

La transgresión de los espacios y la angustia existencial en *Los invasores*, de Egon Wolff

Miguel Ángel Náter, Ph. D.

Director
Seminario Federico de Onís
Universidad de Puerto Rico

«El infierno son los otros».

A puerta cerrada

Jean-Paul Sartre

«Ay de mí, ay del hombre que puede quedarse solo con sus fantasmas».

El habitante y su esperanza

Pablo Neruda

La obra dramática titulada *Los invasores* (1962), del chileno Egon Wolff (1926-), inicia con la afirmación de la máxima calderoniana expuesta en *La vida es sueño*, aunque evidentemente, desde la perspectiva de la burguesía y de la vida cómoda que a partir del progreso que impulsó la Revolución Industrial, sobre todo, se pretende el objetivo del mundo del capitalismo. Lo que en la obra de Calderón está en función de exponer la poética del desengaño barroca, aquí se problematiza desde una óptica que el mismo Wolff ha catalogado como realismo estilizado. En el fondo, la obra también propone una poética del desengaño sobre la base de la continuidad entre el sueño y la realidad. El desengaño va dirigido a exponer una crítica al sistema político y social del capitalismo, pero, también, a las posibilidades del socialismo y del comunismo.

Siguiendo las afirmaciones de Wolff acerca de su propia obra, la crítica ha intentado analizar *Los invasores* desde las perspectivas del realismo y sobre todo de la crítica a la burguesía, en pro de los oprimidos o de los marginados por el sistema social. Sin embargo, no estamos ante una defensa de los «miserables», para aludir a Victor Hugo, a León Tolstoy o Fedor Mijailovich Dostoievski, quienes proponen una mirada de conmiseración hacia los oprimidos, tendencia que sigue en Hispanoamérica en mayor medida la novela indigenista, especialmente José María Arguedas, sino desde los planteamientos afines al existencialismo y al teatro de la crueldad que impulsó Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1938), la búsqueda de una nueva catarsis en el espectador, y, por otro lado, desde la óptica de la desolación y la alienación que surgen de la culpa. Bien es cierto que Lucas Meyer, el empresario cuya casa invaden los harapientos del otro lado del río, observa que todavía en la conciencia del rico existe un «[...] continuo conflicto con ciertas nociones románticas que persisten» (144), afiliadas obviamente a la conmiseración que aparenta ante los miserables. No obstante, se trata, ante todo, de los terrores siniestros que causa la forma en que el capitalismo impulsa la formación del ser en detrimento de los marginados, la creación de un orden que implica la estabilidad económica de unos y el infierno aciago de otros, y, por otro lado, de las horribles posibilidades del caos frente a la devaluación de los asideros económicos y la instauración de un orden nuevo en el cual se destruye el paraíso del ser solvente de la burguesía.

Juan Andrés Piña plantea que desde 1958, año en que se presenta *Mansión de lechuzas*, va apareciendo en la obra de Wolff el tema del conflicto entre la autenticidad y la inautenticidad, afín a la tendencia existencialista: «Si se observa esta primera obra y se la 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» (61). La angustia existencial personal puede envolver, a su vez, la angustia de una clase social, como puede notarse en *Los invasores*, donde se presenta a través de lo siniestro y de la ambigüedad entre la realidad y los sueños, característica de mucha literatura hispanoamericana afiliada a lo fantástico y a lo gótico, como son los casos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, en la

narrativa, y de Conrado Nalé Roxlo y Carlos Solórzano, en el teatro, específicamente en *El pacto de Cristina*, del primero, y *Las manos de Dios*, del segundo. Bien es cierto que en el teatro la ambigüedad entre la realidad y el sueño puede remontarse al texto de Calderón ya mencionado, pero a Wolff parece venirle del teatro simbolista, expresionista y surrealista y de la psicología freudiana. Pietá, la esposa de Meyer, afirma que la vida es un sueño. Ahora bien, esa idea positiva del sueño se va desmoronando hacia la pesadilla. De hecho, esta pieza de Wolff es la puesta en escena de un sueño que va convirtiéndose en la realidad de la vigilia, y que implica la culpabilidad del criminal.

Por otro lado, el sueño sirve para oponerse a la poética del realismo y del naturalismo, a la objetividad y al positivismo. La oposición al realismo venía gestándose en Chile desde la generación del 27 con Armando Moock y Luco Cruchaga, y se desarrolló posteriormente en la generación del 50 o del 57. Según Piña, para esta generación,

El conflicto central ya no estará planteado en términos de naturalismo o herencia, sino en la de elección personal o conducta moral. [...] se comienza a ver las limitaciones del mundo y de 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. (1981, 62)

No obstante, es un tanto polémica la eliminación del determinismo social, sobre todo en la obra que nos ocupa, pues la culpa y lo siniestro personal están en función de exponer la consecuencia de la clase social en el individuo, y, a través de la perturbación de este, la búsqueda de una catarsis en el público, como quería Artaud y como afirma el mismo Wolff:

Lo que importa es tomar esa emoción común, esa queja, esa rebeldía que palpita en la multitud de individualidades que va al teatro, y darle cuerpo en un conflicto real, de modo que, de pronto –la magia– en una frase, en una situación el espectador

salte promovido por un chispazo de luz que le haga decir: “eso es”, “eso es lo que yo he pensado y no he podido decir”, “eso interpreta mis quejas”, “eso describe mi vida”. (1966, 164)

El sueño placentero de la burguesía, la vida de comodidades económicas que se resalta en la acotación inicial y que va dirigido a exaltar la culpabilidad de la clase burguesa en general, la afirmación de Pietá al inicio del primer acto, se convertirá al final de la obra en una pesadilla afiliada a los temores que se han reprimido en el inconsciente, muy cerca de lo siniestro como lo planteaba Sigmund Freud. Lucas Meyer es un capitalista adinerado, dueño de una fábrica, que se ha formado una fortuna aparentemente de forma legal. El orden que impera al principio de la obra promete una vida placentera para la casa, para la familia. Sin embargo, mientras se desarrolla la acción, asistimos al desmantelamiento de ese orden inicial, desde la duda que expone Pietá a su marido en relación con su «invulnerabilidad», aquella sensación de vacío existencial que experimenta en el baile de los Andreani.

La propuesta de los espacios en la obra opone la ciudad y la casa a lo externo y al otro lado del río. Para Antonio Skármeta, en esta obra el espacio se configura de forma ambigua: como resguardo y como opresión (96). No obstante, ese otro lado es el espacio de la indigencia, de la marginalidad, e implica el producto del otro espacio. Las personas que habitan esos espacios se encuentran en una pugna social, pues se pretende hacer culpables a los burgueses, al capitalismo, de las miserias de la clase marginada.

La casa de Meyer se convierte en espacio de la opulencia, pero, también, de la culpa. De ahí, la extensión del lugar en la conciencia. Según Witold Rybczynski, la casa podría ser una metonimia de la mente de sus habitantes (47). No obstante, se trata de la organización de los objetos como orden (que puede ser caos) que responde a la forma de ser de la persona. Eso puede observarse al principio de la obra. Según Elsa Martínez Gilmore, las acotaciones al describir el espacio escénico enfatizan un materialismo atribuible a la clase social (32). El texto destaca: «Un *living* de alta burguesía. Cualquiera, son todos iguales. Lo importante es que lo que ahí se ve no sea barato» (127).

Con esto, Wolff quiere, de entrada, especificar la homogeneidad de la clase social, extendiendo la psique de los dueños al espacio del *living*, como sucederá también con el punto culminante de la obra cuando la psique atormentada sea extensión de la casa invadida.

Así, Wolff está exponiendo en su obra una visión de mundo, si seguimos las teorías del estructuralismo genético de Lucien Goldmann, que se verá tambaleada y cuestionada desde el sueño placentero hacia la pesadilla, desenmascarándose la falsedad de la clase burguesa. Se trata, ante todo, del desenmascaramiento de la ideología, entendida en esta obra como un rol fundamental. Resultan esclarecedoras las palabras del mismo Wolff: «[...] me molesta que la gente, especialmente la clase media, se acartone, para que no se aprecien sus vacíos. Es débil cuando se siente desnuda. Así se coloca toda clase de falsos ropajes» (Otano, 17). Para Lyday León, las posibilidades de la distorsión de ideologías sociales se traducen en un mensaje de ese tipo de sueños: “Primary in importance is the manner in which the dramatist structures the play around a surrealist dream-reality, and the skill with which he blends the principal themes –guilt and fear– into it” (20).

Según Joseph Chrzanowski, por otra parte, la divergencia de opiniones acerca de *Los invasores* está vinculada con la dificultad que presenta en relación con una de las características del teatro del absurdo como Martin Esslin lo observaba en 1969 en “The Theater of the Absurd Reconsidered”: la dicotomía entre el sueño y la realidad (5); mientras Antonio Skármeta ya había planteado que el final de la obra queda abierto a la interpretación del público y que la pieza se fundamenta en la ambigüedad entre el sueño y la realidad: «En *Los invasores*, la sucesión dramática se corporiza en la ambigüedad de un transcurso psíquico-real-onírico, pero la recolección significativa final, el decantamiento de un mensaje distinto, queda entregada a los espectadores en final abierto» (96-97). Esa ambigüedad que destaca Skármeta es, al decir de Daniel López, lo que caracteriza gran parte de la obra de Wolff: “Prior to *Flores de papel*, Wolff had already demonstrated his technique in *Los invasores* (1962), in which ambiguity is integral to several of the play’s characters, and above all the play’s very structure” (43). La ambigüedad culminará por destacar

la angustia existencial a partir del relativismo y de la posibilidad, tanto del sueño ameno como de la pesadilla: «Conservando la base del *angst* [miedo, temor], con *Los invasores* Wolff se desliza del relativismo como mensaje central a la ambigüedad inquietante» (Castedo 29). De este modo, como parte de la generación del 50 o del 57, la obra de Wolff participa de la búsqueda de situaciones íntimas, personales y existenciales, a veces absurdas y, como Juan Andrés Piña destaca, de «[...] disparatada crítica social, grotesca, de guiñol, existencialista [...]» (63).

El propósito va más allá del entretenimiento hacia la autocrítica de la burguesía, por un lado, y de los sistemas sociales y económicos en pugna: el capitalismo y el comunismo. Cabe recordar que Wolff pertenecía a una familia burguesa de origen alemán. Así, en sus dramas la crítica social debería funcionar como elemento catártico:

Todos sus dramas giran sobre el mismo torno: el efecto adverso que ejerce la contienda de clases y el orgullo de casta sobre los personajes. La felicidad está al alcance de sus manos pero termina desplazada por autoimpuestos códigos de alcurnia o es destruida desde fuera por prejuicios ajenos. Lo que aparece con más frecuencia es la víctima de su propio esnobismo. (Castedo 15)

Para Hernán Vidal, por su parte, esa crítica se convierte en el tema central de la obra sobre la base de la ambigüedad que ya hemos visto en las opiniones expuestas. Observa en esa ambigüedad un doble propósito, la vida como un sueño macabro y la pesadilla asimilada a la realidad: «La voluntad de difuminar el deslinde entre realidad concreta y sueño parece obedecer a un doble propósito: el reconocimiento final de la pesadilla sirve de golpe que augura al lector burgués las consecuencias de persistir en su egoísmo de clase» (90-91). Dándole un giro religioso y moral a la obra, se trata, para Vidal, del orden burgués que ha traicionado la caridad divina y por eso está condenado tanto en lo inconsciente como en lo consciente, tanto en la vigilia como en el sueño, de tal manera que debe buscar remplazarlo por un sistema basado en el amor y

no en la opresión (97). Esta opinión la comparte, también, Margaret S. Penden, cuando afirma lo siguiente: “*Los invasores* explores the inevitable destruction of a bourgeoisie indifferent to the social condition surrounding it” (31). Ahora bien, en este juicio se olvida que la imposición del nuevo orden del comunismo en el cual cree el joven Bobby y al cual rápidamente se une, es, también, un orden injusto y que se pretende la realización de venganzas que instauran un nuevo desequilibrio social. Mirelis, apodado ahora China, es el hermano del empresario que había invertido su dinero en un proyecto junto con Meyer. Al fracasar el proyecto, el empresario se ahorca y, de una forma fraudulenta, Meyer se queda con el dinero de los seguros, dejando en la indigencia a la esposa y a los hijos del empresario. Mirelis pretende, pues, una venganza personal que se torna en venganza de la clase oprimida, producto de, o «consecuencia» de, las «causas burguesas».

Resulta significativo el hecho de que se resalte en la obra que Bobby cree en esa nueva forma social porque es joven. Wolff parece estar exponiendo el peligro del nuevo sistema del comunismo, dada la facilidad para convencer a los jóvenes; pero, como Bobby, esos jóvenes desconocen cuáles son las responsabilidades y las repercusiones morales y éticas que acarrearán.

Si bien es cierto que Enrique Anderson-Imbert destaca el impresionismo de la obra, lo que más le interesa exponer es el aspecto de crítica social al estilo realista o naturalista, podríamos decir, donde se buscaba eliminar un mal social o de clase a partir de la exposición de la «bestia humana», de los instintos naturales del ser humano, como quería Emile Zola en *La novela experimental*. La «chusma» se opone en la pesadilla al orden imperante de la burguesía, y en ese espacio onírico logra invadir y aniquilar a su opresor:

Pesadilla de un gran industrial; la chusma invade, destruye la sociedad burguesa. Cuando el industrial despierta aparecen los primeros signos de ese horror que empieza a ocurrir de verdad. Con forma de sueño premonitorio y técnica impresionista se presenta el tema de la injusticia y la culpa. (Anderson-Imbert, 102-10).

Bien es cierto que los espectadores asisten a la representación de la pesadilla de Meyer y solo al final de la obra perciben el cambio hacia la vigilia; pero no es simplemente en el plano de lo onírico donde los invasores logran dismantelar el orden: también en la realidad de la vigilia. De ahí, el aspecto siniestro de la obra. Así como los fantasmas de Meyer se revuelven en la pesadilla, en la mente atormentada, también lograrán inmiscuirse en la casa real, en el espacio de la opulencia, paradisiaco, para convertirlo en un espacio infernal.

Tomando en cuenta los aspectos espaciales presentados en la obra, la casa y lo externo a ella, Margaret S. Penden plantea el problema de la irrupción del elemento exterior en el espacio interior de la casa burguesa (1977, 9). De la misma opinión es Juan Andrés Piña:

En muchas de las obras de Wolff aparecerán las clases sociales altas como detentadoras de ciertos valores materialistas, cobardes y apoyando su valor en la riqueza. Pero ellos serán invadidos por algún factor externo que siempre entrará a desequilibrar su pretendida estabilidad y cuestionar sus valores. (1981, 63)

Esto resulta significativo, sobre todo porque la casa puede tomarse como extensión de la mente del soñador, y el espectador asiste a la misma crisis y proceso que se debe experimentar: el escenario se metamorfosea en la mente donde se debate la ambigüedad entre la realidad y el sueño, entre el deber y el ser anhelado que produce la culpa entendida como la plantean Martin Buber, a partir de los supuestos filosóficos de Martin Heidegger, y Karl Jaspers. Para este, la culpa tiene mayor importancia para la existencia en el proceso interior, donde el ser humano debe enfrentarse consigo mismo. Dentro de los cuatro tipos de culpa, según Jaspers, la «culpa moral» implica la responsabilidad del individuo y el enjuiciamiento donde la instancia es la propia conciencia (53). Este aspecto de la culpa moral coincide con las propuestas de Martin Heidegger. Siguiendo a Heidegger, Martin Buber plantea que la Existencia misma es culpable, porque no se logra ella misma, porque permanece estancada en lo general y no trae a ser al yo genuino, el uno mismo del ser humano:

La Existencia misma es la que llama. “La Existencia se llama a sí misma en la conciencia” La Existencia que no ha llegado a ser “ella misma” por deficiencia (deuda, culpa) de la Existencia, se llama a sí misma, da voces para que recuerde al “mismo”, para que se libere para poder llegar a ser “uno mismo” pasando de la “inautenticidad” a “la autenticidad” de la Existencia”. (90)

La acepción que Jaspers le otorga a la culpa se podría relacionar con lo que el mismo Wolff afirmaba en 1966, con una «[...] concepción casi racional de que se es hijo de los actos que se cometen» (164), y, en ese sentido, está vinculado con el existencialismo que Jean-Paul Sartre exponía en *El existencialismo es un humanismo*. En *Los invasores*, se trata del desmoronamiento de la «invulnerabilidad» que Pietá le atribuye a Meyer, es decir, la seguridad en sí mismo y el dominio sobre su entorno. Sin embargo, en los puntos suspensivos del discurso de Pietá se nota la duda que se va transformando en temor y en miedo. Ella le teme, gracias a esa capacidad de agenciarse todo lo que necesita; pero, a la vez, teme por él. Ese temor se desprende de su creencia en la justicia divina y en la convicción de que no siempre los asuntos tienen que resultar de la misma manera. El miedo de Pietá se transforma en un presagio del apocalipsis de su esposo, de su invulnerabilidad, del orden que, según Meyer, todos aspiran a mantener: «Esta noche en casa de los Andreani, rodeada como estaba de toda esa gente, sentí de pronto un escalofrío. Una sensación de vacío, como si me hundiera en un lago helado... en un panorama de niebla y chillidos de pájaros» (129). Situaciones extrañas como esta van dando paso a la encerrona en que se encontrará la familia. En la oficina, Meyer firma un cheque con una suma desmesurada a favor de unas Monjas de la Caridad y no sabe cómo explicárselo. Pietá inquiere si tuvo que ver con el miedo, pero Meyer contesta con un «no...» dubitativo. Pietá concluye que se trata de una especie de paralización, como le sucedió a su hijo Bobby, cuando en la Universidad quemaron su chamarra de cuero. Esas situaciones se narran con una serie de puntos suspensivos que delatan la extrañeza y la ambigüedad con que Meyer y su esposa se han ido sumergiendo en

lo inverosímil. En el fondo, se trata del sueño que conecta con la vigilia precisamente en la ausencia de palabras que denotan los puntos suspensivos. No obstante, las palabras de Meyer parecen dar con la clave para entender todo el problema: han perdido el juicio. Para Pietá, por su parte, se trata de la culpabilidad, de la forma en que han adquirido sus pertenencias. No obstante, Meyer afirma haber adquirido todo honestamente y está seguro de la estabilidad de su mundo: «Nadie puede perturbar el orden establecido, porque todos están interesados en mantenerlo...» (132). Esa seguridad irá dando paso al caos de la realidad, en la cual Meyer aparecerá como un ser indigno, culpable de la indigencia de los otros.

La metamorfosis de Meyer comienza por exponerse en su opinión sobre los harapientos que viven del otro lado del río, específicamente la superioridad de su familia y lo inofensivo de los otros. También se resalta la seguridad de la casa, espacio que irá derrumbándose con la irrupción de los harapientos. En la próxima «situación»¹, China se cuelga por la ventana. Al bajar las escaleras, Meyer extrae un revólver con el cual intenta expulsarlo. No obstante, en la conversación, China se refiere a una «conciencia culpable» que ya conoce. China se convierte en la voz de la conciencia y promueve lo siniestro de Meyer, el retorno de su crimen que ya había casi olvidado.

Por otro lado, *Los invasores* puede interpretarse como una propuesta política. Se mueve del problema existencial íntimo a la clase social que representa Meyer, y, afín a esa burguesía, se plantea el cuestionamiento de la legitimidad y de la justicia de la división de clases sociales:

¹ Sigo de cerca aquí las propuestas de Steen Jansen expuestas en «Esbozo de una teoría de la forma dramática», para quien la «situación» se define del siguiente modo: «La situación será definida como el resultado de una división del plano textual en partes que corresponden a los grupos acabados en el plano escénico. Esto quiere decir que en el análisis del texto concreto señalaremos el límite entre dos situaciones allí donde un personaje entre o salga o bien allí donde haya un cambio de lugar en el decorado» (176). Jansen indica que en la definición de «situación» se incluye el cambio de lugar para que la descripción pueda dar cuenta de los textos modernos que difieren de los textos anteriores al 1800, cuando los cambios de «escena» se debían a la entrada o salida de algún personaje: «El cambio de lugar está incluido en la definición para que la descripción pueda dar cuenta también de los textos modernos, donde a veces tal cambio no está acompañado de una modificación en el grupo de personajes, lo que ocurría casi siempre en los textos anteriores» (176).

Wolff dista muchísimo de la militancia política, pero a través de su teatro se ha situado entre las voces que condenan la injusticia y exigen transformaciones significativas. Si «revolucionario» denota cambios fundamentales surgidos fuera de una institución e impuestos a ésta, el mensaje contenido en el código espacial de *Los invasores y Flores de papel* bien merecía el adjetivo. *La balsa de la Medusa* no se canaliza hacia una afirmación de posibilidades de cambio. En su última pieza, *Egos* Wolff retrata una catástrofe inminente. Con gran amargura, el dramaturgo parece tornar la vista a un espacio interior, individual, replegándose cada vez más ante la aparente derrota. (Martínez Gilmore 38)

China observa la noción del «crimen» de una forma muy particular. Para él, la burguesía funciona a partir del nombrar los actos y las cosas. Las palabras sólo representan palabras, como sucede al final del acto primero, cuando Bobby regresa atado y con un letrero en el cuello, en el cual está garabateado el siguiente mensaje: «Palabras» (166). Las palabras se convierten en metonimia del sistema:

China.- [...] Ahora, las palabras son inútiles, porque sabemos todas las respuestas y todas las justificaciones. Pero hable, caballero... hace miles de años que oímos el sonido de esas palabras. Nunca dejan de ejercer una extraña fascinación a nuestros oídos. Hable usted, hasta que se canse. Yo estaré aquí oyéndolo. (179)

Fuera del sistema político, social y cultural, es decir, del nombrar, no existe el crimen. Sobre todo, el crimen se le aparece como una «consecuencia». Cuando la hija de Meyer, Marcela, decide salir con el látigo a echar a los harapientos, y Alí Babá le arrebató el látigo y le pega en la cara, devolviéndole lo que ella le había hecho a él en una forma de ley mosaica, Meyer lo llama «bestia»; pero China afirma que es un muchacho que no ha conocido más que el techo de los cuerpos de otros niños y el calor del aliento de su perro. De ahí que el nombrar de Meyer se convierta en una forma de injusticia, opuesta a la «Justi-

cia» del socialismo que representa la invasión de los harapientos. Para China, todo lo que hay en la casa y en la familia de Meyer es «consecuencia» de los invasores:

Causa y consecuencia... Todo lo que hay aquí es consecuencia. (*Muestra la pieza.*) Estos muebles hermosos... la comodidad... la hermosa piel blanca de su hija... Parece que ha llegado el día de las causas... ¿Entiende lo que eso quiere decir?... No piense más en su honor, no se perturbe... Eso es sólo una consecuencia más... (152-153)

Quien verdaderamente representa el socialismo es Bobby, el hijo de Meyer. Cuando Pietá le explica lo que está sucediendo, Bobby defiende la dignidad de los harapientos, a quienes Pietá ha llamado «crá-pulas». Las «ideas disparatadas» de Bobby celebran la invasión de la otredad como una victoria del sistema socialista:

Bobby.-¿No te decía que esto no había manera de impedirlo, papá?... Siglos de abuso borrados de una plumada... ¿Creías, en verdad, que iban a poder soportar mucho tiempo más el régimen de explotación en que vivían?

Pietá.- (*Temblando.*) No creas que tú mismo vivías al margen de ese régimen, Bobby...

Bobby.- (*Mirando su raqueta de tenis.*) Sí, estas cosas... Restos de una cultura de ostentación que terminó... Ayer sentí vergüenza por esto... (161)

Esa visión apocalíptica del orden capitalista representa para Bobby una forma de liberación respecto del orden opresor de la ciudad en contra de los de abajo, mientras para Pietá es sinónimo de la eliminación del «sueño» inicial: «Ese momento también se volverá realidad para ti. Te quitarán tu ropa fina, tu comida de todos los días» (161). Si bien la destrucción del orden se desarrolla en el espacio escénico, en la casa, también se extiende a los espacios narrados, al jardín y a la casa de los Andreani. La caída del muro de los Andreani representa, a su vez, el desmantelamiento de la ciudad, de la familia burguesa, del

orden establecido. Para Bobby, se trata del «[...] ocaso de la propiedad privada» (162), en evidente apoteosis del socialismo.

Ante la salida de Bobby para unirse a los invasores, Meyer reconoce en su sueño la vejez como un estado de estancamiento, y a la juventud apegada a las ideas socialistas como una forma de vanguardia: «Somos viejos, Pietá, nos hemos quedado atrás... Estos niños nos dan lección» (163). No obstante, Pietá vuelve a afirmar, como una especie de voz de la conciencia de Meyer, que se trata del miedo, sinónimo de impotencia frente al cambio social que representa su hijo. Bobby especifica ante los harapientos una arenga contra el sistema capitalista, frente al cual propone una «dictadura del proletariado» con la consigna de la Revolución Francesa: fraternidad, libertad e igualdad. No obstante, los invasores no escuchan a Bobby y también lo atacan, de tal manera que para ellos no existe tal revolución, sino la insistencia nihilista de desposeer al otro.

En la próxima situación, aparece China para reiterar la culpabilidad de Meyer, quien comienza a confesar su crimen: «Meyer.- (*En medio del mayor silencio.*) Hice eso en juego limpio, Mirelis. Tu hermano no era inocente... No puedes castigar a mi familia por eso... (*Va y le toma de la solapa.*) Te lo doy todo... Todo, ¿entiendes?... pero déjame en paz» (164-165). No obstante, en el acto segundo, Meyer confronta a China en un largo parlamento en el cual se presenta a sí mismo como un hombre de bien. Se afirma frente a la revolución, a la cual se ha ido uniendo la ciudad. Desde la perspectiva de los espacios, el interior de la casa de Meyer se convierte en el último resguardo frente a la transformación que implica el desmantelamiento del sistema social y cultural capitalista. Más aún, el cuarto de Marcela se convierte en metonimia de su mente atormentada, como la casa de su padre. Las palabras de Bobby a su hermana son significativas: «Trabaja; haz algo y te dejarán tranquila... Encerrada todo el día en tu pieza, tu cabeza se llena de fantasmas» (167). El trabajo, así, se opone al ocio característico de la familia rica, y a Bobby se le aparece como una forma de estar muertos: «Marcela, ¿no sientes, no te es claro ahora, que hemos estado como... enterrados vivos? ¿Qué ahora se están abriendo nuestras tumbas?» (167). Como en la Rusia que Boris Pasternak retrata en *Doctor Zhivago*, el trabajo colectivo debe despojar al individuo de su

identidad y expandirlo hacia la colectividad. China le aclara a Bobby lo siguiente: «Nadie trabaja para nadie ahora, hijo... Trabajas para ti mismo, porque tú mismo somos todos...» (174). Al despojar a la familia de Meyer de sus pertenencias y otorgarle a las riquezas el simple ser de objetos sin valor de cambio, China proyecta una realidad diferente a la que aspira la revolución:

China.- [...] La riqueza se mete en uno con raíces muy profundas... Llega a ser una segunda naturaleza, que deforma toda la realidad... Pero guardo fuerzas; aún queda un largo camino que recorrer... Mañana entregará a su hijo sus tapados y pieles; hay gente que los necesita. Sólo se quedará con lo necesario. La próxima semana usted tendrá que estar trabajando en algo. (175)

La pesadilla de Meyer se intensifica; los invasores son los remordimientos que desde afuera preguntan por todas las injusticias y crímenes de las clases acomodadas. Meyer culmina por confesar su crimen mayor: «¿Quieres que confiese? Sí, maté a tu hermano. Pero no toda la culpa es mía. Tu hermano llegó a mí con los ojos bien abiertos. Lo vencí de igual a igual; lo mismo pudo él liquidarme a mí» (185). Esta confesión se intensifica cuando Meyer afirma que el hombre que había muerto hacía treinta años se llamaba Esteban Mirelis y que él le había prendido fuego: «Se colgó con una liga estampada de flores de lis blancas, hasta que dejaron de humear los restos...» (186).

Al parecer, como ha observado la crítica, la caída del orden se debe a la irrupción de un elemento externo. No obstante, hay que observar, también, que tal caos se crea a partir de los remordimientos de Meyer y que es mera coincidencia el hecho de que, al final de la obra, él esté soñando la «realidad». Como en «La noche boca arriba» y en «Lejana», de Julio Cortázar, como en «Las ruinas circulares», de Jorge Luis Borges, como en «El dinosaurio», de Augusto Monterroso, la eliminación de las fronteras entre el plano onírico y el plano de la vigilia crea el motivo de lo fantástico. En un mundo como el de la burguesía chilena de mediados del siglo XX, que puede ser el mundo de cualquier burguesía, resulta un hecho insólito el que Meyer, para tratar

de convencer a su hijo de que solo ha sido un sueño, le diga que ha soñado con un acontecimiento que el mismo Meyer desconoce, pero que realmente le ha pasado a Bobby. Meyer no desea narrar lo que ha soñado, es decir, la obra que los espectadores han presenciado hasta ese momento: «Imagínate, hijo, que en el sueño de tu padre, Gran Jefe Blanco, el portero albino de tu Universidad, quemaba tu chamarra de cuero en una gran pira de fuego en medio del patio y todo el mundo miraba, sin hacer nada... Cosas que sueña tu padre...» (190). Cuando Bobby le afirma que eso que le acaba de narrar había sucedido el día anterior, comienza a desarrollarse lo fantástico. Para Louis Vax, lo fantástico privilegia lo preternatural, aquello que escapa a la naturaleza, pero sin elevarse a lo sobrenatural. Lo natural es sinónimo de lo explicable, mientras lo sobrenatural es inexplicable: «Calificamos como explicable un hecho si su existencia resulta a nuestro juicio de la aplicación a datos comprobados de una ley que tenemos por establecida o admisible; en caso contrario lo calificamos de inexplicable» (17). Siguiendo de cerca esa distinción de Vax, Tzvetan Todorov asimila lo «natural» a lo extraño, a lo explicable según las reglas lógicas del mundo, opuesto a lo maravilloso, aquello que no se puede explicar según esas mismas reglas. Lo fantástico aparecería como el momento que dura la duda acerca de un acontecimiento propuesto a la hora de explicarlo:

En un mundo que es el nuestro, [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad está regida por leyes que desconocemos [...].
(24)

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para

entrar en dos géneros vecinos: lo extraño y lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (24). Lo que Todorov llama «lo fantástico» es un momento de ambigüedad entre lo maravilloso (imaginario) y lo extraño (real). Vax, por su parte, y siguiendo la tradición de la literatura gótica, propone que la rareza conlleva incertidumbre y esta desemboca en un maleficio como el de una desgracia afrontada que llega al alma como una invasión. La ambigüedad se le aparece como una necesidad relacionada con la naturaleza de los objetos y de los sucesos, creada para producir el suspenso y encaminada a modificar su percepción del mundo. La inquietud surge de una concepción posiblemente equívoca. De esto puede derivarse una especie de angustia existencial que dura el momento de la duda: «La angustia difusa se disipa ante un peligro preciso como el tedio existencial ante una preocupación urgente. Tras haber identificado y localizado el monstruo, se organiza la caza [...]» (26).

En la obra de Wolff, el final es precisamente el momento de la duda, afiliada a la angustia existencial, tanto para el espectador como para Meyer y su familia. A lo largo de la acción, los espectadores deben asistir a la representación de un supuesto sueño en el cual Meyer se siente atormentado por sus culpas, que se le aparecen como los invasores: «Los invasores [afirma Meyer], Pietá. (*Pausa.*) Los hombres que tiran abrigos a la fogata... Que mandan monjas a meterse por los muros... Nos han hecho zancadillas con sus bastones de ciego. Nos han metido a tirones flores en las solapas...» (148). Meyer se refiere en ese parlamento al portero de la Universidad que quemó las pertenencias de su hijo Bobby, y a las monjas a quienes él les firmó un cheque sin pensar en lo que hacía. Y con ellos va introduciéndose la culpa, el remordimiento, en la mente de Meyer, pues han dejado que creciera el número de los harapientos. A Meyer la realidad se le trueca en irrealidad, la vigilia en sueño: «No he dormido una pestañada, esperando que a la mañana todo esto no sería más que un sueño horrible [...]» (149).

Es característico de las obras de Wolf, como ha destacado Peter Roster, la representación de una manera de transmitir el estado apa-

rentemente feliz del personaje o grupo en cuestión, al mismo tiempo que se transmite la destrucción de ese estado (98). Finalmente, la pesadilla será la vigilia. Ya en la supuesta vigilia, se escucha la voz de Meyer desde arriba. Confiesa que lo ha matado. Pietá le aclara que ha estado soñando. No obstante, en esa otra «realidad» continúa la pesadilla de Meyer, la ambigüedad entre lo onírico y la vigilia, entre lo real y lo irreal, entre el adentro y el afuera, entre la casa y la mente, desarrollándose la angustia existencial y la transgresión de los espacios.

OBRAS CITADAS

- Anderson-Imbert, Enrique. «Papeles». *Sur* 298-302 (1966): 102-103.
- Bravo Elizondo, Pedro. »Introducción». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 7-12.
- _____. «Reflexiones de Egon Wolf en torno al estreno de José». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 117-128.
- Buber, Martin. *¿Qué es el hombre?* Traducción de Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Castedo Ellerman, Elena. «Variantes de Egon Wolff: Fórmulas dramática y social». *Hispanamérica* 5.15 (1976): 15-38.
- Chrzawoski, Joseph. "Theme, Characterization and Structure in Los invasores". *Latin American Theater Review* 11 . 2 (1978): 5-10.
- Jaspers, Karl. *El problema de la culpa*. Traducción de Ramón Gutiérrez Cuartango. Barcelona: Paidós, 1998.
- Jensen, Steen. «Esbozo de una teoría de la forma dramática». Traducción de María del Carmen Bobes Nabes. *Teoría del teatro*. Madrid: Arcos, 1997. 167-200.
- Letelier, Agustín. «Prólogo». Egon Wolff. *Parejas de trapo / La balsa de la Medusa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987. 9-15.
- López, Daniel. "Ambiguity in Flores de papel". *Latin American Theater Review* 12.1 (1978): 43-50.

- Lyday, León. "Egon Wolff's Los invasores: A Play Within a Dream". *Latin American Theater Review* 6.1 (1972): 19-26.
- _____. «Los invasores: Un drama de un sueño». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 23-57.
- Martínez Gilmore, Elsa. «El espacio en la dramaturgia de Egon Wolf». Eds. Miguel Ángel Giella y Peter Roster. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna, 1989. 31-39.
- Otano, Rafael. «Egon Wolf: una dramaturgo entre el nacimiento y el suicidio». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 13-22.
- Peden, Margaret S. "Three Plays of Egon Wolff". *Latin American Theater Review* 3.1 (1970):
- _____. "Kindergarten, A New Play by Egon Wolff". *Latin American Theater Review* 10.2 (1977): 5-10.
- Piña, Juan Andrés. «El retorno de Egon Wolff». *Latin American Theater Review* 14.2 (1981): 61-64.
- _____. «Evolución e involución (A propósito del estreno de Espejismos)». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 105-128.
- Rybczynski, Witold. *La casa* (Historia de una idea). Traducción de Fernando Santos. Madrid: Nerea, 1989.
- Roster, Peter. «Los vetustos pilares de la felicidad». Ed. Pedro Bravo Elizondo. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Santiago de Chile: Nascimento, 1985. 93-104.
- Skármeta, Antonio. «La burguesía invadida: Egon Wolff». *Revista chilena de literatura* 4 (1971): 96-97.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. México: Premiá Editores, 1987.
- Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. de Juan Aranzandi. Madrid: Taurus, 1981.
- Vidal, Hernán. «Los invasores: Egon Wolff y la responsabilidad social del artista católico». *Hispania* 55 (1975): 87-97.
- Wolff, Egon. «Sobre mi teatro». *Teatro chileno actual*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966. 164.

- _____. *Parejas de trapo / La balsa de la Medusa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.
- _____. “Los invasores”. En Carlos Solórzano (ed.). *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Vol I. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 126-190.
- Woodyard, George. «Prólogo». *Egon Wolff. Teatro completo*. Boulder: Society of Spanish American Studies, 1990. vii-xviii.