscalizar el conflicto. Si en las primeras obras (*Discípulos del Miedo*, *Mansión de Lechuzas*, *Parejas de Trapo*) la escena es objetiva en una actualidad *mostrada* a una perspectiva neutra, imparcial, que podría homologarse al papel del espectador, en trabajos posteriores, el conflicto se hunde en la confusa mente de los protagonistas. Los elementos de irrealidad que nutren la imposición de un estado artificial a la naturaleza (chantaje sentimental, explotación económica) movilizan el aparataje dramático mismo a una ambigüedad que homologa aquella de las conciencias. Wolff entonces transita de un teatro realista a un teatro irrealista. La acción se traslada desde la objetividad media escenificada a la mente de los protagonistas.

Sin embargo, el tránsito y la mecánica no se muestran con toda pureza. A sí como los protagonistas pugnan entre la espontaneidad y el control convencional, entre el enfrentamiento de lo cotidiano real o la evasión, entre la insensibilidad social y la culpa, asimismo las estructuras de estas obras vacilan en su resolución estilística. En *Los Invasores*, la ambigüedad buscará no resolverse. Al contrario, la provocadora persistencia de tensiones no resueltas, la caracterización móvil del obsesionante China ("un hombre que merodea", "el líder", "China", "Mireles"), 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.

Esta 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. Tanto desde el punto de vista del crucial conflicto entre realidad e irrealidad con sus soluciones varias, como en los procedimientos escenificadores, la fluctuación e indeterminación es el modo como el dramaturgo chileno ha respondido contemporáneamente a las tendencias europeas vanguardistas.

Desde el punto de vista del asunto, los narradores que publican en la década del 60, y aún antes, concurren a abundar en el motivo del desajuste psicológico entre los esquemas de un mundo

que alcanzaba a sujetar la realidad y el paso del tiempo que con avances sociales y morales desrealizaba prácticamente estos esquemas. En efecto, la abrumadora conciencia de la mutabilidad del mundo y la consecuente carencia de versatilidad para desprenderse de los esquemas representadores de la realidad, hace que gran parte de la producción narrativa y dramática de la última década seleccione como protagonistas detritos de una sociedad que deben enfrentar posiciones avanzadas. En *Coronación*, de José Donoso, la senil protagonista extrema demencialmente una lúbrica percepción de lo real mediante una conciencia repugnantemente liberada de la preceptiva vital de su clase por la locura. Su hijo, Andrés Abalos, enfrentado tardíamente a los llamados instintivos del sexo, al ver frustrados sus impulsos, también se entrega a la locura<sup>2</sup>. Senilidad y soledad, una continua escenificación de encierro, son los elementos que cercan y resuelven existencias que los autores ya ven como perfectamente limitadas. También aquí, como en Wolff, hay fuerzas invasoras que irrumpen en el estéril mundo y que dinamizan el ámbito sentando el conflicto. Y también aquí estas fuerzas son ambiguas: por un lado son las fuentes naturales de una barbarie, seres incultos, desposeídos, elementales, que prenden pasiones en cuerpos neutralizados emotivamente, y por otra parte, son elementos destructores, violadores. Dan la vida matando. En Donoso los invadidos son incapaces de asimilar o filtrar los nuevos recursos y estímulos, porque la conciencia de un tiempo perdido, cerrado, y más que nada, la apocalíptica sensación de culpa, de pecado original expresados en términos de clase social, han desgastado sus posibilidades de embate. La liberación no se resuelve en la realidad, sino en el voluntario tránsito a la irrealdad de la locura.

En *Las Exiladas*, de Vodanović, se escenifica un enfrentamiento semejante. En la relación de la vieja paralítica con su hija (todas estas obras insisten en centrar el conflicto en la generación dominada, y es ahí donde se resuelve el drama en términos de salida de lo real o de evasión) hay la misma solución que en *Coronación*. Con procedimientos acriollados del teatro del absurdo, Vodanović enfrenta a los dos seres con muchachos espontáneos y crueles en su percepción de lo caduco. La vieja muere ante la rebelión de la hija, pero la hija sucumbe a los embates de la realidad al carecer de la más elemental vitalidad para resistir la

<sup>2</sup>La entrega consciente a la irrealdad está expuesta en el capítulo que dedica a Donoso el profesor Cedomil Goić en *La Novela Chilena*. Ed. Universitaria, 1968.

agresión de la que es víctima. Voluntariamente hereda la silla de su madre después que ordena arrojarla al pudridero.

En el teatro de Wolff, el asedio de estos seres detriticos conduce a un rescate de estos personajes para la realidad (*Mansión de Lechuzas*, *Parejas de Trapo*) o los deja en el traumatizante borde de tener que modificar sus hábitos vitales para no sucumbir (*Los Invasores*). En *Discípulos del Miedo* se reparten. Es en este sentido que el teatro de Wolff más que una escenificación cerrada de la realidad que pretenda una catarsis en el espectador mediante parábolas, intenta representaciones con un carácter didáctico donde son discernibles un mensaje concreto y una ideología. Es en el espectador donde ha de resolverse la pesadilla de Meyer en *Los Invasores*.

Hasta tal punto las obras de Wolff establecen un flujo dinámico con situaciones concretas con el espectador inserto en su realidad social, que en *Los Invasores* no procura para su auditorio<sup>3</sup> el ansiado despegue de la pesadilla. Atando lo onírico con lo real, en distintos grados de verdad dramática, somete a los espectadores a un aparente solución para luego reiterar al final de la pieza la permanencia del conflicto.

Es esta una plasmación concreta que permite ilustrar la viva relación carnal esencial al drama entre espectadores y actores. Este es el punto donde el sentido del drama como ceremonia, permite desbordar el análisis de la obra como una estructura cerrada. Duvignaud, en *Sociología del Teatro*, sugiere este paso metódico:

“El grupo de espectadores intercambia los signos que se le ofrecen contra el significado y la credulidad que proyecta hacia el otro equipo. Su *papel* consiste en prolongar, en completar la sugestión propuesta por el grupo de hombres encerrados en la extensión escénica. Solamente “el acuerdo de una multiplicidad de admiraciones particulares”, de que habla Jean Hytier, puede *acreditar* la situación imaginaria proporcionándole lo que le fal-

<sup>3</sup>A partir de las situaciones, el lenguaje y el mensaje, es fácil determinar ese miembro esencial al fenómeno dramático que es el espectador, según lo visualiza Wolff. Por cierto que estas obras son dialogada desde la burguesía a un público burgués. En esta comunidad de clase se valida el mensaje. Una anécdota prueba además cómo el espectador visualizado en el drama correspondió al auditorio real en el estreno de *Los Invasores* por el ITUCH en 1964 (vísperas de las elecciones presidenciales). Los artistas de izquierda temieron que la pesadilla del personaje Meyer con su imagen deformada del proletariado obrara aterradoramente sobre el espectador burgués. Se optó —según referencia del mismo autor ante un curso del Pedagógico en 1969— por suavizar algunos elementos.

ta: un significado concreto. Bien porque se reconozca en ella, porque conozca en ella sus propios conflictos, bien porque se sienta relacionado con ella, porque encuentren allí el complemento de su ser, o aun, y esto es más importante, como lo presentía Nietzsche, porque representa su existencia antes de vivirla<sup>4</sup>.

El presente siempre es real. Su verdadera movilidad rehúye la estabilidad del hábito. El creciente auge de una sociedad industrial en desmedro de la sociedad feudal agraria, los accesos al poder mediante la elección o la violencia de las masas trabajadoras, el paulatino descenso del rango como medida social, de la finura artificial como modo para relacionarse, conforman el estado de hecho o bien el estado psicológico de toda una clase ya afectada o susceptible de ser herida por las modificaciones históricas. Es evidente que las últimas décadas en Chile han significado una agotadora tensión y desgaste para los grupos conservadores y los sectores más tradicionales de la burguesía. Políticamente, su arma de defensa ha sido la expansión del miedo a los cambios hacia sectores mayoritarios que no viven espontáneamente la pesadilla. Toda una publicidad conservadora se traduce en campañas del terror. La mecánica es obvia, se trata de imponer a las masas situaciones enajenantes, entendiéndose por ello un estado mental ajeno vivido como propio. Esta es una técnica desrealizadora. La presión sobre lo real se ejerce cuando la realidad desborda o amenaza desbordar los diques del orden, la seguridad, los fuertes pilares sostenedores del esqueleto occidental: familia, bandera, religión. Cuando el manoseo de estos principios parecen ser amenazados en la pugna social y generacional, sus sostenedores recurren a la violencia organizada del estado. Pero aparte de este cuadro social generalizado en las sociedades latinoamericanas, hay también un estado psicológico generalizado: nos referimos al trance familiar que al no arriesgar la apertura al cambio, crea dominios autárquicos alejados del flujo vital. En estos pequeños reinos —tanto en el teatro como en la narrativa— conviven y conmueven dos generaciones donde la adulta somete a la joven con las leyes internas del hogar. El hogar. Esta pasa a ser la unidad que se intenta defender. Este es el procedimiento mediante el cual los sectores degradados, o amenazados, desprenden sus núcleos del movimiento orgánico de la sociedad. Esta marginalización es defendida con creciente entusiasmo —con fervor patoló-

<sup>4</sup>Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. Página 19.

gico— por la generación dominante. En cuanto se produce alguna salida de los escuetos recintos hogareños, el exterior se les revela como hostil. El hogar pasa a ser una caja de tiempo. O como lo muestra Egon Wolff en *Mansión de Lechuzas*: un invernadero.

El drama ocurre cuando la irrelidad protectora no consigue frenar la filtración de lo real. Atemperado el drama con la conciencia del personaje central, la penetración es sentida como invasión. De allí que en un teatro de mensaje —o de ideas, como quiere llamarlo Wolff— se escenifique la irrupción en el hogar sin el consentimiento de los amos y se concluya en la voluntaria apertura o en la pesadilla sostenida, según el grado de entereza con que los personajes asuman sus propias turbaciones. En el desarrollo de la obra, desde la cortina inicial hasta el telón, Wolff propone a sus personajes y a su público una reflexión sobre sus hábitos vitales. Arranca a los seres de sus compartimentos estancos para interpretar la realidad en término de relación. Toda ética es autosuficiente en la soledad, pero toda ética es problemática en cuanto es una moral de relación. Es así que los hechos dramáticos son ofrecidos a los protagonistas como piedra de toque a sus conciencias. El mismo Wolff ha señalado que quiere personajes que estén a la altura del conflicto, queriendo indicar con esto la posesión de una voluntad que no sea ciega sino que sus posibilidades de vida provengan de “una concepción casi racional de que se es hijo de los actos que se cometen”. Por lo tanto los hechos dramáticos son elementos provocadores de una concepción de la existencia. La experiencia dramática debe ser la que arroje una ética. El personaje debe ser conscientemente responsable, en la meditación final, de su acto final frente al espectador. Hasta tal punto es así, que en la escena final de *Mansión de Lechuzas*, Marta, cambiada radicalmente por los acontecimientos de la obra, plaga la pieza de una apresurada declaración de principios haciendo que la escena se resuelva en un lirismo verbal que es casi casi un llamado general a la verdad. Por lo tanto el tránsito dramático es en Wolff una meditación moral propuesta a sus personajes. En *Mansión de Lechuzas* la invasión asume una forma realista donde uno a uno se van desnudando los tabúes de la concepción asfixiante de la realidad (Mottola, el hijo, el pretendiente, la verdad, etc.) hasta que estos hechos quiebran los diques de la conciencia aislada. En *Los Invasores*, la sucesión dramática se corporiza en la ambigüedad de un transcurso psíquico-real-onírico, pero la recolección significativa final, el decantamiento en un

mensaje distinto, queda entregada a los espectadores en final abierto.

Es por tanto el motivo de la invasión, el primero claramente distinguible en Wolff. En tres piezas (*Mansión de Lechuzas*, *Los Invasores*, *Flores de Papel*) es al mismo tiempo la anécdota. Entre estas tres piezas media una distancia de un lustro y en cada caso la invasión ha ido tomando distintos sentidos, diversas resoluciones, y diferentes lenguajes dramáticos. Para esta edición de la *Revista de Literatura Chilena*, nos ocupamos aquí sólo de la primera de ellas.

## 2. MANSION DE LECHUZAS (FLORES Y CARNE)

Marta es la fragilidad "delgada, facciones finas y ademanes delicados". Las siguientes determinaciones reiteran la imagen: vaga expresión de dulzura, terror travieso, aire de súplica, tensa y temerosa. Pronto entendemos la tensión. Homologando el espacio cerrado de la pieza (el invernadero donde artificialmente se cuidan las flores), se ha cerrado a sí mismo. Se ha encubierto. La máscara en este caso, es la de la mujer virtuosa, la virgen pura, la madre ejemplar. Marta vive en estado de tensión porque sobrepone a su naturaleza femenina un esquema de ser humano que violenta la fuerza instintiva. En este esquema, desfilan los valores que una clase social exangüe ha fijado como pauta de comportamiento: separatista orgullo de clase, entrega a la religión, apego a las fuentes feudales de subsistencia en la forma degradada del cultivo de flores superfluas.

En este esquema opera en ausencia otra de las figuras claves en la narrativa y la dramaturgia chilena: el jefe de familia. Es éste quien ha impuesto en una salida sádica la vigencia de hábitos artificiales. Es él quien ha bifurcado la realidad de Marta en una polarización estricta. Los actos naturales del sexo, que conducen al nacimiento de los hijos de Andrés y Felipe, son censurados por él en términos de "hijos del deseo". Las manifestaciones de expansión vital han sido coartadas mediante una relación de dominio intensa que se concreta en la práctica sádica. Más aún, el jefe de familia ha envenenado psicológicamente a su esposa insuflándole sus propios terrores. Incapaz de valorar en él las fuerzas espontáneas de la naturaleza, perdido él mismo en sus propias inhibiciones que se resuelven en una personalidad psicopática, procede a entablar una relación de dominio donde el sometimiento de un ser humano basado en la fuerza patriarcal de ma-

trrimonio burgués le asegura una porción de ser. Para justificar sus desviaciones psíquicas recurre a un orden ético burgués-religioso donde funcionan dicotómicamente las estrictas categorías del bien y el mal. La postergación de la espontaneidad instintiva es uno de sus fundamentos. De allí que los actos espontáneos de su mujer sean brutalmente cargados con el peso de una censura moral: ella es una puta.

Estos mecanismos inhibitorios son heredados por Marta con el agravante de otro tipo de chantaje moral que el marido ausente ahora ejerce sobre ella: el remordimiento. Donde tendría que haber habido odio por el terco sometimiento, la imposición de las categorías míticas de aproximación a lo real confunden a la mente con la idea moral de la expiación. Ausente el jefe de familia, el centro organizador del tipo de sociedad moral, ella tiene que adquirir los valores. Para que estos valores febles no tengan ocasión de probarse en roce con la realidad, Marta materializa alrededor de sus hijos, el cerco físico y mítico. Los abstiene de a) educación (la educación es fundamentalmente un aparato crítico racional amenazante del mito), de b) sexo (es la vulgaridad infernal que atenta contra los principios castos de la iglesia), los abstiene de c) trabajo útil (la producción es una forma de manifestación vital que conecta a los hombres con el medio real).

La herencia del trauma conyugal se completa con el chantaje sentimental, en el dominio exhaustivo de los hijos, merced al incuestionamiento del papel rector del jefe de familia. Cuando el hijo Andrés la enfrenta finalmente insinuando la corrupción del cerco mítico, recurre a la sordera y luego a la reprimenda del silencio. Al enterarse que Andrés sale con la vecina le reprocha:

MARTA. ¡Nunca creí que ibas a caer tan bajo, Andrés! (Oculta la cara en el lienzo).

ANDRÉS. Mamá... yo no estoy enamorado de esa mujer... (Marta se lleva las manos a los oídos; habla acentuado cada frase, consciente de que Marta no lo oye, pero con la íntima necesidad de reafirmar su posición). Ambos lo hacemos por necesidad... (Marta se levanta y sale corriendo hacia la escalera, por la que sube. Andrés la sigue y habla detrás de ella). Ella me necesita, porque le doy algún sentido a lo que ha hecho toda su vida, y yo... porque necesitaba estar con una mujer para saber que todo es simple... (Marta ha desaparecido escalera arriba).

Otra forma del cerco es la ausencia del diálogo. El comercio del lenguaje entre los hombres permite la iluminación de sectores de la realidad. De allí que el diálogo entre la madre y los hijos se disfrace en un ludismo escapista: recuerdos falseados, partidas de ludo y tablero chino, audiciones de valsés añejos.

Tras este escamoteo se escenifica también la incuestionabilidad del sistema burgués: la creencia ciega de que los principios se respetan pero no se cuestionan. La tendencia a identificar paralizantemente un orden convencional con un orden natural. Cuando las evasiones no bastan para callar el diálogo, Marta se protege en la chantajista ambigüedad del silencio ofendido. Deposita sobre su hijo la culpa mítica de alterar el principio del orden familiar. A los requerimientos de la inteligencia responde con los de la convención. Si la pieza tiene una solución, si Marta es finalmente invadida, violada, es porque su hijo desmonta la mecánica del mito. Desglosa brutalmente, porque es racional, los entretelones de la verdad.

La racionalidad de Andrés perpetra la invasión interna de la casa. Es él quien anuda en ideas, conceptos, el desarrollo dramático. El que decanta el conjunto de oposiciones para proponer un resultado. En efecto, él es quien inicia el asedio de la madre. Su hermano Felipe, en cambio, mantiene de alguna manera la convención, se atiene a los postulados maternos sumisamente, y colabora a la escisión de su personalidad respecto al sexo. Su mente empieza a conformarse míticamente. Las enseñanzas religiosas comienzan a confundirle las tendencias. El sexo será; morbo. Inhabilitado para enfrentar el mundo real por la madre, recurre a la complicidad del silencio. Encubre su debilidad desoyendo al hermano, agregando connotaciones morales religiosas a las relaciones espontáneas. A la invitación de su hermano a ser "racional", responde que hay "principios que respetar".

La obsesión por el cuerpo, bestial, fresco, primitivo, persiste sostenidamente en la pieza. En tanto que la familia de Marta se enmascara en una asepsia espiritual, la familia de su vecino Mottol desborda sensualidad. Es corporal, visceralmente, como el conflicto entre actitudes naturales y convencionales se ofrece al espectáculo. En este sentido, Wolff recurre reiteradamente al enfrentamiento de la carne con los principios. Mottola asediará ingenuamente a Marta. Eleonora provocará a Andrés. Felipe se sentirá incitado por Mariana. Marta rehúye que su pretendiente, don Hernán, siquiera la roce. El texto del rechazo insiste en una salida que veda no sólo el contacto físico, sino también el diálogo: "Odio estas conversaciones serias", Las palabras son nuestras peores enemigas". Para sostener la relación evasiva Marta repite como un sonsonete: "Venga a ver mis rosas". El cuerpo, sus connotaciones sexuales, fundan el mundo de la apariencia en la burguesía. El modo como se concibe la más inmediata de las

presencias al hombre —mediatizada por la sospecha de obscenidad de raíz mítica— es la madre de toda una actitud inhibitoria que termina traduciéndose en la esquizofrenia, en la ensoñación poética, en la vida clastrofóbica.

Esta ambigüedad define el estilo vital de una clase. Ricardo Piglia en *Clase Media: Cuerpo y Destino*<sup>5</sup>, explica en términos semejantes el anhelo de sublimar su cuerpo del personaje Toto en *La Traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, pensando que el sentido último de la novela, “lo que se narra, es el vértigo de pertenecer a la clase media: los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada no en lo que se tiene o en lo que se hace, sino en lo que se aparenta. La reputación, entonces, es el máximo nivel de conciencia posible”.

Este encubrimiento es para Marta principio rector. En un doble movimiento para salvar la reputación del núcleo familiar, altera la verdad del pasado otorgando a la locura de su marido las virtudes de la pureza y del refinamiento, y presiona a su hijo Andrés para que vaya a ver a su presunta amante Eleonora y le pida que “divulgue en todas partes que nos has tenido nada que ver con ella”. La sociedad es el ojo que mira el cuerpo, la compulsión física a mistificar. El afuera es sentido como el lugar del peligro: toda una fantasmagoría donde perviven los mitos de la pureza de clase, un baluarte inútil sostenido ejerciendo una presión sobre los impulsos. Esta mediatización del cuerpo explica la atracción demoníaca, disfrazada con ropajes de caridad, que en algunas obras chilenas sienten las señoras por personajes lumpen o proletarios. Así en *Este Domingo* de Donoso, donde un continuo deseo de violación tiñe las actitudes de la Chepa, en tanto que su marido se homosexualiza. La salida para las múltiples tensiones es la fantasía morbosa.

En *Mansión de Lechuzas* la provocación asume formas corporales llenas. La espontaneidad no retenida hace de sus cuerpos un espectáculo. El carácter de espectacularidad viene subrayado hasta por las continuas referencias que la familia vecina hace de sus cuerpos. Por ejemplo Mottola: “Siendo un hombre grande tengo las nalgas de un bambino (Ríe de todo corazón ajeno a la reacción que producen sus palabras) . . . Culo di bambino, me grita, corre detrás de mi por tutta la casa, golpeándome las nalgas con un colgador de ropa”. Eleonora describe su cuerpo junto

<sup>5</sup>“Clase Media: Cuerpo y Destino”. *Actual*, Caracas (enero-abril 1970).

a Andrés frente a un espejo, en los momentos en que éste ha intentado resistir la invitación a la apertura, afirmando desesperadamente los principios maternos. El lenguaje en esta clase baja, tosca, desinhibida, no oculta. Frente al espejo reduplica verbalmente su cuerpo: “¿Me dejarás mirarte siempre así? Tus manos están heladas y tiemblas con todo el cuerpo. ¿Qué sientes? ¿Mi cuerpo Es blanco y suave, no es cierto?”.

Al mundo de flores de Marta, se opone el mundo de carne de Mottola. Irrumpe provocadoramente en vestimentas adaptadas a la carne, luciéndola. (Viste pantalones demasiado apretados de mezclilla, camisa de jersey amarilla y alpargatas.) (Eleonora viste pantalones ajustados de media pierna de gabardina amarillo oro y polera negra de jersey.) Las mujeres toman baños de sol desnudas. Toda la familia Mottola exhibe el cuerpo. Sus ofrendas también tienen sello carnal. Casi como un desafío irrumpe en medio de la evasiva charla de Marta con su galán Hernán llevando un pernil adobado. Antes ha traído de regalo una torta. Invita a comer tallarines. Pisotea los gladiolos. Disfraza su cuerpo en una figura animal del conejo, símbolo de la fecundidad.

En estas vidas impulsivas, elementales, Wolff visualiza una especie de felicidad. En ellos se cumple el retorno a una naturaleza primitiva, a una barbarie que triunfa sobre los productos culturales. Allí se denuncia una cultura enajenante que no sirve a la vitalidad sino que la ahoga. La barbarie parece ser la promisión de la nueva tierra americana. Ese ajuste entre la capacidad natural del hombre para vivir en armonía con sus posibilidades vitales, denuncia los hábitos perniciosos de una sociedad americana tempranamente envejecida. Sugerentemente, en varias obras de Wolff, los elementos más pujantes, los reveladores, quienes provocan y enseñan son extranjeros. Hans Potte en *Niña Madre*, el checo Balik en *Parejas de Trapo*, Mottola en *Mansión de Lechuzas*. Ellos son pequeños comerciantes, pequeños agricultores, industriales. Son seres simples, pero como Balik curtidos en una Europa dolorosa, salidos de un mundo donde los más elementales principios de humanidad han sido violados en acciones guerreras que significan mucho más que las chilindrinas de los prejuicios de clase.

Sin embargo, en ésta como en las otras producciones de Wolff, los mensajes emitidos a la burguesía no suponen el cuestionamiento de la estructura social que los enmarca en una clase. Sus desmitificaciones y advertencias tienden a purificar las conductas de los miembros de su clase en función de una moral de tipo

individual. Su dramaturgia, en este primer nivel, no sale de los márgenes del hogar. Allí dentro, sus problemas no parecen provenir tanto de la situación dialéctica en que esta clase se encuentra en relación al proletariado, sino de conductas poco ejemplares desgajadas del progreso de los tiempos. El hecho de que las fuerzas invasoras en *Mansión de Lechuzas* sean extranjeras que practican un liberalismo sexual antes que proletarios sin hábitos nudistas, prueba que el enfrentamiento sobre clases aparece postergado. Una especie de proletariado aparecerá en la segunda invasión propuesta por Wolff en *Los Invasores*, pero sólo como un contenido de conciencia de la meta burguesa que se expresa oníricamente. En *Los Invasores*, a partir del análisis de contenidos, habrá que discernir cuál es la visión de la dialéctica de las clases en pugna y cuál es el mensaje del autor. Un mensaje que por cierto es ideológico.

*Departamento de Español*  
*Universidad de Chile*