

EDUARDO THOMAS
Universidad de Chile

EL TEMA DE LA CULPA EN LA OBRA DE EGON WOLFF



Hay acuerdo entre los estudiosos de la obra de Egon Wolff en considerar como su asunto central la realidad de la burguesía en el mundo contemporáneo: sus conflictos, contradicciones y falsificaciones, grandezas y frustraciones.

Los dramas de Wolff representan variados aspectos del mundo burgués chileno, con sutil agudeza y profundidad creciente en el progreso de su producción. Quiero referirme a un tema que atraviesa toda su obra y es clave para comprender su interpretación de la sociedad: el de **la culpa** de la burguesía, que en sus dramas afecta tanto al gran empresario como a la dueña de una boutique en un barrio residencial y al humilde integrante de la familia de un profesor.



La conciencia culpable de la burguesía es la matriz semántica ordenadora del mundo dramático de Egon Wolff. Le da universalidad y profundidad en la medida que la culpa es una imagen simbólica del inconsciente colectivo, fundamental en la tradición de Occidente desde la más remota antigüedad. Aporta el contenido ético cristiano de la interpretación crítica que hace el autor de la sociedad chilena. Se incorpora a sus dramas vinculada con otras imágenes de fuerte contenido simbólico, de manera que oscila entre diversos grados de profundidad significativa, profundidad que también se relaciona con los distintos estilos que asume el dramaturgo, desde el realismo psicológico hasta el expresionismo simbólico cargado de

fuertes elementos grotescos.

Frecuentemente, el tema de la culpa aparece en los dramas de Egon Wolff relacionado con la imagen de un mundo escindido en dos sectores opuestos y en conflicto. Ya en obras del momento inicial, como es el caso de *Discípulos del miedo* (1958), encontramos la oposición entre Jorge y Ricardo, los hijos de un profesor de sencillas costumbres que sufre las presiones de la ambición económica de Matilde, su mujer. Los dos jóvenes representan dos actitudes éticas que se oponen a través de toda la producción teatral de Wolff. Jorge asume el **exitismo** de la sociedad occidental contemporánea. Desde el punto de vista de este personaje, no importa lo que se **es**, sino lo que se **tiene** (adoptando la conocida oposición de Gabriel Marcel: *Être et avoir*), y lo que se **parece** ser. Para su perspectiva - y la de todos los personajes portadores de esta actitud social en la producción de Egon Wolff -, en la sociedad chilena **se es lo que se parece ser: parecer es ser**. Y para parecer, es imprescindible tener. La ética tradicional aquí no sirve; es preciso escalar, ascender en la escala social o de lo contrario sucumbir. Este sector del mundo dramático de Wolff desarrolla el tema del arribismo, de entrañable presencia en la literatura chilena.

El personaje opuesto, Ricardo, del mismo modo que su padre, el profesor, escoge como actitud ética el **ser**, desechando el tener y las apariencias como acti-

tudes existenciales. Su ética es la autenticidad. Trabaja como mecánico, sabe que sus remuneraciones serán precarias, pero lo importante para él es la satisfacción que le reporta su actividad laboral. Este personaje está libre de culpa, porque no le afecta el **miedo**. Como él mismo le dice a su madre, refiriéndose a ella y a su hermano Ricardo, la corrupción de su familia se explica porque: «tienes miedo de que alguien pueda ganar más que ustedes o que se vayan a hacer ricos a costa de ustedes... les aterrará la idea de que se puedan quedar atrás... Tienen miedo de que mañana se puedan quedar sin nada y eso es como morir»¹.

En *Parejas de trapo* (1960), el mundo dramático se escinde entre el exitismo arribista del fracasado hombre de negocios casado con una exigente aristócrata (Jaime Mericet y Cristina Larraín), y la autenticidad llena de sólidos valores del inmigrante checo Jan Balik y su esposa Milena. En el falso empresario chileno contrastan su apariencia brillante con su realidad corrupta repleta de frustraciones. Frente a él, se exalta la honesta voluntad de trabajo del industrial inmigrante, cuyos valores se afirman precisamente por la mascarada que tiene al frente. La escenografía significa la condición engañosa del mundo dramático, en detalles como el tamaño de los escritorios y la ausencia de archivadores y cajas de fondos en la oficina que representa la escena, con los que se sugiere al espectador su calidad de empresa de papel destinada a cazar incautos. El desenlace, como sucede en otros dramas del autor, afirma la fe cristiana en la posibilidad de redención del ser humano.

La escisión del mundo dramático en dos sectores opuestos se enriquece en *El signo de Caín* (1969), al combinarse con la forma simbólica - largamente desarrollada por el dramaturgo en su producción posterior - de la oposición entre un espacio interior (un «adentro») y otro exterior (un «afuera»). El escenario

representa el espacio de «adentro»: la habitación de conventillo donde se ha retirado a vivir el protagonista, Portus, con Charito, humilde y bondadosa mujer de clase baja. El aparente proyecto existencial de Portus, tal como lo explica él mismo, ha sido abandonar el modo de vida burgués (fue un brillante ingeniero industrial) para salvarse de las mentiras y culpas que le son inherentes. Ha escogido como opción de vida la tranquilidad y la autenticidad que le ofrecen Charito y el conventillo. El personaje se ha construido un **orden** que lo pone a salvo de la falsedad alienante del mundo burgués. El orden se le hace pedazos al irrumpir en el conventillo su amigo Joaquín para «salvarlo» y devolverlo a la plenitud de su anterior vida profesional.

Vale la pena detenerse en la descripción de Leonor, la mujer de Joaquín: «...viste con sobria elegancia. Luce el aplomo propio de aquellas mujeres que han heredado la vida sin ganársela; ese aplomo, arrogante casi, que roza la sospecha. Y que las reviste con un aire que parece majestad, pero que en verdad no es otra cosa que un recelo hacia los demás, en cada uno de los cuales ven un posible impugnador».² Es precisamente este personaje el encargado de desenmascarar a Portus, cuando lo enfrenta en un diálogo que cierra la obra. Revela que el retiro del protagonista constituye una huida de sus propias culpas, de las que se protege en el orden marginal que se fabricó. Un error suyo en la industria en que trabajaba provocó un desastre con consecuencias de muerte. Responsabilizó a un ayudante, al que expulsaron del trabajo. Posteriormente, no pudo soportar la farsa y se retiró a su actual forma de vida.

De esta manera, se evidencia la «mala fe» de Portus, quien reprochaba a su amigo Joaquín haber renunciado a sus sueños juveniles de libertad y creatividad, para incorporarse a la farándula burguesa con un matrimonio de conveniencia. En alguna ocasión, afirma el



protagonista, en desesperada discusión con Charito, que Joaquín «corre ciego por la vida... Encuentro atroz que él le discuta un salario a un obrero que gana cien veces menos que él y que piense que eso es justo... Estoy seguro que el Joaco tiene que hacer ese sucio trabajo todos los días porque es parte de la vida que él se ha elegido... Está muerto, porque ya no ve ni siente el dolor de otros, ¿me entiendes? Yo no quiero caer en eso... Quiero vivir libre de culpa y condenación...»³. A la luz de las revelaciones que hace a Leonor sobre su pasado laboral, este juicio de Portus sobre su amigo pierde consistencia y, por el contrario, cobra fuerza la acusación que el propio Joaquín formula en diálogo con el protagonista: «Tú también te has construido tu castillo encantado... y pretendes hacerte una vidita a prueba de dolores... al final, ¿qué diferencia hay entre los dos?»⁴.

El espectador se pregunta cuál de los personajes es más falso. Si el «signo de Caín» se identifica con el poder destructor y liberador de la verdad, todos los personajes son desenmascarados y destruidos sus sistemas de protección de la realidad.

El simbolismo de la oposición «dentro/fuera» que se desarrolla en *El signo de Caín*, había sido ya elaborado con notable expresionismo en *Los invasores*, el año 1963, modalidad que alcanza una formulación excepcional en *Flores de papel* (1970).



El espacio de «adentro» en *Los invasores* es la casa del industrial Lucas Meyer. El ámbito de la casa es invadido por un lumpen de pesadilla en un proceso de acción alucinante. Efectivamente, se trata de una pesadilla: la historia ocurre en la mente del industrial, que está soñando. En el escenario, por lo tanto, se representan los contenidos de la conciencia del burgués, asediada por las imágenes reprimidas de su inconsciente.

Puede hacerse una interpretación semejante de la acción representada en *Flores de papel*. El departamento de Eva, dueña de una boutique, es invadido por Merluza, personaje marginal. Como a los invasores de la casa de Lucas Meyer, se lo identifica como proveniente del «río», espacio desamparado, peligroso, primitivo y marginal.

En ambos casos los personajes populares y marginales manifiestan su condición de símbolos del inconsciente, en la medida que, contradiciendo su marginalidad y abandono, demuestran un grado de conocimiento superior al de los protagonistas, que les permite adelantarse a sus reacciones y dominar ampliamente sus interioridades.

El grotesco de la elaboración estética de estos personajes marginales es significativo de su condición de emisarios del inconsciente. Su condición desvalida y, sobre todo, su actitud solicitante y hasta implorante, a la vez que agresiva y castigadora cuando los protagonistas no responden a sus requerimientos, los aproximan a la imagen simbólica que la teoría psicológica de C. G. Jung identifica como la **sombra**: función inconscien-

te que expresa una carencia existencial y reclama a la conciencia su satisfacción.

De acuerdo a la concepción de Jung, el proceso de individuación puede incluir a la figura de la **sombra**, que simboliza cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del **ego**, que podrían ser conscientes y también entroncar fuera de la vida personal del individuo. Constituye una especie de juez interior de nuestro propio ser. Su aparición instala al ego en un penoso camino de autoeducación que comienza por la purificación de los factores reprimidos y termina en la armonización de la personalidad en el encuentro del **sí mismo**, culminando así el proceso que Jung llama de «individuación»: «Corresponde al ego renunciar a su orgullo y fatuidad y vivir conforme a algo que parece oscuro pero que en realidad puede no serlo. Esto ha de requerir un sacrificio tan heroico como la conquista de la pasión, pero en un sentido opuesto».5 Tanto en *Los invasores* como en *Flores de papel*, los protagonistas representativos de la burguesía se resisten a admitir el mensaje de los personajes que les comunican los valores negados por su conciencia. En la segunda de estas obras es claro el efecto de desintegración del yo que desata la negativa de Eva, efecto que se simboliza en el espacio del departamento y en la figura de la protagonista, que arrastra en su decadencia al otro personaje, Merluza.

El valor estético superior y «contenido profético» que se les ha reconocido a estas obras, radican en buena parte en su elaboración de estas imágenes simbólicas, que son significativas de una cultura cerrada a todo reconocimiento de la realidad. Simbolizan el carácter violento, frustrante y estéril de la cultura burguesa, que disimula su mala conciencia con un orden brillante en su civilización, pero incapaz de reaccionar ante los requerimientos de verdad que ponen en jaque su estabilidad.

En relación con lo anterior puede seña-

larse el sentido apocalíptico de estas obras: conforman imágenes de «fin del mundo»: el fin del mundo burgués.

La oposición «dentro/fuera» y el tema de la culpa alcanzan una formulación notable en *La balsa de la medusa* (1984). En esta obra un conjunto de personajes representativos de la alta burguesía es invitado a una lujosa mansión en la playa. El misterioso anfitrión se excusa mintiendo una ausencia forzosa y somete a sus invitados, por medio del mayordomo, a una serie de días y noches en los que deben enfrentarse a sus miedos, frustraciones y culpas. En este caso, la imagen de un espacio interior amenazado por un exterior violento, adquiere sentido por la obligación de convivir con los otros. Como en *Huis clos*, la famosa obra de Sartre, cada personaje debe experimentar un infierno conformado por los demás; la diferencia se encuentra en el sentido cristiano de la oportunidad, siempre abierta, de redimirse mediante el reconocimiento de la propia culpa.

Recordemos que en los dramas de Wolff la culpa no reside sólo en el egoísmo de los personajes; básicamente consiste en la «mala fe» burguesa, que se miente una conformidad que no es tal, para justificar su hermetismo a toda verdad y a toda grandeza. El anfitrión, Leonardo, enuncia los objetivos de la extraña prueba a que somete a los invitados: «¡Quisiera alguna vez que alguno de ellos rompiera su predestinación y se pusiera a hacer cosas heroicas! ¡Ser valiente, por ejemplo! ¡Arrojado! ¡Generoso! ¡Salirse de su piel y hacer cosas imprevistas! Los redimiría a mis ojos y a los de Dios...»6.

La culpa se representa en muchos casos en la imagen de un delito, de una falta imaginaria o real, cuyo recuerdo el personaje mantiene en secreto. Es el caso de Petrus en *El signo de Caín*; y el de Lucas Meyer, en *Los invasores*, cuando cree reconocer en quienes invaden su casa a la víctima de su delito.

La graciosa comedia *Invitación a comer* (1993) recoge esta constante, vinculando el motivo de la estafa con el tema de la corrupción funcionaria. Las indicaciones sobre gestos, matices de la actuación y vestuario, apuntan a la manifestación de una conciencia incómoda, oscuramente alterada por situaciones que definitivamente no se aclaran, dejando al espectador la misión de interpretar a los personajes. Así, por ejemplo, Gustavo, el dueño de casa, es acusado por Elena de mentir respecto de las reales motivaciones de su invitación a comer. Según Gustavo, su intención es ofrecer desinteresadamente a su fracasado amigo Juan Carlos Kelly, pareja de Elena, una oportunidad para ganarse algunos pesos. Ha presentado su empresa al concurso del Ministerio e invitado a la comida a Héctor Méndez, alto funcionario que será árbitro del concurso. Si su empresa gana, dará una comisión a su amigo. Su idea es ayudar a Kelly, porque en verdad no necesita su colaboración en un negocio que, por lo demás, tiene pocas probabilidades de éxito. Según Elena, lo que está haciendo es utilizar a su amigo, dejándole el «trabajo sucio» del soborno. Por eso, para ella, la reacción escandalizada de Gustavo ante la noticia de que Juan Carlos Kelly había intentado coimear al funcionario del Ministerio fue hipócrita, puesto que no podía ignorar que su desesperado amigo no podría resistirse a la tentación de comprar a Méndez, personaje de antecedentes más que dudosos.

Si bien las ambigüedades no se resuelven, la comedia termina con el reencuentro de los personajes protagonistas con los valores de la dignidad y la amistad.

En *Cicatrices* (1934), el autor nuevamente opone a la burguesía enriquecida una figura perteneciente a la clase humilde o, por lo menos, más pobre y desvalido, en la que representa un modo de vida auténtico. El personaje de Beatriz representa este valor, que es enfatizado por su vínculo con el mar, símbolo de lo primitivo, natural e inconsciente, en que la vida y la muerte constituyen realidades solidarias.

La historia es evocada en escena por los propios personajes, quienes adoptan en su actividad narrativa cierto carácter ritual. Esta construcción permite el juego entre las perspectivas, voces y tiempos que se juxtaponen con atractiva y sugerente complejidad en la representación. Como resultado de esta técnica, los puntos de vista de los personajes narradores imprimen su culpabilidad al mundo representado. Seguramente, por esta razón, Beatriz no participa en la narración. No le corresponde, en la medida que la situación narrativa que integran los demás personajes es un rito que evoca el aniquilamiento de la joven y define el sentido de este hecho como la culpa que cambió sus existencias desde entonces.

En este drama, el sentido de la culpa trasciende la ética social de las obras más conocidas de Egon Wolff, para referirse a la condición humana en sus dimensiones más radicales: su condición caída, sometida al tiempo y a la muerte; su fragilidad; su contradictoria situación entre lo finito y lo infinito, entre el cuerpo y el espíritu, entre la vitalidad y los límites de la existencia.

Apreciando la obra de Egon Wolff en su conjunto, se percibe en ella un inalterable amor a la humanidad; una fe inquebrantable en el ser humano, más allá de sus flaquezas.

Quizás es su más significativo vínculo con los otros dramaturgos de su generación: su interés por la realidad social, a la que interpreta con una mirada sólidamente fundada en una concepción humanística. Su obra demuestra una coherente y prolongada búsqueda artística y literaria, que adquiere un sentido muy rico al constituirse también como desarrollo de un pensamiento sobre las dimensiones éticas de la sociedad.

Un aspecto de esa búsqueda y reflexión he querido destacar en esta ocasión.

(Ponencia leída el 2 de octubre del año 2000 en la «Primera Jornada de Dramaturgia», dedicada a Egon Wolff, que se realizó en la Universidad Finis Terrae)

- 1 Egon Wolff: *El signo de Caín. Discípulos del miedo*. Editorial Universitaria, Santiago, 1971, p. 143.
- 2 Op. cit. p. 37.
- 3 Op. cit. p. 84.
- 4 Id. p. 77.
- 5 M. L. Von Franz: «El proceso de individuación», en C. G. Jung: *El hombre y sus símbolos*. Editorial Aguilar, Madrid, 1979. Citado en mi trabajo «**Flores de papel** de Egon Wolff: la sombra de la burguesía», en *Revista Chilena de Literatura* N° 30, noviembre de 1987. Allí desarrollo más extensamente esta interpretación del personaje de Merluzza como «sombra» y de la acción de este drama como un proceso de individuación frustrado.
- 6 Egon Wolff: *Parejas de trapo. La balsa de la medusa*. Editorial Universitaria, Santiago, 1987, p. 137.

