



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS

LECTURA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD CHILENA DESDE LA MIRADA DE LOS PERSONAJES MARGINALES EN LA OBRA **LOS INVASORES** DE EGON WOLFF

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESORA EN
CASTELLANO Y COMUNICACIÓN DE EDUCACIÓN MEDIA



AUTORAS: Karen Masina Durán
Paola Palma Medina

PROFESORA GUÍA: Rosa Díaz Chavarría
Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena

CHILLÁN, NOVIEMBRE 2012

ÍNDICE

	Introducción		1
I	Historia del Teatro Chileno hasta 1963		5
1.1	Nacimiento del Teatro Nacional		6
1.2	Antecedentes e influencias determinantes para el Teatro del 41		15
1.3	Inicio de los Teatros Universitarios		16
1.3.1	Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH)		16
1.3.2	Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC)		20
1.3.3	Teatros Independientes: Ictus		21
1.4	Autores pertenecientes a los Teatros Universitarios en Chile		25
II	Formación y desarrollo de la dramaturgia de Egon Wolff		34
2.1	Inicio de Egon Wolff en el Teatro Chileno Contemporáneo		35
2.2	Elementos configuradores del teatro de Egon Wolff		38
2.2.1	Temas		38
2.2.2	Personajes		40
2.2.3	Recursos Estilísticos		44
2.2.3.1	Los Símbolos		46
2.2.4	El espacio		47
2.3	Construcción Dramática		48

2.4	Tipología Estructural del Teatro de Egon Wolff	49
III	La Marginalidad un tópico literario en el teatro chileno desde 1915 hasta 1967	51
3.1	Concepto de Marginalidad	52
3.2	El tópico de la Marginalidad en dos dramaturgos previos a Egon Wolff	56
3.3	El tópico de la marginalidad en dramaturgos coetáneos a Egon Wolff	60
3.4	Evolución del tema de la marginalidad en el teatro chileno	65
3.5	Contexto histórico de la obra Los Invasores de Egon Wolff	67
3.6	La Marginalidad en la obra Los Invasores de Egon Wolff a partir una <i>Visión No Crítica</i> y <i>Crítica</i>	68
3.6.1	<i>Visión No Crítica</i> de la marginalidad	70
3.6.2	<i>Visión Crítica</i> de la marginalidad	72
3.7	Ubicación de los marginados en el sistema social	74
3.8	Análisis de la <i>Visión No Crítica</i> y <i>crítica</i> en la obra Los Invasores	75
IV	Análisis crítico y literario de la obra Los Invasores de Egon Wolff	84
4.1	El Lenguaje presente en la obra Los Invasores	85
4.2	Análisis de los personajes en la obra Los Invasores	99

4.3	Los Símbolos presentes en la obra Los Invasores	120
4.4	Visión de mundo en Los Invasores	131
4.5	Elementos técnicos configuradores en Los Invasores de Egon Wolff	134
4.5.1	El mundo de <i>lo de adentro</i> y <i>lo de afuera</i>	134
4.5.2	Lo circular / Ficción-realidad en Los Invasores	136
4.6	Conclusión del análisis de Los Invasores	138
4.7	Conclusión	139

Agradezco, en primer lugar, a Dios por darme la fortaleza para emprender y desarrollar esta tesis, que en un principio, se nos hizo dificultoso poder llevarla a cabo. En segundo lugar, agradezco a mi familia y esposo por su apoyo, comprensión y amor incondicional. Por último, mis sinceros agradecimientos a nuestra profesora guía Rosa Díaz Chavarría por su compromiso, colaboración, paciencia y, sobre todo, por su gran responsabilidad en lo relativo a su labor de docente.

“Si te sientes derrotado (a) y sin ánimo para seguir adelante, ¡no te rindas!, siempre habrá una salida o solución”

Karen Walesska Masina Durán.

Agradezco, infinitamente, a Dios y a Terecita de los Andes, quienes me guiaron en este camino universitario, brindándome, todo el amor necesario para continuar. Con todo el corazón agradezco a mis padres, pilar fundamental de mi vida, sin duda alguna, puedo afirmar que mis aciertos y logros son fruto de su esfuerzo, amor y comprensión. No existen palabras que puedan expresar la importancia de mi familia y todas las personas a quienes estimo; amigos, que en estos años se han convertido en mi tesoro y que espero tener para siempre. Por último, agradecer a nuestra profesora guía, por su inmensa vocación al servicio de sus estudiantes.

Gracias a las estrellas que me guían ante la oscuridad.

Paola Palma Medina

INTRODUCCIÓN

La dramaturgia en Chile cumple un papel fundamental al momento de develar la realidad nacional, pues a través de ella se han plasmando, las problemáticas de la sociedad, con tópicos tan recurrentes como la pobreza, el desempleo, la desigualdad, la lucha de clases, entre otras, que si bien, han sido tratadas en diferentes géneros literarios, es en el teatro donde han adquirido mayor protagonismo, debido a que dan a conocer la realidad tal cual es, razón por la que los espectadores se sienten identificados con esta expresión artística.

En los inicios del teatro chileno, las obras montadas en la segunda mitad del siglo XIX por compañías extranjeras, no reflejaban el contexto de la sociedad de aquel entonces, dado que al ser foráneas estaban influenciadas por tendencias europeas, principalmente, las provenientes de Francia. No fue hasta el siglo XX, con la explotación del salitre, que las temáticas en el teatro tuvieron un importante vuelco, debido al surgimiento de una nueva clase social, el proletariado, integrado por una gran cantidad de obreros, quienes debieron soportar el abuso de sus derechos laborales, como por ejemplo, la explotación, que consistía en jornadas laborales extenuantes, de larga duración y por las cuales recibían mínimos salarios que, dificultosamente, les alcanzaba para vivir.

Ante la realidad en la que se encontraban los obreros, los intelectuales de la época volcaron su atención a las problemáticas de aquellos trabajadores y se instala un nuevo tipo de teatro, el social, dejando de lado los espectáculos y tópicos que no daban cuenta de las problemáticas de la cotidianidad. Autores como Antonio Acevedo Hernández y Luis Emilio Recabarren dieron a conocer el descontento a través de sus obras, enfocados hacia una crítica social, con un afán de denuncia con el propósito de llamar la atención del sector proletario. Los dramaturgos, pretendían concientizar, en este caso, a los más desposeídos, para que se unieran y lucharan por sus derechos, claro que no de una forma totalmente explícita, dado que no deseaban provocar el descontento

masivo de los burgueses. A partir de este tipo de teatro social, se consolidan las compañías que abordan temáticas nacionales.

A partir del año 41, la situación del teatro chileno, vuelve a cambiar con la aparición de los Teatros Universitarios como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile (TEUC). Ambos grupos tenían como principal objetivo, profesionalizar el rubro, puesto que, hasta antes de su aparición, las obras de teatro eran montadas por personas aficionadas, que conocían escasamente las técnicas del oficio.

Es bajo el alero del TEUCH, en el que se forma el dramaturgo Egon Wolff, autor de la obra **Los Invasores**, motivo de nuestro análisis, tanto por la relevancia en el teatro nacional e internacional como por la crítica social implícita que plasma sobre la marginalidad que realizaban los burgueses hacia la clase más desvalida. Esto de acuerdo con el contexto histórico de la obra, el cual estaba marcado por incipientes manifestaciones del sector proletario desconforme con el gobierno del entonces presidente Alessandri Rodríguez, quien mantenía bajo su alero al sistema capitalista, dominado por una pequeña minoría de acaudalados.

La obra **Los Invasores**, al pertenecer al ámbito de la crítica social, refleja los diversos problemas que surgen de los sectores más desposeídos de la sociedad, producto de la marginación burguesa, centrada en diferentes aspectos, tales como en el ámbito espacial, por la relegación hacia la periferia de los sectores marginales; económico, por tener en sus manos el poder y control de las fuentes laborales y por ello el sustento de vida; político, al impedir que los desposeídos tuviesen organizaciones y representantes que los aglutine e identifique y exprese sus problemáticas libremente y, por último, en el ámbito social, en el cual se representa la división de clases sociales.

Dentro de la gran variedad de tópicos presentes en la obra **Los Invasores**, seleccionaremos la marginalidad como centro de nuestro

estudio, porque a partir de este, indagaremos en el entramado textual en la búsqueda de las diferentes voces que asume el discurso en marginalidad y desde la marginalidad se configuran los temas menores que al entrelazarse configuran el total de la obra. Es por ello que nuestros principales objetivos en el análisis se centrarán en: identificar la marginalidad y la lucha de clases como tema recurrente en el teatro chileno, precisando su evolución y el momento en el que aparece la obra **Los invasores** de Egon Wolff; determinar a la luz de la Teoría Crítica y No Crítica el tipo de marginalidad presente, y por último, analizar exhaustivamente la dramaturgia de Egon Wolff en **Los invasores** en relación con su propuesta estética como forma de enunciar el descontento al sistema social imperante en el país.

Para llevar a cabo nuestro estudio de la pieza **Los Invasores**, de acuerdo con los objetivos planteados en este trabajo, utilizaremos la metodología cualitativa descriptiva que se caracteriza por el interés de conocer a través de procedimientos dinámicos una realidad, cuya naturaleza esencial, es su carácter dialógico. De acuerdo con esto, investigaremos el concepto de marginalidad, y cómo ha sido su tratamiento en el teatro chileno desde sus inicios, cómo su desarrollo y evolución ha ido a la par con los cambios sociales, políticos y económicos ocurridos en el país en las distintas épocas para, finalmente, determinar cuál es la mirada del marginal presente en **Los Invasores**. Este tópico, que ha existido desde tiempos remotos, es en el período de Dictadura donde adquiere una mayor relevancia; el poder político de ese entonces margina y relega a espacios de olvido y negación a quienes no comparten su ideología.

Es un hecho cierto que la obra de Egon Wolff sirve como referente obligado para las piezas surgidas en Dictadura, particularmente, en lo relacionado con los aspectos del discurso, pues el dramaturgo da a conocer la realidad de la sociedad sin evidenciar el significado real de los temas presentes en su pieza; del mismo modo, tampoco, vislumbra una

postura definitiva, lo que le permite salir airoso de los conflictos vividos en aquellos años.

Los Invasores de Egon Wolff, es una obra que, por un lado, es fundamental en el ámbito pedagógico para el estudio y análisis de la historia nacional, pues permite dilucidar, a través de una serie de características que le otorga el autor a los diversos personajes, la identidad de los chilenos según la clase social a la que pertenecen, además, permite dar cuenta de la evolución, política, económica y social del país; si es que en la actualidad persisten las desigualdades en una misma población si ha logrado disminuir la marginalidad en relación con aquellos años. Es decir, si se vislumbra un cambio en la realidad chilena. Por otro lado, la obra, como recurso pedagógico, enriquece el área didáctica, debido a que el docente puede utilizarla en diversos ejes de aprendizaje, como lo es la comprensión lectora y todo lo que esta conlleva, por ejemplo, inferencias, léxico, visión de mundo plasmado por el autor, y por supuesto, favorece el desarrollo de un pensamiento crítico.

Asimismo, **Los Invasores**, al ser una obra dramática, cuyo guión puede ser representado en un escenario, contribuye al desarrollo del desplante, creatividad y manejo de la comunicación verbal y no verbal en los estudiantes. Para finalizar entre las variadas herramientas didácticas que se pueden emplear con la pieza, se encuentra el debate, debido a que **Los Invasores**, por sus múltiples temáticas y por la demarcación explícita de los polos existentes en la sociedad plasmada, genera distintas posturas y opiniones.



1.1- Nacimiento del Teatro Nacional

A fines del siglo XIX los grupos teatrales en Chile estaban reducidos a presentaciones de extranjeros, los cuales, llegaban al país producto de la aparición de las riquezas salitreras en el Norte Grande. Ellos traían las tendencias europeas, sobre todo, las provenientes de Francia con el costumbrismo, cuyo gran representante fue Honorato de Balzac. A consecuencia de ello, los dramaturgos chilenos adoptan esta corriente llevándolas a las tablas, convirtiéndose este fenómeno en lo más representativo del proceso escénico nacional de esos años.

A comienzo del siglo XX la estructura social del país sufre un cambio por el desarrollo de las industrias extractivas en el Norte. La explotación del salitre sirvió para formar sectores sociales nuevos, integrados por los trabajadores de esta manufactura los que fueron proliferando más tarde por la explotación del cobre y otros minerales constituyéndose el proletariado nacional. Este grupo estaba integrado por un alto porcentaje de trabajadores provenientes del sur, llevados bajo promesas de altos salarios, pero su situación laboral se tornó insegura, los riesgos profesionales eran afrontados a cada instante, además, de bajos sueldos y caras mercancías, las que solo se debían consumir dentro de las salitreras.

Estas circunstancias impulsaron la unión de los trabajadores naciendo los primeros conflictos sociales; dos corrientes ideológicas impulsaron el aglutamiento de los sectores proletarios. Una, era en las grandes ciudades de Santiago y Valparaíso las que abrazaron la ideología anarquista constituida por trabajadores urbanos e intelectuales. La otra corriente fue orientada por el socialismo influenciado por la lucha en las pampas salitreras, influyendo en la aparición de una dramaturgia comprometida con la realidad que planteaban ambos puntos ideológicos. Nace así el *teatro social* a través de dos representantes: Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), sustentador de la doctrina anarquista y el dirigente obrero Luis Emilio Recabarren (1876-1924) quien utiliza el teatro como un

vehículo de difusión de las ideas socialistas y como medio para elevar culturalmente a las personas más desposeídas. En sus obras: **Desdicha Obrera** (1921) y **Redimida** (1921), Recabarren señaló la importancia de organizar las entonces dispersas masas obreras para luchar por la obtención del poder político, forma definitiva de alcanzar su liberación. Tanto Acevedo como Recabarren manifiestan en los contenidos dramáticos las contradicciones socioeconómicas existentes en el territorio nacional.

A consecuencia del trabajo de estos dos intelectuales, el teatro social proliferó en centros mutuales, obreros y barrios, constituyendo de manera paralela al desarrollo de la Federación Obrera de Chile (FOCH 1920), la cual agrupaba fuerzas artísticas, culturales y proletarias, mejorando la capacitación obrera y difundiendo los postulados en su lucha. Desde entonces y hasta aproximadamente el año treinta, el teatro social y obrero ocupó un importante lugar en el desarrollo de la escena nacional orientado al sector popular.

Durante el mismo período el teatro chileno sufre un cambio trascendental, comienza a perfilarse un marcado acento nacional. Armando Moock (1894-1942) el autor más representativo de este vuelco, se destacó por el estudio minucioso de la clase media, la familia y la descripción detallada del ambiente de su época. Su producción dramática supera las cincuenta obras y, entre ellas, destaca: **Pueblecito** (1917), **La serpiente** (1919), **Un crimen en mi pueblo** (1937), **Rigoberto y Mocosa** (1922); todas ellas con gran éxito de público y excelente recepción dentro la crítica teatral.

La creación nacional impulsada por Moock da origen a dos aspectos centrales que terminan configurando la nueva forma de hacer teatro, como lo son la explosiva aparición de dramaturgos nacionales a partir de 1910 y el incremento de montajes de compañías teatrales con actores, directores y técnicos chilenos. En 1917, aproximadamente, los grupos teatrales nacionales se desprendieron de las creaciones foráneas. El elenco de estas compañías inició el mayor período de fecundidad en el

teatro nacional. “Dicha compañía que cobijó a los nuevos autores nacionales y cumplió brillantes giras a lo largo del país, abrió el camino al desarrollo del teatro profesional e impulsó la aparición de una generación de dramaturgos.”¹

Durante la renovación teatral, Luis Emilio Recabarren se convierte en el propulsor del teatro obrero, formó grupos en el Norte Grande y creó obras que llenaron la necesidad de llevar la cultura a sectores trabajadores, además, de orientarlos ideológicamente. Mientras el autor se situaba en el norte del país, en Santiago, el maestro de teatro, Adolfo Urzúa Rosas, en compañía del poeta mártir José Domingo Gómez Rojas, de los escritores Manuel Rojas, José Santos González Vera y al dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, conforman un teatro social orientado en la ideología anarquista (1913). El propio Acevedo Hernández narra esta visión:

“Yo venía del campo, después de desenrollar muchos caminos. Había conocido tantos dolores como el mundo. En el campo había sido azotado e insultado. Y con todo el dolor a cuestas llegué a Santiago. Creo que pasé muchas hambres, porque era un hombre asaz flaco pero siempre soñador. Gómez Rojas me llevó a su casa y compartimos un plato de porotos en su casa modesta. Yo quería contar mis dolores y los de todos los que trabajan en el campo. Contar las hazañas de un hacendado que era mi pariente, que se solazaba golpeando a su inquilino y “regalándole” animales a cambio de los golpes. Todo lo querrá decir en alguna forma. Y elegí el teatro. Escribí entonces **En el Rancho** y **El Inquilino**, ambas sobre el dolor de los que trabajan la tierra.”²

¹ Rodríguez. O., Piga .D. (1964). **Teatro del siglo veinte**. Santiago: Imprenta Lathorp, pág. 12

² Ibíd., pág. 31

El grupo de autores pertenecientes a la ideología anarquista configuran la primera Compañía Dramática Nacional dirigida por el maestro Urzúa Rosas. Esta no tenía un lugar donde estrenar sus obras porque nadie los apoyaba hasta que un empresario español, don Rafael Pellicer, les concedió la única fecha disponible, 24 de diciembre de 1913, noche en la que nadie asistiría al teatro producto de la fecha, sin embargo, pese a este inconveniente, el teatro Coliseo, engalanado con estandartes obreros, albergó a una gran cantidad de hombres y mujeres con sus niños en brazos, invadiendo así hasta el último espacio disponible. Desde aquel momento, el teatro obrero se expresa en dos fases: conjuntos dramáticos que mostraban sus obras desde escenarios sociales locales y una dramaturgia incipiente, pero de fuerte contenido combatiente.

Posteriormente, luego de la elección de Alessandri en 1920, el teatro compartió y adoptó la concepción del gobierno; el surgimiento de una nueva sociedad. Culminó el Chile oligárquico y decimonónico, iniciándose el nuevo gobierno de las clases medias. Bajo este contexto, destacan figuras como Germán Luco Cruchaga, y se perfilan, aún más, los autores Antonio Acevedo Hernández y Armando Moock.

Germán Luco Cruchaga (1894-1936), autor de **La Viuda de Apablaza** (1928), y de quien solo cuatro obras han llegado a nuestros días: **Amo y Señor** (1921), **La Viuda de Apablaza** (1928), **Siempre Querida** y **Bailabuén**, estas últimas sin fecha determinada, pero ubicables a principios de la década del treinta.

En su pieza teatral **La Viuda de Apablaza** (1928) el tema central fue tomado de la realidad que vivió y conoció el escritor bajo su condición de obrero en la zona rural de Pitruquén. La fuerza de Luco Cruchaga, el enraizamiento en el medio campesino chileno y su lenguaje de auténtica antología popular le darán, sin duda alguna, la calidad de clásico. El mismo se autodenomina como un agudo contemplador de la realidad: “Observó y sintetizó la realidad ambiente cuidando hasta el pequeño

matiz o el dicho campesino o pueblerino, propios de cada zona retratada.”³

El dramaturgo, en otra de sus obras ejemplares, **Bailabuén**, refleja por primera vez el medio cordillerano con una geografía inhóspita que puede confundir hasta sus propios habitantes al presentarse como una zona agreste y dificultosa sobre todo para el trabajo campesino:

“Clarita:-Déjalos que escansen, que
harto molíos deben haber llegao con la
caminata de estos vericuetos
cordilleranos... ¡Senderos más
engañosos!

Perejil:-Pa eso tienen güenas bestias y
con montura e tanta pellone van en
una cuja, mira vea

Clarita:-Pero la cordillera es maltrataora
y la cordillera no se amansa así no
más... ¡Y el oficio es pa peor!”⁴

En el diálogo se aprecia lo peligroso y agotador que es cumplir con el trabajo de arriero, el cual es necesario para obtener un poco de dinero y mantener a sus familias. Estos hombres, a pesar de vivir en esos sectores cordilleranos y conocer las rutas desde su niñez, debían realizar grandes esfuerzos para poder cumplir con su deber, pues el sector era muy complejo y dificultoso de laborar.

A consecuencia del desahogado sector y los bajos salarios, algunos arrieros llegan, incluso, a convertirse en contrabandistas de reses como es el caso de Perejil. Para revelar estos acontecimientos Germán Luco Cruchaga utiliza un lenguaje hermético, incomprensible en ciertos diálogos de su obra para el espectador común, debido a que emplea ciertos chilenismos, modismos y algunas formas castizas comunes del lugar:

³ Ibíd., pág. 64

⁴ Luco Cruchaga, Germán. (1979). **Bailabuén**. Santiago: Editorial Nascimento S.A. Pág. 12

“Ña Pavez:- Viejaña estoy ya pa aventurar, ¿pero qu’ hago?...seguir paonde me enfile el destino, que es travesía e viento...desgracia grande ésta que no ha venio a acontecer, cuando yo contraté al Perejil por comedlo y pa mejor ayudar a la prosperiá...y too salió güelta abajo...que se consintió con la Clarita, que si robó los animales de Erasmo y que se desafiaron a puñalá limpia, ya ve Ud. Pues don Tristán las consecuencias...la Clarita pa Lonquimay, a sufrir reveses y quiltrazos y el Perejil muertecito con la guata al puelche... ¡benaiga con la suerte bien casquivana! Y toa la tranquiliá de la puebla hecha un humillo. Ánimas Benditas, cuando estábamos mejor de posibles, cacharpiaos y no había penurias ni faltas...y aura, too espabilao y la vieja más sopa quí un espino e risco...”⁵

Si bien, el lenguaje empleado por Cruchaga, no facilita una lectura rápida ni fluida, **Bailabuén**, es un ejemplar del dialecto utilizado en esos años en Chile, específicamente, en la zona rural. Es tal la fuerza de su poesía, el contenido de sus frases metafóricas, que puede llegar a superar la riqueza expresiva de obra **La Viuda de Apablaza**. Además, nos muestra otro tipo de abuso y explotación en el ámbito laboral, en este caso particular, el drama de los arrieros en la vasta cordillera.

Amo y Señor (1921) constituye una de las obras del autor más rudas y audaces, porque evidencia la desigualdad entre las clases sociales en la que una explota a la otra dependiendo de la situación en que se encuentren, debido a que los estratos son, en ocasiones, mutables y reversibles; en este caso, la oligarquía se ve sometida a la clase media. A

⁵ Ibíd., pág. 35

diferencia de **La Viuda de Apablaza**, (1928) su medio es urbano, retrata con dureza la decadencia de la burguesía en descomposición. Cada uno de sus personajes expresa en su lenguaje el correspondiente medio al que pertenece, pudiéndose concluir que el autor es uno de los más fieles en el reflejo y síntesis de las diferentes formas de expresiones nacionales.

Antonio Acevedo Hernández por su parte, fue conocedor como pocos de la realidad campesina en la que una minoría poseía el poder sobre la tierra. A consecuencia de ello, se produjo una fuerte explotación de las fuerzas del trabajo correspondiente a los inquilinos. Asimismo, tuvo un contacto directo con el medio urbano ampliando las problemáticas inherentes al hombre del suburbio, al obrero y su entorno familiar, a los trabajadores de fábrica y a todos los que laboraban por un mísero salario. Él denunció esta realidad de manera audaz y violenta debido a la desesperación que dominaba a los sectores proletarios víctimas de la explotación inescrupulosa. No existían en Chile leyes sociales; la jornada de trabajo excedía las ocho horas, niños de edad muy temprana debían concurrir a faenas pesadas para ayudar en la mantención de sus hogares, los trabajadores del comercio tenían prohibido sentarse durante las extensas jornadas.

El dramaturgo nace en un hogar proletario, se identifica con su generación literaria que abraza el anarquismo idealizante, éstos querían lograr cambios inmediatos ante el injusto orden social establecido. En sus obras mostró la multifacética galería de tipos humanos, perteneciente a los sectores más populares del país. Así, entre ellas, se cuentan: **En el Rancho** (1913), **El Inquilino** (1914), ambas tratan temas campesinos, transformándose casi en obras panfletarias en su denuncia y estructura dramática; **La Peste Blanca**, **En el Suburbio**, **Carcoma**, **Almas Perdidas**, refiriéndose a dramas de la ciudad, escritas entre 1913 y 1920, volviendo en 1921 al tópico de la tierra en **La Canción Rota** (1921), la primera expresión dramática que plantea una lucha por la obtención de

una reforma agraria, sustentada en el principio universal: *“La Tierra es para quien la trabaja”*.

Otras piezas teatrales que siguen la misma línea de denuncia son **Chañarcillo** (1937), **Los Caminos de Dios** (1937) (estrenada en Polonia) y **El Triángulo tiene cuatro lados** (1963). En ellas existe profundidad y dominio estilístico producto de largos años de luchas, pero siempre vibrando con las transformaciones del teatro moderno, incluso, su propia evolución ideológica le permite enriquecer los matices para dar a conocer la realidad pasada y presente del país. A su vez, se destaca por su versatilidad creadora volcada en variados géneros: comedia, drama, sainete, tragedia e, incluso, incursionó en el teatro popular, utilizando conceptos ideológicos y la renovación tecnológica; unió, además, el folclore al teatro: **Los Payadores** (1940), **De Pura Ceba** (1942), **Un Dieciocho Típico** (1929), **Cabrerita** (1929), **La cruz de Mayo** (1935); experimentó en el tema religioso: **Caín** (1927), **La Cortesana del Templo** (1939). También fue un visionario, pues previó tópicos sobre política y economía nacional: **Los Caminos de Dios** (1937), **El Gigante Ciego** (1932) e **Irredentos** (1918). En esta última resalta la fuerza de sus contenidos, la verdad de las situaciones y personajes, la autenticidad del lenguaje popular, convirtiéndola en una de las figura de mayor trascendencia en la evolución de las letras nacionales.

Armando Moock, a diferencia de Cruchaga y Hernández, cambia su línea temática hacia el ambiente burgués en sus diferentes estratos: pequeña, mediana y acomodada, sin embargo, en sus casi setenta obras publicadas y estrenadas, su capacidad creadora, abarcó diferentes ambientes como el rural: **Pueblocito** (1917), **Un Crimen en mi Pueblo** (1937) como ejemplos. Otro contexto es la vida interior del teatro: **Casimiro Vico Primer Actor** (1937), caracterizada por un montaje moderno.

El dramaturgo desde su primer estreno en 1914 con la obra **Crisis Económica** hasta su deceso en 1942, tuvo una labor reconocida por su

fecundidad excepcional. Ahondó en el núcleo familiar y trató, aunque sin conseguirlo, definir con claridad la psicología de los personajes creados, las pequeñas y grandes frustraciones humanas, las aspiraciones de emancipación en la mujer, por ejemplo, **La señorita Charleston**(1927); el drama de los extranjeros incomprensidos en otro medio distinto al propio como **Monsieur Ferdinand Pontac** (1922); los problemas éticos en relación a lo afectivo **Del brazo y por la calle** (1939); los males venéreos **Era un muchacho alegre** (1922); la concepción de pureza del campo y de deformación humana por el contacto con las ciudades en **Mocosita** (1929); el arribismo social en **Natacha** (1925), **La Serpiente** (1919) e **Isabel Sandoval modas** (1915) y los matrimonios por conveniencia en **El Castigo de amar** (1924).

“Armando Moock, y es también una causal del momento, cedió con facilidad al gusto de un público no formado en el conocimiento del teatro moderno, y dominado por una dramaturgia sentimentaloides y decimonónica. De allí, que los recursos efectistas, totalmente innecesarios en un autor de su talento, debilitaron sus extraordinarias posibilidades creadoras. [...] con todas las objeciones que pudieran anotársele, su reflejo de los estratos medios, en enfoques individuales y familiares, constituyen un documento vivo de la época de transición que debió, en suerte vivir.”⁶

Con todas las dificultades de este período, resultó indispensable la dramaturgia “sentimentaloide” y decimonónica para el desarrollo del arte escénico nacional, además, sirve de impulso para la aparición del movimiento renovador, que busca dar a conocer la realidad chilena con características auténticas, aun cuando los resultados no son definitivos.

⁶ Rodríguez. O., Piga. D. Op.Cit., pág. 63

1.2- Antecedentes e Influencias determinantes para el teatro del 41

La dramaturgia chilena entre los años treinta y cuarenta decae notoriamente debido al incremento del cine sonoro que tanto costó imponer, se adueña del público y empresarios que prefieren la comodidad, menos problemas, menos gastos y mejores ganancias, sucediendo esto, incluso, en toda América. El teatro como espectáculo se había añejado, continuaba con la tradición española del siglo pasado, negando el estudio y formación técnica.

La creación teatral de este período se caracteriza por la dependencia de los factores socioeconómicos de su tiempo. Un factor, alude a la llegada del Frente Popular en el año 1938, el mayor movimiento político auténticamente popular, no solo en Chile sino en toda Latinoamérica, transformando la economía y desarrollo social. Fue una agrupación de los partidos políticos representantes del proletariado y de la burguesía progresista que por medio de un plan económico y cultural explicitaban una nueva sensibilidad política y social. Este grupo triunfó en las elecciones presidenciales con su candidato Pedro Aguirre Cerda.

En 1937 llega a Chile la compañía Margarita Xirgú quien traía el teatro poético de García Lorca, las obras **Santa Juana** (1923) de G.B.Shaw, y **Los Fracasados** (1928) de H. Lenormand, con actores que “actuaban”, “viviendo” sus personajes; fue un teatro completamente nuevo jamás antes visto en el país.

Otro factor socioeconómico en la creación teatral del período fue la elección del rector de la Universidad de Chile, el profesor Juvenal Hernández, un hombre joven que dirigió la institución con una visión futurista, teniendo fe en los entusiastas estudiantes de ese entonces y brindando su total apoyo a sus proyectos con dinero para realizar sus producciones.

Un último factor, que habría que señalar como antecedente del teatro nacional y universitario del movimiento renovador del 41, es el origen de

la Orquesta Afónica. Un joven estudiante de Francés del Instituto Pedagógico y músico aficionado, Moisés Miranda, ideó un juego musical excéntrico denominado “Orquesta Afónica” que correspondía a un conjunto solo de voces, prescindía de instrumentos y realizaba un espectáculo cantando numerosas melodías, pasando de una a otra composición musical. Ahora bien, la originalidad, el humor, la perfección y maestría de la dirección de Pedro de la Barra, hicieron de ese juvenil espectáculo aficionado, el gran éxito artístico anterior al 41.

Un forjador del movimiento renovador del teatro chileno fue Pedro de la Barra quien, luego de ingresar al Pedagógico junto a un grupo de estudiantes, forma el Conjunto Artístico del Instituto Pedagógico Cadip, cuyo primer estreno fue el 1 de agosto de 1934 con la obra **Estudiantina** de Edmundo de la Parra. De este Conjunto surge el Teatro Experimental bajo la dirección De la Barra. Del mismo modo algunas universidades conformaron grupos de teatro como la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile dirigida por Domingo Piga, que si bien no tenía experiencia alguna salvo ciertas actuaciones como aficionado, poseía una inmensa ansia de hacer un teatro hasta entonces no conocido.

1.3- Inicio de los Teatros Universitarios

1.3.1- Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH)

En el mes de febrero del año 1941 frente a la Casa Central de Universidad de Chile y como resultado de los factores mencionados con anterioridad, nace el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, cuyos fundadores encabezados por José Ricardo Morales, los hermanos Héctor y Santiago de Campo y su primer director Pedro de la Barra, Gustavo Erazo, Moisés Miranda, Inés Navarrete, Eloisa Alarcón, Bélgica Castro, Roberto Parada, Eduardo de la Parra, José Angulo, Héctor Royers, Aminta Torres, Ilda Larrondo, María Maluenda, Flora Núñez, Chela Álvares y Domingo Piga. Estos autores proponían la renovación

haciendo un trabajo profesional y no comercial, creando una Escuela para la formación del hombre de teatro, forjando al nuevo autor que representa la época con personajes y problemas de nuestro tiempo, lo que significa cambiar al público, prepararlo, crear un gusto que no tenía. “Todo esto era una labor lenta cuyos frutos ahora empiezan a verse: nuevos creadores del espectáculo, un nuevo autor, un público que necesita un teatro de arte y realizado con verdad.”⁷ Estos ideales solo se podrían concretar en la Universidad de Chile, pues ofrecía garantía de independencia, estabilidad, seriedad y la garantía de su autonomía, debido a que la universidad es laica, autónoma y nacional; ningún cambio político influyó en su desarrollo, organización ni estructura.

El nombre de Teatro Experimental podría hacer suponer que la entidad surgió por medio de una disposición administrativa, totalmente financiada por la Universidad de Chile, sin embargo, no fue así puesto que no existía remuneración alguna, solo se contaba con el entusiasmo de un grupo de jóvenes universitarios del Instituto Pedagógico que concurrió a la entidad del Estado a solicitar un soporte, más bien moral, necesario para emprender un anhelo cuyo alcance todavía no podían representárselo nítidamente. La institución académica, al percatarse del posible potencial de los jóvenes, les colaboró con un par de salas de su Casa Central, en las que practicaron sus primeros ensayos escénicos, discutieron sus dificultades y organizaron su acción. Asimismo, la universidad les proporcionó fondos para realizar sus primeros estrenos. Posteriormente, la existencia y desarrollo de este grupo iniciador ocupó un rubro considerable en el presupuesto de la Universidad de Chile, con el nombre actual de Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

Los integrantes que pertenecen a esta nueva manera de hacer teatro estaban dotados de una formación intelectual orgánica, proveniente de las disciplinas académicas, puesto que todos eran estudiantes o profesores recientemente egresados de la universidad. Ellos explicitaban la urgencia

⁷ *Ibíd.*, pág. 77

de superar toda improvisación e individualismo que estuvo presente en los antiguos hombres de teatro. Fue así como sintetizaron sus propósitos en los siguientes puntos explicitados en el Prólogo de **El teatro chileno de nuestros días** del autor Julio Durán Cerda⁸

-*Difusión del teatro clásico moderno* cuyo eje central es retomar la línea perdida de la tradición de los valores teatrales universales, principalmente, los de la tradición hispánica; pretendían abrir el horizonte mezquino en que se había encerrado el quehacer escénico de la época cuyas obras eran para el interprete perezoso, inculto y estereotipado.

-*La formación del teatro escuela* que se dirige a la formación de hábitos de trabajo en equipo, es decir, trabajo teatral como un fenómeno no solo estético, sino también ético, modalidad desconocida en los medios escénicos que había hasta ese entonces.

- *Creación de un ambiente teatral*: su formulación significa la conciencia de considerar al público como uno de los factores operantes del fenómeno escénico para lo cual era preciso prepararlo intelectual y estéticamente. Este ambiente no solo se formó, sino que se amplió, se vigorizó con una conciencia receptora y crítica que no poseía antes, llegando a ser el estimulante más activo y el vigilante más severo del desarrollo del teatro chileno.

Por último, está la *Presentación de nuevos valores* atendiendo primordialmente a la promoción de nuevos creadores en todas las áreas de la actividad teatral, sobre todo, de dramaturgos nacionales que elaboran dentro de las tendencias modernas.

Uno de los objetivos de la compañía fue difundir el teatro clásico y moderno, la formación de un Teatro-Escuela, la creación de un ambiente teatral y la presentación de nuevos valores; estos postulados, por varios

⁸ Durán, Julio. (1970). **Teatro chileno**. México: M. Aguilar, Editor, S.A., pág. 19

años, pudieron mantener el ánimo de sus integrantes. A medida que se fueron cumpliendo dichos objetivos, surgieron nuevas aspiraciones y el grupo amateur de los primeros años se profesionalizó el año 1946, permitiendo a los actores y técnicos dedicarse exclusivamente a la profesión del teatro; sin embargo, el espíritu renovador característico de este periodo se debilitó ocasionando una crisis generacional, surgiendo así los grandes problemas que permanecen sin solución: la captación de un verdadero público nuevo y el sentido profundamente popular y nacional.

La primera presentación del Teatro Experimental fue en la sala de Teatro Imperio el 22 de junio de 1941 ante un reducido grupo integrado por amigos y familiares. Santiago del Campo antes de abrir el telón habló con el público para presentar la obra de Valle Inclán **Ligazón** (1926) y el entremés de Cervantes **La guardia Cuidadosa** (1613). Sus palabras se referían al comienzo de un nuevo teatro chileno. Luego de este estreno se otorgó nuevas oportunidades al Teatro Experimental para continuar con sus presentaciones los días domingos por la mañana, provocando con ello un gran aumento de espectadores, debido a lo inusual de sus funciones, puesto que tradicionalmente eran nocturnas.

La primera presentación exitosa de la compañía fue con la obra **Nuestro Pueblo** de Thornton Wilder en el año 1945 exhibida en el Teatro Municipal con gran afluencia de público. Posteriormente, en 1947 por vez primera, dirige para el Teatro Experimental un director extranjero, el actor húngaro Oscar Béregui con la obra **Yudith** (1840) de F. Hebbel. Un año más tarde, se integra a la agrupación el artista italiano Luigi Piccinato quien dirige la pieza maestra de Pirandello **Seis personajes una busca de un autor (1925)** con apabullante éxito de público. En 1952 recibe el **Premio Nacional de Arte** su director Pedro de la Barra (1912-1976) y dos años más tarde disponen de una sala, *Antonio Varas*, para realizar diariamente sus representaciones. Este recinto lo inauguran el 10 de noviembre del mismo periodo con la obra **Noche de Reyes** (1943) de

León Felipe. En 1959 se refundió el Teatro Experimental con el Departamento de Teatro Nacional conformando un nuevo organismo denominado Instituto del Teatro de la Universidad de Chile desligándose definitivamente de la escuela de teatro que hasta entonces pertenecía al antiguo Teatro Experimental.

1.3.2- Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC)

Simultáneamente al Teatro Experimental se crea el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, forjado en la Escuela de Arquitectura de este establecimiento, en el cual un grupo de estudiantes solicita al entonces rector, Monseñor Carlos Casanueva, iniciar actividades teatrales. Este grupo de jóvenes estaba liderado por Pedro Morthiru, Gabriela Roepke, Fernando Debesa y Teodoro Lowey, los que debutaron el 12 de octubre de 1943 con la producción del auto sacramental **El Peregrino** de Josep de Valdivieso en el teatro Cervantes de Valdivia.

El TEUC desde sus inicios compartió los mismos postulados del Teatro Experimental: proponer un espacio para dar cabida a nuevos talentos nacionales en dirección, escenografía y dramaturgia, incluyendo la creación de Revista *Apuntes* que cumplió la importante labor de difundir las actividades realizadas por los teatros en general. En su programación mantuvo en montaje de obras clásicas junto con producciones modernas, permitiendo una visión global del teatro chileno. El programa anual estaba compuesto por cinco obras de estreno y seis piezas de menor difusión. Las de estreno eran sometidas al juicio del “Comité de Lectura” el que dependía del Departamento Literario de la Universidad y su misión consistía en seleccionar las obras que serían montadas, definiendo la línea artística que los identificaría.

El Teatro de la Universidad Católica de Chile se caracteriza por la formación de actores; por efectuar investigaciones y estudios sistemáticos sobre las disciplinas del teatro y la historia del teatro chileno; por

desarrollar políticas teatrales que brindaran al país importantes estrenos alcanzando los 180 títulos hasta el 2010. En ocasiones privilegiaron el estreno de teatro clásico europeo y en otras, los de autor chileno, convirtiéndose en un impulsor del aumento de una dramaturgia nacional con autorías propias relacionadas con personajes, temas y problemas de la sociedad nacional.

En el año 1960 la compañía da origen al Taller de Experimentación Teatral que, posteriormente, formaría parte de la Escuela Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. A la formación original se suman nuevos integrantes, destacándose la presencia de actores profesionales como Ana González, Gabriela Montes, Mario Montilles y Justo Ugarte; además, de egresados de la Escuela de Teatro como Silvia Piñeiro, Mario Hugo Sepúlveda y Hernán Letelier. Asimismo, se integran estudiantes del Teatro Experimental: Alberto Rivera, Rubén Unda, Ana Klesky, Eva Knovel Héctor Noguera, Violeta Vidaurre, Mónica Araya, Ana María Vergara y Matilde Broders.

1.3.3- Teatros Independientes: Ictus.

Si bien es verdad que los Teatros Universitarios, renovaron la escena de los años 50, diez años más tarde comienzan a perder fuerzas y a ser testigos del suceso de los teatros independientes que se consolidaban como una alternativa concreta, pero sin significar confrontación alguna, puesto que fueron dos formas distintas y, a la vez, complementarias de la expansión del fenómeno teatral.

El Estado, al no poder solventar los grandes gastos que implicaban la mantención de los teatros de los años 40 y 50, deja de colaborarles, originando la rebelión de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en 1957; ellos manifestaban que la educación teatral recibida les parecía insatisfactoria, decidiendo abandonar las aulas. Los jóvenes, además, postulaban la existencia de un modelo teatral

autofinanciado, dejando así establecidas las diferencias con los teatros universitarios.

“El costo de sus montajes resultó impensable para los independientes, cuya parafernalia del espectáculo fue reducida. Esto significó también, trabajar con una menor cantidad de gente que cumplía un número mayor de funciones, lo que repercutió en un tipo distinto de piezas. Por otro lado, los teatros independientes se constituyeron en su mayoría como grupos colectivos en los que la primacía del director fue alterada.”⁹

Dentro de las razones que explican el surgimiento de los Teatros Independientes, se encuentran las referidas a la historia específica de la práctica teatral, sumado a la inserción del proceso de la historia del país durante ese período. La primera, alude a la concepción del espectáculo y del texto en que se gestaron los Teatros Universitarios, buscando con ello un tipo de piezas acabadas, profesionalmente construidas, que realzaban la figura del director en la unidad del espectáculo. Esto significó que privilegiaran montajes costosos desde el punto de vista técnico, produciendo escenografías bien elaboradas, vestuarios cuidadosos y trabajos de sonido preciso. Ahora bien, cabe destacar que las escuelas de teatro formaban sonidistas, vestuaristas y escenógrafos entre sus especialidades, justificando aquellos montajes bien estructurados desde una visión técnica. La segunda razón de independencia teatral es la marcada presencia estatal en el ámbito cultural, debido al crecimiento de la clase media emergente. El Estado pretendía educar por medio de la cultura, aportando con recursos económicos para el desarrollo de instituciones como el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica y los Teatros Universitarios.

⁹Costamagna, Alejandra. (1999). **Apuntes sobre el Teatro Chileno en la década del 60. Testimonio de cuatro protagonistas.** Recuperado el 3 de julio de 2012, del sitio Web Primera revista digital de teatro en Venezuela: http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/critica/acostamagna.htm

Entre los estudiantes de los Teatros Independientes figuraban Jaime Celedón y Germán Becker, quienes constituyeron la base del Ictus; uno de los teatros independientes más prestigiosos del país. Posteriormente, Jorge Díaz se integra a este grupo en los años 60.

Ictus fue fundado en 1955, conformándose en la compañía independiente de más larga duración en Chile. Las bases para la construcción de un teatro de personalidad autoral y compromiso social fueron: el talento creativo de sus integrantes, su capacidad de respuesta y renovación en diferentes periodos, la creación de un método y de un sello artístico, la formación de un público propio y su modelo de gestión.

Los procesos artísticos de la compañía han potenciado el talento de artistas primordiales en el desarrollo de la cultura chilena y de las artes escénicas, como: Nissim Sharim, Claudio di Girólamo, Jaime Celedón, Delfina Guzmán Jorge Díaz, Héctor Noguera, Elsa Poblete, M. Elena Duvauchell, Maité Fernández, Paz Irrázaval, Mónica Echeverría, José Secall, Carlos Cerda, Marco Antonio de la Parra, Jaime Vadell, Paula Sharim, Roberto Parada, Roberto Poblete, entre otros, que han forjado su potencial creativo en esta agrupación.

En su más de medio siglo de trayectoria, Ictus, comprende al menos cuatro etapas según la fuente de Chile escena:¹⁰

1. 1955-1960: Período de descubrimiento y definición de un proyecto teatral impulsado por un grupo de estudiantes apartados del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Trabajan con repertorios de autores clásicos, contemporáneos y de teatro para niños de autoría nacional.
2. 1960-1967: Se produce un recambio de creadores al integrarse actores formados en la Universidad de Chile con experiencia en el Teatro de la Universidad de Concepción y por actores vocacionales que impresionan

¹⁰ **Teatro Ictus.** (s.f). Recuperado el 10 de julio de 2012, de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=6>

por su talento histriónico. Se instalan en la Sala de *La Comedia*, otorgándole una plataforma de estabilidad e identidad ante el público.

En estos años se inicia en la dramaturgia el autor Jorge Díaz quien impregna a la compañía de propuestas vanguardistas vinculadas al teatro del absurdo, enfatizando hacia 1965 su carga de crítica política complementada por obras de otros escritores.

3-.1968-1988: En estas fechas, Ictus, concreta su sello teatral al implementar un método de creación colectivo de obras, en ocasiones con dramaturgos o adaptando textos literarios. Sus piezas se caracterizan por el humor agudo e irónico, por la explotación de la dramaticidad social con momentos de confesión íntima, plantean posturas críticas de denuncia al sistema y de propuestas de cambios culturales y políticos.

La agrupación teatral, debido a su profesionalismo, logra quebrantar la frontera de 1973 gracias a su método creativo, ahora, comprometido con el retorno a la democracia, transformándose así en un referente del teatro de recuperación de la memoria y cuestionador, pero siempre conservando una voluntad de revisión permanente tanto de ellos mismos como de su propia labor.

4-.1989-2012: Período de cambios y renovación en el ámbito político y en el propio Ictus. Incursiona en nuevos temas y autorías, sin dejar de lado su estilo característico, abandonan antiguos miembros pero, a la vez, se incorporan nuevos integrantes. Del mismo modo, llevan a cabo un arduo trabajo de renovación interna para conservar vigente su propuesta, dirigido a un público seguidor de su sello.

La tradición de Ictus está dada por aciertos creativos, por animadas discusiones internas debido a su innovación, de reinicios, continuidad y de capacidad de contener e invocar a su público; procesos que han ido marcando su larga travesía. Recorrerla es revivir un decisivo momento de la historia de nuestro teatro y del país.

1.4- Autores pertenecientes a los Teatros Universitarios en Chile

Uno de los propósitos de la creación de los Teatros Universitarios fue acercarse a lo popular, dado que no se podía sustentar solamente de producciones extranjeras, sino más bien, impulsar la dramaturgia nacional. Así comprendieron la importancia de apoyar a los escritores nacionales haciéndolos sentir parte de la familia teatral.

Uno de los primeros escritores de teatro nacional fue Zlatko Brncic (1920-1985), quien reacciona en contra del espectáculo fácil, del melodrama y la comedia “francesoide” de los autores del teatro comercial que se quedaban en la superficie sentimental o en lo aparentemente nacional. La primera obra de Brncic, **Elsa Margarita** (1943), es más literatura, prosa poética hermética que una obra de teatro, porque todavía existía la influencia de Federico García Lorca para el cual, primaba la poesía antes que la dramaturgia.

Otro literato incipiente fue Enrique Bunster (1912-1976) que al igual que Zlatko Brncic se caracterizó por esporádicas incursiones en el campo teatral. Su obra **Isla de los bucaneros** (1945) retrata su propia personalidad, un hombre que escapa de la realidad, un personaje exótico en un ambiente vulgar: “Un entomólogo inglés que busca una mariposa única en el mundo en medio de gente dominada por ambiciones de dinero y sin ideales.”¹¹ La obra técnicamente se asocia a un guión de cine más que a una sucesión de acciones dramáticas teatrales, pero a diferencia de Zlatko Brncic consigue una mejor construcción teatral que poética.

Por último, se encuentra el autor Santiago del Campo (1916-1962), hijo de actores españoles, catalogado, quizás, como el autor más brillante del período, creaba sus obras con mucha facilidad, no obstante, deja de escribir teatro y se entrega al trabajo periodístico. Entre sus producciones está **California** (1938) que trata la historia social de los chilenos de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales, llegaron a California para morir

¹¹ Rodríguez. O., Piga. D. Op.Cit., pág. 91

por la ambición del oro. Otra obra, **Morir por Catalina** (1942), se basa en la historia de la famosa mestiza la Quintrala, personaje trabajado de manera seria por su carácter histórico, no obstante, del Campo se mofaba de las brujerías, crímenes y sahumeros cometidos por ella al crear una comedia.

La relación existente entre los autores Brncic, Bunster y del Campo radica en la incursión de temas no abordados hasta entonces como el afán de evadir la realidad cotidiana, la reacción en contra del melodrama, la alta comedia y la línea poética de las obras teatrales. Posteriormente, aparecen dramaturgos perfeccionados dentro de los Teatros Universitarios: Sergio Vodanovic, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Gabriela Roepke, Fernando Cuadra, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Raúl Ruiz y Egon Wolff.

Vodanovic (1926-2001) es quien reniega a los escritores ya sea de éste o del otro siglo, autor de brillantes comedias livianas y de temas polémicos relacionados con la política. En sus obras **El Senador no es honorable** (1952) y **Deja que los perros ladren** (1959) está presente una crítica aguda hacia los políticos y a sus falsas democracias. Crea personajes de sofisticada altura teatral, escenas con magnífica viveza de acción, pese a que en algunos pasajes falta un mayor realismo. Ambas producciones dramáticas han sido tanto aclamadas como criticadas por el público debido a las temáticas presentes.

Mi mujer necesita un amante (1953) y **Los fugitivos** (1965) son piezas que se alejan de las temáticas políticas y sociales para adentrarse en una línea psicológica, intimista y realista. Reflejan conflictos humanos entre el amor avasallador y egoísta, la esterilidad de la vida en la alta burguesía, la ausencia de esperanza, de fe y de contenido de la vida misma. Los personajes empleados son seres que evaden la realidad como fugitivos del mundo, incapaces de superar posibles crisis.

María Asunción Requena (1950-2006) se inspira en temas y personajes históricos. Su primera creación teatral **Fuerte Bulnes** (1955) da a conocer la lucha por sentar las bases de una ciudad en el Estrecho de Magallanes sufriendo todo tipo de ataques hasta ser destruido por la figura de Ambrosio ocasionando con ello el traslado de los colonos a Punta Arenosa. Otra de sus obras **El camino más largo** (1959) sostiene como argumento la vida de la doctora Ernestina Pérez, ejemplo de la lucha social contra la ignorancia y el machismo; es un símbolo de la ardua disputa feminista en Chile.

Posteriormente, la dramaturga se aleja de los tópicos históricos para referirse al realismo crítico, las luchas por una vida mejor, injusticias y explotación del débil. Las obras **Pan Caliente** (1958) y **Ayayema** (1964) son reflejo de esa concepción. La primera, está ambientada en una población *callampa*, referida a la miseria y la lucha de seres que esperan seguir viviendo en un pedazo de tierra carente de agua y de las condiciones mínimas de higiene; víctimas de una sociedad defectuosa. La segunda, es la pieza teatral mejor lograda de sus producciones, acontece en Puerto Edén, en el archipiélago de Wellington en el que están confinados los últimos alacalufes que han sobrevivido, convirtiéndose éstos en sus personajes principales explotados por los loberos. Hay un indígena que viaja al continente y regresa como cabo de la Fuerza Aérea, buscando defender a su raza de la explotación, alcoholismo y de su propia ignorancia.

Isidora Aguirre (1919-2011), escribió varias comedias breves **Dos más dos son cinco** (1957) cuyo valor radica en el lenguaje de dos señoras presuntuosas de la burguesía que hablan sin sentido alguno. **Población Esperanza** (1959), escrita en colaboración con Manuel Rojas, es un relato dialogado en el cual circulan múltiples personajes, pintorescos y de escasa vida dramática. Pero, no es con estas piezas con las que adquiere renombre nacional e internacional, sino que es con **La Pérgola de las Flores** (1960). Obra escrita, originalmente, como comedia musical por

Santiago del Campo y Sergio Vodanovic basada en el cambio de lugar del Mercado de las Flores producto de la remodelación de la Alameda de Santiago, ocasionando un conflicto entre las pergoleras iniciado en los años XX y culminando veinticinco años más tarde. El libreto de dichos autores no encontró aceptación en ninguna de las compañías de teatro del año 1953. Posterior a esta fecha, Isidora Aguirre retoma el tema del traslado de las floristas, pero añadiendo una pintura de época de un Santiago de 1920 con especial atención en el aspecto sentimental sin descuidar el ámbito social representado por la lucha en defensa de las floristas. La comedia fue estrenada por el TEUC, constituyendo el mayor éxito teatral en Chile.

Gabriela Roepke (1920), escritora de renombre internacional en el ámbito teatral, cuenta con variadas obras, entre ellas: **La Telaraña** (1958), comedia policial, una trilogía de obras en un acto que trata el tema amoroso. **Juegos silenciosos** (1959), es el drama de mujeres que viven profundas y secretas pasiones que refleja el mundo de hace cuarenta años en la provincia; es una de las obras mejor logradas de esta generación. Del mismo modo, la observación psicológica es la más acabada y penetrante de su producción.

Fernando Cuadra (1927), profesor de castellano quien vivió su juventud en la provincia de Rancagua. Comienza su vida literaria con el drama **Las Murallas de Jericó** (1950), obra que se aleja de los problemas y angustias del hombre americano para refugiarse en la delicia exótica. Luego escribe **Las medeas** (1948), pieza teatral con la cual continúa la línea de huida de la realidad. Con estas producciones, Cuadra demuestra el talento de dramaturgo que posee y, ante todo, el manejo del idioma: “Esas eran obras de los veinte años. Empieza a madurar, a mirar en derredor suyo y a darse cuenta de que un autor tiene que escribir sobre los seres humanos con todos sus problemas y glorias y miserias, sin refugiarse en lo clásico o en lo histórico o anecdótico”.¹² Producto de esta

¹² Ibíd., pág. 99

evolución, el autor, produce **La vuelta al Hogar** (1956), drama de entornos sociales, idealista con tintes de panfleto, es todavía una obra inmadura, pero con méritos que anuncian al nuevo autor. La obra que le permite un estado pleno de madurez es **Los sacrificados** (1959), por la que se le llegó a considerar uno de los dramaturgos más importantes de su generación.

El drama campesino **Doña Tierra** (1957) es una de las creaciones que merece mayor consideración por las proporciones de universalidad que adquiere sus temas. En esta existe, a su vez, una similitud con la obra de Germán Luco Cruchaga en **La Viuda de Apablaza**, debido a que se observa la misma pasión del hombre por la tierra, los personajes, la Viuda y la Madre, doña Mercedes, el lenguaje campesino, recio, coloquial y verdadero que no constituye una dificultad para su comprensión como suele suceder en piezas excesivamente criollitas.

Prosiguiendo la línea social, Fernando Cuadra toma un suceso doloroso ocurrido en el Liceo de Niñas de Santiago para crear su obra **Las avestruces** (1960). En ella, revela jóvenes que se prostituyen provocando un escándalo en toda la sociedad. El autor nos adentra al hogar de una de las niñas, el cual es precario, con un padre alcohólico, una madre sin fuerzas para enfrentar el problema y una hija víctima de la soledad y el desamor. Esta desolación contribuye a la prostitución por parte de la protagonista. "**Las avestruces** es una obra de denuncia y de crítica, valiente en sus planteamientos, realista, de personajes auténticos y de lenguaje vivo y verdadero."¹³

Luis Alberto Heiremans (1928-1964) corresponde a un literato que, además de su talento, ha estudiado la técnica dramática en Escuelas, posee conocimientos de las leyes que rigen el orden la construcción dramática. Entre sus obras principales se encuentran: **La Jaula en el Árbol** (1954) que muestra a personajes en busca de la paz interior que

¹³ Ibíd., pág. 102

los conduzcan a la felicidad; están insertos en un realismo idealizado. En un comienzo esta pieza fue criticada por la debilidad de la construcción realista, tanto por las situaciones mismas como por la caricatura de sus personajes; **Las Moscas sobre el mármol** (1958), posee los mismos defectos de la obra anterior, aun cuando las relaciones de los personajes y la profundización psicológica produzcan un mayor interés humano hacia el conflicto; **Versos de ciego** (1961), originalmente estructurada en un acto, y se llamaba **Sigue la estrella**, convirtiéndose por necesidad de programación del TEUC en un pieza de función completa. El tiempo de prolongación de la obra a dos horas afectó en su ritmo, significando su principal equivocación. El autor intercaló escenas de sainetes costumbristas y folclóricas que dañaron la unidad sin aportar elementos útiles, convirtiéndose así en una obra tediosa, inmensamente larga pues proseguía en un acto.

Una de las piezas teatrales más sobresaliente del dramaturgo es **El Abanderado** (1962) con la que obtiene el **Premio Instituto de Teatro de la Universidad de Chile** en el año 1961. Se refiere a la búsqueda de un ideal cristiano superior y para ello trabaja con elementos realistas, folclóricos y poéticos, los que en otras obras habían resultados artificiosos; comienza a ser con esta una valiosa posibilidad del teatro chileno. El título de **El abanderado** es el alias de un bandido culpable de asesinatos, violaciones, convirtiéndolo en un mito.

El escritor utiliza el símbolo y la analogía de forma extraordinaria, pues la historia de un bandido la asocia con el proceso de calvario que vivió Jesús. Existe un Judas, una poblada que lo apedrea, una Magdalena, un Pilatos, un Calvario y una tormenta. En cuanto a los elementos folclóricos utilizados conforman una parte fundamental en la representación de la obra, debido a que dominan y desequilibran el espectáculo. Un ejemplo es la interpretación por los *“Chinos de la Cruz de Mayo”*, que coincide con el itinerario del Abanderado y los carabineros que lo llevan detenido,

mezclándose bandidos, Judas, Magdalenas, prostitutas, comerciantes, pueblo, policías, chinos bailarines y la procesión religiosa:

“Queda de la obra, sino una expresión acabada de un teatro definitivo, el camino abierto de una posibilidad de expresión teatral auténticamente nuestra, con valores propios, ya no reflejos de modas europeas o norteamericanas. Heiremans con **El Abanderado** se coloca en la primera línea de autores chilenos, luego de débiles y fallidos intentos de una seria búsqueda dramática.”¹⁴

Otro aspecto del folclor chileno que aparece en la obra son los bailes a algunas Vírgenes o Santos en sus festividades; ejemplo, el baile de la Tirana, de los chinos de la Virgen de Andacollo, de los grupos de las provincias de Aconcagua, Valparaíso y de los chinos de Valle Hermoso.

El Toni Chico (1964) es la última creación teatral realizada por Heiremans estrenada póstumamente por el TEUC. Corresponde a una trilogía con **Versos de Ciego** y **El Abanderado**; en ella se observa los mismos defectos que en la obra **Versos de Ciego** con su extremada prolongación. El personaje principal de la pieza se angustia en la búsqueda de un ideal vago, se pierde en la bruma del subconsciente en forma de recuerdos que parecen ser ángeles blancos, constituyéndose en símbolos no concretos, sombras fugitivas, que a pesar de todos los gritos desesperados del personaje, muere sin conseguir sus metas. En la obra, asimismo, se contrasta una línea mítica de búsqueda, de vagos ideales con el lenguaje que va desde lo poético a lo grosero, vocabulario rústico y vulgar.

Alejandro Sieveking (1934), dramaturgo egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Estudió actuación y siguió los cursos especiales de Técnica Literaria del Drama. Surgió como autor en los festivales que organizaban los alumnos, obras dirigidas y actuadas por

¹⁴Ibíd., pág.108

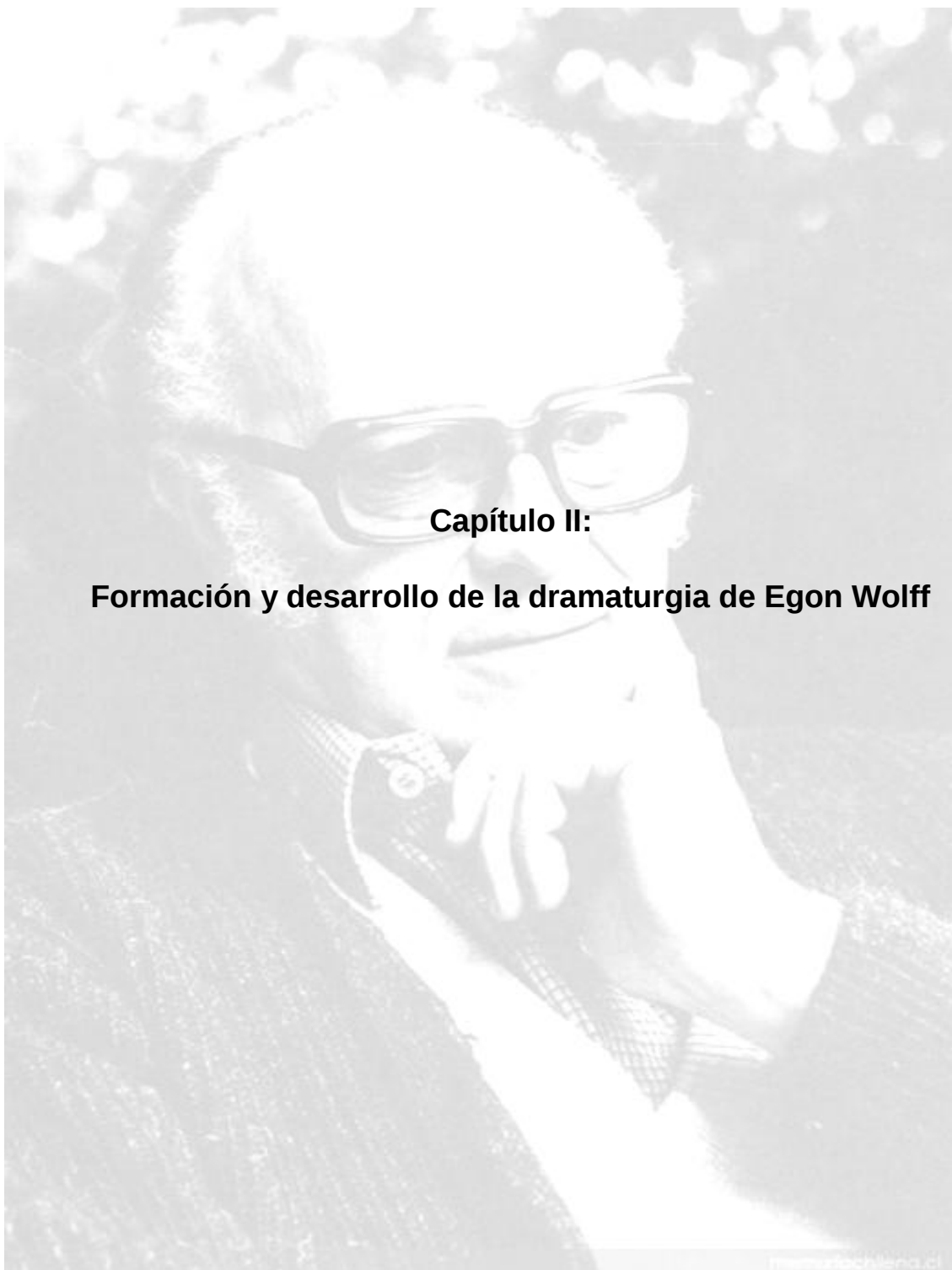
sus propios compañeros de estudio. Sus primeras obras fueron, por nombrar algunas, **Fin de Febrero** (1958), **Mi hermano Cristián** (1957), **Parecido a la felicidad** (1959). Todas estas piezas tratan temas realistas, intimistas, psicológicos, abordando problemas sutiles de las relaciones humanas.

La obra de teatro **Fin de Febrero** (1958) refleja el paso de personajes por un parque como verdaderas pinceladas de vidas muy diversas dando a conocer los diversos problemas que atraviesan. Es un drama sentimental, nostálgico, pues es un fin de verano, de vacaciones, de amores y de existencia. **Mi hermano Cristián** constituye un drama de rencores, de la esclavitud entre las personas. Hay un joven inválido por la imprudencia de su hermano, quien pagará este pecado involuntario sirviendo de esclavo al enfermo durante toda su vida, sin embargo, al muchacho postrado lo invade una maldad inconsciente, quiere impedir que el hermano realice lo que él no puede hacer, pero al final de la obra como símbolo de optimismo para empezar una vida nueva, el joven inválido permite a su consanguíneo que lo levante de su lecho de enfermo.

Parecido a la felicidad es una obra que da a conocer lo cotidiano, el intimismo, las relaciones profundas que acercan o rechazan a los seres humanos, personas que viven algo que no saben qué es, algo parecido a la felicidad. Sus personajes son simples, sin complejidades intelectuales ni sociales, debido a que Sieveking no le preocupan los problemas sociales, las luchas económicas ni políticas, sino más bien, las relaciones íntimas, lo que sucede en el interior de cada uno de los hombres y mujeres; lo estrictamente personal.

En los Teatros Universitarios, asimismo, destacan dos dramaturgos que expresan una nueva corriente, orientada hacia una fuerte crítica social: Jorge Díaz (1930-2007) y Raúl Ruiz (1941-2011). El primero de ellos posee más de noventa obras teatrales escritas, entre ellas, **Réquiem para un girasol** (1961), **El velero en la botella** (1962), **Donde mueren los mamíferos** (1963), **Variaciones para muertos de persecución**

(1964), **El cepillo de dientes** (1961) y **Pablo Neruda viene volando** (1991). Sus creaciones se vinculan al teatro del absurdo, a la sátira de la realidad latinoamericana y se devela, además, la angustia existencial de los seres humanos. El segundo, en sus obras **Dúo** (1964) y **La maleta** (1964) refleja su estilo lúdico y corrosivo, que no deja indiferente a ningún espectador. Ambos son representantes de un teatro inteligente con un enorme sentido crítico que algunos, erróneamente, denominan de vanguardia, pues sus objetivos eran representar la agonía de la burguesía sin esperanzas.



Capítulo II:
Formación y desarrollo de la dramaturgia de Egon Wolff

2.1- Inicio de Egon Wolff en el Teatro Chileno Contemporáneo

El escritor chileno se formó bajo el alero de los Teatros Universitarios. En sus inicios perteneció al Teatro Experimental de la Universidad de Chile para, posteriormente, ser parte del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en el que se estrenaron varias de sus destacadas obras teatrales. Igualmente, fue docente de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica entre los años 1979-1991. Sus piezas adquirieron tal connotación que han sido montadas en varios países del mundo y traducidas a diferentes idiomas.

Egon Wolff se da a conocer en el mundo teatral con su pieza **Discípulos del miedo** (1958). Drama que aborda los principales defectos y virtudes de la clase media, sin embargo, el autor se centra principalmente en los aspectos más precarios, por ejemplo, el temor constante a la pobreza. La misma temática se inserta en la obra **Parejas de trapos** (1960) con una actitud, esta vez, de censura contra el afán arribista de la clase media y su lucha contra el hermetismo arrogante de la clase alta. Su protagonista Jaime Mericet del Pozo, caracteriza a un *siútico* moderno, es la persona más disconforme con el nivel social otorgado por su nacimiento, no obstante, logra transgredir aquello por la fuerza del amor contrayendo matrimonio con una Larraín Portales, pero no ha logrado derribar obstáculos mayores e inmovibles como son la diferencias de fortunas y los prejuicios sociales provocando la desintegración de su matrimonio, dado que cada uno de los esposos vive en un mundo propio e impenetrable. En este contexto Mericet incursiona en negocios turbios en los que fracasa porque desconoce los procedimientos elusivos que manejan a la perfección sus nuevos parientes, sin embargo, Wolff concede a del Pozo la oportunidad de volver con su cónyuge, único poder capaz de restablecer las vanidades humanas por sobre los convencionalismos.

En octubre de 1963 el dramaturgo alcanza su plenitud con el estreno de la obra **Los Invasores** (1963), dirigida por Víctor Jara; profesor, dramaturgo

y compositor nacional y creada bajo el alero del ITUCH. Con esta pieza teatral da a conocer un dominio técnico extraordinario y un vuelo poético espléndido. Encara la crítica social al modo Brechtiano, trascendiendo los límites nacionales para convertirse en el símbolo de una pugna planetaria:

“Problema contemporáneo de magnitud, relativo a la inestabilidad de los valores creados por la riqueza económica, frente a la amenaza siempre vigente de los valores humanos postergados en las clases desposeídas, y cuyo reajuste o trastrueque podría producirse en cualquier momento de la historia.”¹⁵

El dramaturgo Egon Wolff, emplea en su creación el recurso onírico, permitiendo desplazar el punto de vista cuantas veces sea necesario desde los ricos a los pobres y viceversa dentro de un entretejido, mezclándose fantasía y realidad. El autor puede realizar esta técnica, dado que no forma parte de ninguna doctrina social específica, él pretende, solamente, entregar un mensaje de reflexión filosófica general, lo que manifiesta en el estreno de su obra explicando, en resumen, el contenido ideológico de ésta:

“Pienso que en este momento histórico de definiciones, la burguesía-me refiero a la burguesía violenta- se bate en retirada. Hemos oído sus argumentos hasta la saciedad...la excelencia de los actos...el derecho moral de la propiedad...la pobreza, un estado de impotencia...la inalterabilidad del estado de cosas...la incurabilidad del egoísmo...la falta de esperanzas para un mundo condenado para siempre a la rapiña y la tortura...los seguiremos oyendo.

Son conclusiones cansadas que, ante la alternativa de un cambio solo saben ver la faz de la Meduza en el rostro del

¹⁵ Durán, Julio. Op.Cit., pág. 38

hambriento. Para nosotros, en cambio, algo es evidente, duro como el hueso La Miseria. Dos tercios del hombre de hoy viven sumergidos, y esos dos tercios no pueden esperar más. No se trata ya de condenar el problema de la ignorancia, envolviéndolo en banderas de un color u otro. Es eso un cómo artificio para postergar la hora en que a la violencia de un lado del río, responderá la violencia del otro, sino actuamos inteligentemente, y hacemos un mundo mejor para todos, a la manera humana, con el espíritu, la razón y la ternura.”¹⁶

El literato, a pesar de demostrar una línea neutral, generó con **Los Invasores** variadas reacciones y polémicas a raíz del enfoque que ofrecía del país. La obra se estrena en un momento político y social de gran importancia en la nación, pues al año siguiente se llevaban a cabo las elecciones presidenciales y los candidatos de Izquierda y de la Democracia Cristiana presentaban propuestas de enormes reformas sociales. Bajo esta situación la pieza genera gran polémica, interpretándose como una voz de alerta ante la situación de desigualdad social que vivía Chile. Egon Wolff ante esto plantea lo siguiente:

“Cuando se dio la obra fue atacada por moros y cristianos. La atacaron los sectores de izquierda, porque consideraban que yo estaba mostrando un mundo que no era así y olvidaron que estaba escribiendo desde una pesadilla de un industrial y en la pesadilla se deforman las cosas, pero me culparon mucho de presentar un mundo proletario, popular que no era como lo presentaba yo, agresivo.”¹⁷

Con dicho mal entendido, se genera una confrontación entre el director de la puesta en escena y el dramaturgo; Wolff, deseaba poner énfasis en el

¹⁶ Ibíd., pág. 38

¹⁷ Escuela de Espectadores. **Los Invasores**. (s.f.). Recuperado el día 12 de julio de 2012, de <http://www.escueladeespectadores.cl/audioteca/los-invasores/los-invasores/>

miedo a los cambios sociales y Jara pretendía infundir simpatía frente a los invasores. La pieza teatral no fue bien acogida por la prensa de entonces, ejemplo de ello, es *El Diario Ilustrado* que calificó a **Los Invasores** como un “*melodrama discutible*”; la revista Zig-Zag afirmó que se trataba del primer traspie de Wolff y, El Mercurio, observa en la obra solo “*ideas simplistas*”, pero sin lugar a dudas, la peor crítica provino del diario *El Siglo*, perteneciente al partido comunista, el cual sostenía que el dramaturgo era un escritor burgués incapaz de entender la lucha de clases y que demonizaba los movimientos sociales.

Si bien, la creación no estuvo exenta de críticas, al transcurrir los años, se ha convertido en una de las piezas teatrales esenciales de la dramaturgia latinoamericana. Cabe destacar, igualmente, la forma en que anuncia el quiebre social y político que acompañaría al golpe de Estado de 1973.

2.2-Elementos configuradores del teatro de Egon Wolff

2.2.1- Temas

Egon Wolff abordó primero las temáticas relacionadas con los problemas del individuo como la soledad, la incomunicación, las relaciones de pareja y el miedo; un ejemplo, son las obras **Discípulos del miedo** (1957) y **Mansión de lechuzas** (1957). Posteriormente, el escritor pasa a una segunda etapa, enfrentándose a las grandes cuestiones sociales presentes en su época: grupos marginales, aburguesamiento de las fuerzas antaño radicales, el conformismo de las clases dirigentes, entre otras, reflejándose en **Parejas de Trapo** (1959) y en **Los Invasores** (1963), considerada esta última su pieza maestra.

En el universo dramático de Wolff los temas están de una u otra forma interrelacionados, puesto que su eje central, en definitiva, es la sociedad burguesa y de ahí se desprenden múltiples subtemas como la marginalidad mencionada anteriormente, el arribismo, sus efectos

corruptores, el miedo que se presenta, tanto en su primera etapa, con **Discípulos del miedo** y, en su segunda, con **Los Invasores**. En ambas obras los personajes temen por el devenir de su situación económica; en la primera, Sara se muestra como mujer frustrada y ansiosa por adquirir bienes materiales, y en la segunda, Pietá teme por perder abruptamente su riqueza. Lo planteado se puede explicitar en las mismas palabras de Egon Wolff:

[...Inventé “Los invasores” para no caer en el folletín político que estaba muy de moda en esa época y que tampoco es eficaz, porque caricaturiza la situación. Por eso inventé este sueño-pesadilla de este industrial lleno de culpa, porque creo que hasta el día de hoy está lleno de culpa. Esa culpa se sumerge en el inconsciente, se arrastra y se lleva por dentro, porque no se puede vivir en una sociedad injusta. No se puede, sólo si se vive sordo y mudo, la conciencia te lo impide...”]¹⁸

El mundo burgués que refleja el dramaturgo no está carente de situaciones conflictivas debido a que tiene como opositores al grupo de los marginados, quienes realizarán lo imposible para obtener igualdad de clase. En **Los Invasores**, por ejemplo, China siendo líder del proletariado, solicita el trabajo igualitario entre la clase alta y ellos dejando entrever su objetivo.

El personaje marginal China, da inicio a otros de los temas posibles dentro de las obras de Egon Wolff, la invasión de un mundo relativamente seguro, por elementos amenazantes y propulsores de cambios. Este tema es particularmente significativo en **Los Invasores** y **Flores de papel** (1978), piezas creadas en momentos que indicaban con

¹⁸Martínez, Carlos. (2010). **Egon Wolff: “Cuando escribí Los Invasores existía una tremenda efervescencia, un afán de cambio”**. Recuperado el día 17 de julio de 2012, del sitio Web Revista Réplica: <http://revistareplica.cl/2010/11/egon-wolff-cuando-escribi-los-invasores-existia-una-tremenda-efervescencia-un-afan-de-cambio/>

certeza la posibilidad de una confrontación abierta entre dos mundos y la suplantación del orden viejo por uno nuevo.

El dramaturgo agrega a su repertorio temático el amor. Por lo general, el tratamiento de este tópico está vinculado con la clase social a la que pertenecen los personajes afectados. Las parejas acomodadas son incapaces de amar y de comunicarse, desarrollando, por consiguiente, relaciones frustrantes; en cambio, los miembros de las clases bajas y los extranjeros mantienen una vida amorosa plena.

2.2.2 Personajes

Egon Wolff utiliza, principalmente, en sus producciones a los burgueses y a los marginados. Los burgueses se representan sólidos en su apariencia exterior y pública, sin embargo, en cuanto a su existencia, son totalmente contradictorios, limitan entre sus propios miedos y culpas, incapaces de mostrarse auténticos en su relación con el mundo, de reconocer sus deficiencias y soledad. Esto último se observa en la familia Meyer, que si bien, tenían todas las comodidades y lujos para ser felices, las relaciones entre ellos eran distantes, las conversaciones superfluas que giraban, solamente, en torno a su fortuna.

Las clases altas, asimismo, se reflejan como seres materialistas, cobardes, que se apoyan en su poder y riqueza, no obstante, acontece un suceso que los desequilibra, haciéndolos cuestionar sus propios valores, tal como le sucede a Lucas Meyer cuando el personaje China invade su mansión. Piña lo planteó de la siguiente forma: “[...] ellas serán invadidas por algún factor externo que siempre entrará a desequilibrar su pretendida estabilidad y cuestionar sus valores.”¹⁹

El dramaturgo, a través de sus personajes aristocráticos refleja los abusos y las grandes faltas que cometían contra la clase desprotegida, incluso, a

¹⁹ Piña, Juan. (1981). **El retorno de Egon Wolff**. Recuperado el día 9 de julio de 2012, de <http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/448/423>

sabiendas que eran totalmente inocentes; había que encontrar culpables, en ciertas ocasiones, para justificar sus propias deficiencias.

Siguiendo la norma general de los personajes de la clase alta, las mujeres de este grupo son duras, frías y altivas, ajenas a la comprensión, resignación, calidez y dulzura características de las mujeres extranjeras o de estrato social inferior. Pietá, por ejemplo, es una mujer orgullosa e inflexible que no ama más que a sí misma, es una mujer objeto que vive un rol deshumanizante. En cambio, Eva en **Flores de papel**, es una mujer vital, comprensiva y dispuesta a sacrificarse por los que ama.

Generalmente, los personajes femeninos aparecen en su rol tradicional de esposas y madres, excluidas del quehacer productivo. No existen mujeres profesionales en el mundo de Wolff, solo se sabe de algunas en trabajos de tipo tradicional o como criadas. Las únicas excepciones son las mujeres de los extranjeros que colaboran apoyando económicamente a sus maridos y el contado caso de Eva, una comerciante, por nombrar uno de sus personajes.

Existe dentro de los personajes femeninos el papel de las hijas en el teatro de Egon Wolff, las que están marcadas por un sello de debilidad, producto de un medioambiente sofocante. En **Los Invasores** Marcela lleva dentro de sí el potencial necesario para convertirse en la copia de su madre. Forma parte del conflicto generacional, el cual no llega a expresarse en toda su magnitud. Si hay posibilidad de algún enfrentamiento, este tipo de personaje, generalmente opta por una salida consecuente con las aspiraciones maternas y, por ende, con las estructuras sociales dominantes.

Por el contrario, los hijos como Bobby se rebelan en contra de sus madres y en contra de los valores establecidos, quiere pertenecer al grupo de los marginales, acatando incluso sus órdenes, no le importa dejar de lado lo material y las comodidades para unirse al trabajo común de los invasores.

En el estrato social alto, además, se encuentra el papel del arribista sin escrúpulos, como lo es Lucas Meyer. Este carece de toda norma ética, nada lo detiene en su marcha por alcanzar el lucro y el escarmiento social, desembocando directamente en un grupo fundamental dentro de la dramaturgia de Wolff: el industrial. Una vez que este tipo de personaje ha alcanzado la escala económica y social, y después de haber utilizado medios reñidos contra toda ética, se ven obligados a mantener y a defender su posición de dominación a toda costa en medio de la presión constante producida por la amenaza exterior. La falta de escrúpulos, el miedo, la culpabilidad y la incapacidad de amar son algunos rasgos característicos de este grupo.

La obra **Los Invasores**, muestra a cabalidad el comportamiento de la clase alta, encarnado en la familia Meyer, en la cual se encuentra Lucas correspondiente al grupo de los industriales. Juan Andrés Piña plantea lo siguiente:

“Con *Los Invasores* (1964), el autor se adentra absolutamente en una clase social, la alta, los ricos empresarios, los de grandes fortunas, para estudiar sus mecanismos más íntimos que él cree funcionan allí y dejar una de las obras más interesantes del teatro latinoamericano. Aquí, el rico empresario Lucas Meyer es atacado verbal y físicamente por unos harapientos, quienes le desnudan en su miseria interior, sus aprovechamientos, estafas y sobretodo en su tremenda miseria llena de falsedad y mentiras. La obra, es un crescendo infernal, deja al descubierto a un personaje que no tiene justificación ante sus acusadores [...]”²⁰

Los extranjeros son otro tipo de personaje significativo dentro de las creaciones teatrales de Wolff. El autor los muestra como seres empeñosos y trabajadores; son parte de la ola migratoria que llegó a Chile

²⁰ Piña, Juan. (1998). **20 años de Teatro Chileno 1976-1996**. Santiago: RIL editores, pág. 45

después de la Segunda Guerra Mundial, encontrando en este país la paz y tranquilidad ansiadas. Son personas desposeídas, solo los mantiene una inmensa determinación de comenzar a trabajar un nuevo futuro. En el plano psicológico son sencillos, espontáneos y abiertos, pero lo que, indudablemente, constituye su característica principal es que su posición sirve de contrapunto a la de la burguesía nacional. Son un primer indicio de invasión, de necesidad de cambios y de nuevos modelos sociales.

En la dramaturgia de Egon Wolff, también se encuentran los marginales que al estar descontentos con su situación precaria se ven obligados a incurrir en algunos actos violentos para llamar la atención, puesto que nunca obtuvieron una solución tangible a sus problemáticas. La sociedad estaba caracterizada por ser absolutamente individualista, vale decir, se interesaba solo en sus intereses personales, incluso, a costa de la explotación de los más débiles.

Los personajes de la clase trabajadora son los que presentan una mayor complejidad psicológica, a pesar de ser los más numerosos. Son el elemento invasor que encara la burguesía y como tal tienen una visión del mundo más completa y acabada, debido a que son profundos conocedores de la realidad de los dos mundos presentes como se puede apreciar en **Los Invasores**. Se caracterizan por ser astutos, ingeniosos, perspicaces, bromistas, traviesos y hábiles, pero igualmente saben ser fríos, crueles y mordaces, con rasgos muy próximos a los de los personajes extranjeros, sinceros, vitales y llenos de humanidad. En general, despiertan la simpatía del espectador por su posición desventajosa en la sociedad y por el modo en que se enfrentan a ella. En definitiva, el autor se refiere a sus personajes de la siguiente manera:

[...] me interesan aquellos personajes que tengan en sí mismo la estatura, la envergadura, el “rumor interior”, que les permitan entender la dura tarea de tratar de salir de sus estados conflictuales. Debe habitar en ellos un germen de búsqueda y anhelo que cunda a pesar

del infortunio aparente. Esa fuerza de voluntad no debe partir, sin embargo, de un reconocimiento intuitivo y ciego de sus posibilidades de vida, sino que debe provenir de una concepción casi racional de que se es hijo de los actos que se cometen.”²¹

2.2.3- Recursos Estilísticos

El escritor utiliza en sus producciones tres elementos de tipo inconsciente que se expresan a través del lenguaje tal como se evidencia en la obra **Los Invasores**. El primero de ellos se hace presente con la inclusión de formas expresionistas, da conocer estados de ánimo extremos en sus personajes; es el caso, por ejemplo, de Pietá, mujer de Lucas Meyer, que no comprende el estado de pasividad en su esposo lo que la exaspera hasta el punto de llegar a un colapso nervioso:

“Pietá: (Bajando la escalera.) Lucas, ¿qué pasa? ¿Quiénes son esa gente que está en el jardín? Me levanto y lo primero que veo por la ventana es esa gentuza... ¿Qué hacen aquí?
Meyer: (Se acerca a ella; toma sus manos.) Calma, mujer... Por favor, tienes que tener calma.
Pietá: ¿Calma? ¿Tú los dejaste entrar?
Meyer: Mujer, te explicaré, pero cálmate...
Pietá: (Va hacia la ventana y mira al jardín.) ¡Mira, mi glorieta! ¡Mira como rompen mi glorieta! ¡Y mis flores! ¡Bailan sobre mis anémonas! (Se vuelve, espantada.) ¿Qué hace esa gente en nuestro jardín?”²²

Un segundo elemento utilizado por el dramaturgo es la presencia del mundo inconsciente, el cual favorece al momento de crear una imagen

²¹Pradenas, Luis. (2006). **Teatro en Chile huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX**. (1ª Ed.). Santiago: Impreso en talleres de LOM, pág. 362

²²Guerrero, Eduardo. (2002). **Egon Wolff Antología de obras teatrales**. Santiago: Ril Editores, pág. 86

del personaje, ahora, no solamente con rasgos físicos, sino que incluye además el carácter, personalidad, estados de ánimo, reacciones ante diversas circunstancias que lo identifican:

“China: Una venganza trae otra. A la cabeza que corta el hacha, le crece un nuevo cuerpo.

Alí Babá: (Hace un gesto despectivo con la mano.) ¡Ah! ¡Vamos, Cojo! Yo me voy de esta casa. Me voy a trabajar con los otros. (Se aleja hacia la puerta del jardín.)

China: Mira, chiquillo, yo he hecho esto igual que tú... Tanto como tú, me he alzado, sin palabras, porque también pienso que las ideas se han agotado. Creo tanto como ustedes en eso, pero... yo no quiero muertes. ¡Para ellos quiero vida! ¿Comprendes? Una vida lenta, larga y lúcida... Tan larga y lúcida como la han llevado hasta ahora, pero a la inversa. ¡Con todo el horror de la certeza de no poder saquear más! (Se calma) Reclamo a Meyer para esto.”²³

El fragmento de la obra refleja el pensamiento calculador del personaje marginal China al idear un plan para invadir el mundo de los burgueses, también, la astucia para manejar determinadas situaciones, grandes grupos de personas con una alta capacidad de liderazgo.

El tercer elemento corresponde al mundo onírico. No se sabe con certeza si lo que acontece con los personajes, en el caso particular de **Los Invasores**, pertenece a un sueño o a la realidad. Al finalizar el segundo acto pareciera que la obra vuelve a un equilibrio, debido a que se piensa que todo lo ocurrido ha sido un sueño, sin embargo, acontece un hecho inesperado: la irrupción de la mano de China en la casa de los Meyer, situación que se da al inicio y cierre de la pieza.

²³ *Ibíd.*, pág. 99

2.2.3.1- Los Símbolos

Un símbolo posee una dualidad literal y figurada, vale decir, un doble significado, lo que es en sí y lo que representa. Corresponde a una palabra, objeto, sonido, etcétera, que sugiere algo diferente y complejo por medio de una asociación cultural. En otras palabras, son dependientes de una cultura en particular que ha establecido la conexión entre el signo y lo que simboliza.

El río: en la obra particular **Los Invasores**, constituye la división o “*muro*” entre los burgueses y proletariado. Evidencia la separación entre ambos mundos, dejando entrever la clara oposición y lucha de clases presente en la obra. La clase baja realiza lo imposible para traspasar dicho regato e integrarse de cierta forma en la clase alta. Esta en cambio, no aceptaba por ningún motivo la intromisión de ellos en su territorio.

En la pieza teatral **Flores de papel** el río, también, se presenta como una segmentación entre la clase adinerada y los pobres. El personaje marginal Merluza, atravesó el afluente que lo separaba de la clase burguesa huyendo de Pajarito y Miguel que lo querían asesinar por una jugada de dados.

Las flores: símbolo de lo pasajero y de lo marchito, aparecen siempre muy relacionadas con los personajes femeninos. En **Los Invasores**, por ejemplo, Pietá protege las flores de su jardín maltratadas por los marginados; ahora bien, su uso máximo se puede encontrar en la obra **Flores de papel**. El personaje Merluza conoce a Eva mientras esta pinta flores en el jardín botánico, y más tarde, él suplantaré el decorado del departamento de Eva con flores confeccionadas con papel de diario. Estas que aparentan ser toscas, por su material, adquieren nuevas cualidades después de un proceso transformador dejando de lado su simbología aparente de ser fea, burda y sin valor. En consecuencia, se estima una nueva concepción de belleza estética al traer consigo una renovación total que incluye la aceptación de nuevos valores y conceptos.

Uso de la tenida de tenis: este juego se repite en las piezas teatrales **Los Invasores**, **Flores de Papel** y **José** (1980). Es símbolo de estatus, puesto que en la sociedad chilena es un deporte exclusivo para quienes pueden afrontar el gasto de pertenencia a un club y la compra de un equipo apropiado.

La luz: símbolo que aparece, particularmente, en **Mansión de lechuzas**. El decorado pide una atmosfera interior anaranjada contrastada por el verde exuberante del exterior, vale decir, el interior se envuelve de una melancolía de color otoñal contraponiéndose con el verde, símbolo de vitalidad, sexualidad y esperanza. Así mismo, la utilización de la luz es trascendental en **Los Invasores** para la evocación de sueño y realidad. China y su grupo de marginados invaden la casa de los Meyer en la oscuridad en el momento que la familia dormía, evidenciando así, el escaso límite entre sueño y realidad.

2.2.4-El Espacio

En las creaciones de Egon Wolff, el espacio es siempre cerrado, símbolo del ahogo y aislamiento de la clase en cuestión, es muy preciso y detallado en cuanto al decorado y la ambientación. Es evidente la intención del autor de crear una atmósfera precisa que trascienda un mero realismo. La mayoría de las obras suceden en los salones de la pequeña burguesía, a veces decorados de cualquier forma, puesto que son todos similares. No obstante, hay con frecuencia objetos en escena que apoyan la idea central del drama, trascendiendo del nivel simplemente decorativo a un nivel simbólico. Un ejemplo de ello se da en **Flores de papel** con las figuras de mimbre de Eva reemplazadas por las flores de papel que al final lo cubren todo. Del mismo modo existen dos piezas teatrales que transcurren en oficinas: **Parejas de trapo** y **El sobre azul** (1983), y tres en ambiente decididamente pobres, **El signo de Caín** (1971), **Álamos en la azotea** y **Háblame de Laura** (1986). Ahora bien, es

destacable notar que en los ambientes de estrechez económica predomina siempre el desorden, tal como se puede apreciar en la obra **Niñamadre** (1960), en la cual, el espacio escénico ocupado por Polla y Pablo está basado en el desorden y la suciedad. En **Los Invasores** se observa la destrucción del decorado en escena, simbolizando la caída total de la clase alta.

2.3-Construcción Dramática

Un aspecto a considerar en los procedimientos de construcción dramática de Egon Wolff es la gradación, casi imperceptible, con la que van situando los elementos de intensificación de las situaciones. Sus obras se inician con escenas de completa normalidad, no obstante, al transcurrir los hechos aparecerán los elementos que luego serán la base del conflicto. En **Flores de papel**, un hombre lleva bolsas a una mujer hasta su departamento y en lugar de aceptar un billete de propina pide una taza de té. En **La balsa de medusa**, Leonardo, espera sus invitados; su mayordomo, Conrado, lo mira con triste simpatía. Lo ve cansado, dispuesto a continuar una tarea que ha asumido casi a pesar suyo. Todas situaciones, aparentemente, realistas hasta que “*sin darnos cuenta*”, estamos insertos en una situación insólita e insoportable.

Otro aspecto, característico de los procedimientos constructivos del dramaturgo, es relacionar a personajes de mundos totalmente contrapuestos, dando cuenta de una extrema división que existe en la sociedad. Uno de ellos irrumpe en el ámbito del otro y comienza a producir cambios, que en un inicio no parecen importantes, pero que, al final son determinantes en la alteración de todo orden que aparenta ser seguro. China, Toletole y todo el grupo de marginales ingresan a la mansión de la familia Meyer en **Los invasores**, el Merluza al departamento de Eva en **Flores de papel** y, la llegada del grupo de

despreocupados burgueses a la mansión de Leonardo en **La balsa de medusa**.

2.4-Tipología Estructural del Teatro de Egon Wolff

En la dramaturgia de Egon Wolff está presente el dominio de la técnica y el lenguaje teatral plasmados en obras cuya tensión dramática se desenvuelve dentro de estructuras intachablemente coherentes. Se podrían dividir las producciones del autor, según Mónica Lee²⁴ en creaciones netamente realistas y obras denominadas intuitivas. Entre las realistas se cuentan **Mansión de lechuzas, Discípulos del miedo, El signo de Caín, Parejas de trapo, Niñamadre, Espejismos, José y Álamos en la azotea**. Estas se caracterizan por una descripción fiel y detallada de un sector de la sociedad chilena actual y desde una perspectiva crítica, creando una pintura perfecta de lo cotidiano. La recreación de la realidad se logra mediante el apoyo en referencias culturales comunes y el uso de un lenguaje colonial chileno, de aquí la pronta identificación del público con las creaciones realistas de Egon Wolff. Predomina en ellas principalmente el conflicto del individuo con su medio social y la influencia que éste ejerce en su comportamiento.

Entre las obras intuitivas se encuentran **Los Invasores, Flores de papel, El sobre azul, La balsa de la medusa y Háblame de Laura**. Como su denominación lo indica, Wolff se deja llevar por la intuición en el momento de creación. Si la tensión dramática en las piezas realistas surge de una lógica estrictamente basada en el mundo objetivo, en los dramas intuitivos esto se logra por medio del uso de elementos expresionistas y surrealistas que diluyen sueño y realidad. Tres de estas piezas, **Los Invasores, La balsa de la medusa y Háblame de Laura**, tienen estructura circular contribuyente a la ambigüedad latente en esta categoría.

²⁴Lee, Mónica. (1984). **La dramaturgia de Egon Wolff: texto dramático y contexto social**. Tesis de grado. Simon Fraser University, EE.UU.

En las obras catalogadas intuitivas, el lenguaje cumple un papel fundamental en la subversión del orden, logrando niveles de un sarcasmo y de una mordacidad extrema. China, el Merluza y los mendigos de **La balsa de la medusa** utilizan un vocabulario que no corresponde a su condición social. No obstante, la atmósfera de irrealidad y ensoñación que envuelve a estos dramas permite este vuelco.

En definitiva, se han establecido dos categorías estructurales principales: obras realistas y obras intuitivas en la dramaturgia de Egon Wolff, las cuales indican un tratamiento distinto para lo que constituye la preocupación fundamental del autor: el decaimiento de un sector de la sociedad, la burguesía.



Capítulo III:
**La Marginalidad un tópico literario en el teatro chileno
desde 1915 hasta 1967**

3.1 Concepto de Marginalidad

El término de *marginalidad* según S. Choren²⁵ surge, aproximadamente, en el decenio de 1960 en América Latina, aludiendo a un grupo poblacional que emigra del campo a la ciudad, rodeando las principales ciudades y conformando un cinturón de pobreza. Estos habitantes residen en sectores no incorporados al sistema de servicios urbanos, en viviendas improvisadas sobre propiedades ocupadas ilegalmente. A consecuencia de ello, el agua potable se consigue solamente de forma limitada debido a la escasez de alcantarillas, el drenaje de aguas servidas se efectúa en las calles o en las acequias. Además, no se realiza una apropiada disposición de la basura, pudiendo ser por la insuficiencia de recolección o porque los residuos se convierten en un recurso económico para los moradores.

El concepto de *marginalidad*²⁶ se utiliza también en relación con las condiciones de trabajo y al nivel de vida de las personas, asociándose así a la insuficiencia para satisfacer las necesidades humanas básicas. Asimismo, se observa que el término adquiere otra connotación, tal como la relativa a la participación política, la sindical y, en general, a la ausencia de toma de decisiones, a nivel de comunidad local o en el orden de instituciones y estructuras más amplias. En definitiva, la población marginal constituye, principalmente, un ejército de reserva de mano de obra barata para el burgués, puesto que al ser bastantes en números, las posibilidades de empleo se reducen, situación que beneficia al capitalista porque está en su poder designar el salario según su propia conveniencia.

De acuerdo a la idea anterior, el concepto de *marginalidad*, estaría inserto dentro de la Teoría de la Modernización²⁷, la cual sostiene que las

²⁵Choren, S. **Marginalidad**. (s.f.). Recuperado el 28 de agosto de 2012, de <http://www.cricyt.edu.ar/enciclopedia/terminos/Margin.htm>

²⁶ Gutiérrez, Alicia. **La Construcción Social de la Pobreza. Un análisis desde las categorías de Pierre Bourdieu** (2003) Descargado el 18 de agosto de 2012, de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1973032.pdf

²⁷Enríquez, Pedro. (2007). **De la marginalidad a la a Excusión Social: Un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos**. Recuperado el 30 de agosto de 2012, del sitio web de Escritura Digital: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2484048

sociedades subdesarrolladas tienen la particularidad de la coexistencia de un segmento tradicional y otro moderno. El primero, es la principal barrera para obtener el crecimiento social y económico autosostenido; además, constituye la causa del surgimiento del concepto “marginal”, dado que en su visión más abstracta se refiere a sectores en que todavía no han penetrado los valores, las normas ni las formas de ser de los hombres modernos. En otras palabras, se trata de vestigios de sociedades pasadas que forman personalidades marginales a la modernidad.

De la Teoría de la Modernidad se desprende la idea o noción que si los países de América Latina buscaban salir del subdesarrollo debían transformar su población en “moderna”, es decir, acabar con los vestigios de la sociedad pasada. Esta fue la labor que emprendió en los inicios de la década de 1960 el Centro de Investigación y Acción Social “Desarrollo Social para América Latina” (DESAL)²⁸ asentado en Santiago de Chile a cargo del sacerdote jesuita Roger Vekemans. No obstante, las acciones de este centro se restringen solo a los marginales urbanos debido a las intensas migraciones rurales urbanas de la época, predominante en las ciudades de los países de América Latina.

Fernando Cortés, docente encargado del Centro de Investigación y Estudios Avanzados de la Población, en su documento **Consideración sobre la Marginalidad, Marginación, Pobreza y Desigualdad en la distribución del ingreso**²⁹, publicado en la *Revista Papeles de Población* da a conocer las cinco dimensiones del concepto de marginalidad que estipuló la DESAL, la cual alude a personas, no a localidades o estados:

1. Dimensión ecológica: Las personas marginales se localizan en “círculos de miseria” en el que las viviendas son deterioradas dentro de las sociedades.

²⁸ Ibíd., pág. 62

²⁹ Cortés, Fernando. (2002). **Consideración sobre la Marginalidad, Marginación, Pobreza y Desigualdad en la distribución del ingreso**. Recuperado el 30 de agosto de 2012, del sitio web de Escritura Digital: redalyc.uaemex.mx/pdf/112/11203101.pdf

2. Dimensión sociopsicológica: Los marginales simplemente habitan un lugar, no poseen capacidad alguna para actuar, no participan en beneficios y recursos sociales, en decisiones sociales, sus grupos no poseen integración interna.
3. Dimensión sociocultural: Los grupos marginales presentan bajos niveles de educación, cultura, vida, vivienda y salud.
4. Dimensión económica: Los marginales no tienen ingresos ni empleos estables.
5. Dimensión política: Las personas que conforman los grupos marginales no cuentan con organizaciones políticas que los representen ni manifiestan interés por las tareas y responsabilidades para solucionar los problemas sociales incluidos los propios.

El concepto de *marginalidad* tiene como propósito develar las determinantes del desarrollo económico, inserto en la Teoría de la Modernización referida solo a las personas. Ahora bien, para aclarar aún más el término es necesario diferenciarlo del concepto *marginación*, que a pesar de su parecido fonético presentan múltiples desigualdades. La *marginación* tiene como objetivo dar a conocer la exclusión social, comprendiendo a toda la población referente al ámbito residencial. Del mismo modo, alude a agregados sociales situados espacialmente en localidades, municipio o estados.

Algunas de las consecuencias de confundir los términos *marginalidad* con *marginación*, implica considerar conceptos idénticos con raíces teóricas distintas, los cuales organizan conjuntos de hechos desiguales de acuerdo con variadas teorías, y mezclar referentes empíricos incurriendo con ello en falacias ecológicas.

Existen autores como Pierre Bourdieu,³⁰ quien postula la *marginalidad* en relación con la manera de estar ubicado en el sistema, más que por estar fuera del mismo, ocasionando un hito teórico que señala el abandono del término dualista margen- centralidad o de marginalidad-integración. Producto de esto se requiere caracterizar con mayor profundidad el sistema de vinculaciones en los cuales están insertos *los marginales*, por ende, no se debe estudiar su forma de vida de manera aislada, sino analizarla según las relaciones que mantienen con los sectores dominantes. Es relevante elaborar un concepto de estrategias de reproducción susceptible a todos los grupos sociales y no abarcar solo a las localidades marginales.

En los años '60 la *marginalidad* fue un tema recurrente en la dramaturgia nacional. Las obras estrenadas durante este período cuestionaban las estructuras, valores, conductas y formas de vincularse de las diferentes clases sociales. Los autores representaban sus personajes y las situaciones marginales con el fin de denunciar una realidad ignorada por la sociedad de esos años. A consecuencia del desarrollo y crecimiento de las urbes, los sectores sociales desposeídos fueron desplazados del centro hacia las afueras del núcleo urbano, surgiendo así las poblaciones, campamentos y asentamientos “provisorios” para personas en situación de calle, como plazas y riveras de ríos.

Un reflejo de la idea anterior son las obras **Los Invasores** de Egon Wolff y **Los papeleros** de Isidora Aguirre, estrenadas en el mismo año (1963). El escritor Ariel Dorfman,³¹ afirma que los autores han escogido protagonistas que de una u otra forma viven marginados del proceso social. Este rechazo llega a tal extremo que los dramaturgos, proponen entre líneas, que una solución auténtica sería retirarse terminantemente de la condición humana misma.

³⁰ Gutiérrez, Alicia. Op. Cit., pág. 30

³¹ **La Poética de la Marginalidad.** (s.f.). Recuperado el 01 de Septiembre de 2012, de <http://www.escueladeespectadores.cl/audioteca/los-invasores/la-poetica-de-la-marginalidad/>

Los dramaturgos, Wolff, Aguirre y Díaz, por ejemplo, estudian la *marginalidad* desde dos aristas. La primera, muestra a los personajes apartados de la sociedad o rechazados por ella por su precaria condición; la segunda, se distingue a un personaje que asume su condición marginal, porque se aleja de las normas socialmente impuestas transformándose así en una minoría social. Las obras de teatro de esta época sirven como denuncia en contra de la clase burguesa y su poca conciencia social frente a los más desposeídos. La *marginalidad* es vista como un problema de nadie, pues para los demás estos seres no existen.

3.2 El tópico de la Marginalidad en dos dramaturgos previos a Egon Wolff

El médico Francisco Hederra Concha (1863-1944), un aficionado de las letras originario de la Región del Maule, escribió novelas, obras de teatros y cuentos; además, de colaborar por muchos años en el diario “La mañana de Talca” con crónicas acerca de la vida provinciana. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra la obra **Los sacrificados**, con la que obtiene el primer premio en el certamen dramático de los Juegos Florales en Curicó en 1918. En dicha pieza trata a cabalidad el tópico de la marginalidad dando a conocer un matrimonio acomodado que acaba de tener un hijo y para alimentarlo recurren a una joven nodriza quien ha sido madre recientemente.

“Amador: Mañana lo llevamos a la iglesia, ahora no se puede porque tenemos que irnos. ¡vay! ¡ya está! Y ni les he dicho a que he venido por llevando hablando. Vengo a buscar a la niña Ña Pascuala. El patrón le manda a decir que se eprepàre pa’ irse p’ al pueblo en el tren de la tarde.

Pascuala: ¡Qué está’ iciendo!

Amador: Lo que oye. La patrona tuvo un niño anoche y quiere que hoy mismo le empiece a criar la Juanita.

Pascuala: ¡Si va a criar a su niño!

Juana: ¡Si voy a criar a mi hijito! ¡No quiero alquilarme!

Amador: ¡Vah! Malazo está entonces, pero el que se vaya al pueblo.

Pascuala: ¿Por qué no le' hice al patrón que la niña no puee, que está enferma, que no tiene leche?

Amador: Le' igo lo que Usté quiera pero bajo su responsabiliá. Mire, Ña Pascuala, esa no se la traga nunca el patrón si es lagartazo.”³²

De la cita se desprende que, Juana, quien ha sido madre recientemente, debido al mandato del patrón, debe dejar sin alimento a su propio hijo para amamantar al de él, pudiendo entreverse la falta de derecho y libertad de acción de la inquilina, pues no podía negarse al requerimiento del dueño del fundo, porque de lo contrario, se quedaría sin hogar ni sustento. Además, se vislumbra la postergación que deben hacer los criados para con sus hijos, dado que, primero, están las necesidades de los acaudalados y luego las de la servidumbre. Por consiguiente, están fuera del reducido grupo de los que dominan la sociedad.

En **Los Sacrificados**, Hederra Concha da a conocer la marginalidad que sufren los inquilinos, que por su condición desvalida, no son capaces de contradecir, en este caso, las órdenes del terrateniente. Es este quien posee el poder y autoridad a tal grado de ver a sus empleados como simples objetos o animales para su propio beneficio. Del mismo modo, es evidente la diferencia que se presenta entre los niños, cuya condición de vida se ve supeditada a su estrato social.

Luis Emilio Recabarren (1876-1924), tipógrafo de oficio, socialista y revolucionario, quien dedicó toda su vida a la actividad política, realizando duras críticas y denuncias contra la oligarquía dominante, es por ello, que en varias oportunidades fue perseguido y arrestado por la autoridad. Recabarren fue un líder social multifacético, militó en el Partido

³²Hederra Concha, Francisco. (1918). **Los Sacrificados**. Recuperado de http://centido.uchile.cl/docs/LOS_SACRIFICADOS_15.11.2010.pdf. Pág. 8

Demócrata desde 1894, fecha en la que comenzó a dar vestigios de su pensamiento. En 1901, en el norte de Chile, fundó las mancomunales obreras y fortaleció las organizaciones sindicales, convirtiéndose en un educador social de las masas obreras y populares, siendo propulsor a la vez de movimientos de la emancipación de la mujer en Chile. Al ser un agitador social, programó contrarrestar a los grupos de capitalistas y burgueses, quienes correspondían a su fuerza antagónica que explotaba a los proletarios empobrecidos. El tipógrafo, asimismo, fue organizador de partidos políticos, quien junto a sus camaradas fundó el Partido Obrero Socialista, debido a la necesidad de crear un partido, exclusivamente, en defensa de los intereses de los obreros.

El dramaturgo, producto de su vasta experiencia en problemas sociales, escribió **Desdicha obrera** (1921), la cual trata la marginalidad por medio de la lucha de los trabajadores; muestra la explotación de los burgueses a través del poder económico, pues son los dueños de las fábricas, donde por falta de trabajo, los obreros eran capaces de dejar hasta, incluso, su vida a manos del capitalista. Este aprovecha su posición privilegiada para acosar a las obreras, que al no conseguir su propósito, son amenazadas con la pérdida de su trabajo. En este punto, en la obra la protagonista, pese a ser intimidada por su patrón, opta por perder su fuente laboral, con tal de no ser abusada por él. A consecuencia de esto, la mujer y su familia no podían contar con recursos para comprar los medicamentos de su madre, y para el sustento, quedando así, relegadas a vivir en condiciones de pobreza

“Rebeldía: Bueno. Voy allá pero te advierto yo que este fraile fue el que le dijo al patrón que me echara de la fábrica porque yo era una incrédula, que predicaba la herejía entre las obreras. De manera que nos condenaba al hambre a todas, como si tuviésemos alguna culpa porque nuestro cerebro acepta una idea y rechaza otras... La miseria me obliga ahora a aceptar

trabajo allí otra vez. Veré antes a mamá y enseguida me marchó.

Luzmira: (Sola). Tanto sin sabores y ultrajes que recibimos las obreras para poder ganarnos un miserable jornal. Pobre hermana mía...Si será cierto lo que ella dice que el señor cura la hizo salir de la fábrica. Si fuera cierto sería muy mal hecho.”³³

En el fragmento, se advierte el poder de la clase burguesa, ejercido hacia el proletariado, el cual se ve subyugado, incluso, hasta en sus ideales personales como lo es el tema religioso porque, en el caso de la obra, al no profesar Rebeldía la religión católica y movilizar al resto de sus compañeras a exigir sus derechos laborales, es acusada de hereje, calificativo que la condena a perder su trabajo, quedando fuera del sistema capitalista. Sin embargo, al no disponer de un sueldo estable para subsistir, se vio en la obligación de aceptar nuevamente el mismo trabajo, pese a tener que soportar las exigencias de su patrón. Vale decir, la obrera se humilló para no quedar sumida en la desesperanza de ver morir a su madre al no poder proporcionarle los medicamentos que necesitaba, por no tener trabajo.

Emilio Recabarren, si bien muestra una marginalidad explícita, también incurre en la denuncia y el llamado a la unión del proletariado, a la lucha de la obtención del bien común y a no dejarse pasar a llevar ante la brutal explotación de los burgueses. En este punto el autor concuerda con la visión tradicional de la dicotomía ricos- malos y pobres- buenos. Es decir, marca la diferencia entre marginales y burgueses, pero a la vez, hace una denuncia social.

³³ Recabarren, Emilio. (1921) **Desdicha Obrera. Drama social en tres cuadros**. Antofagasta: Imprenta El socialista. Recuperado el 5 de agosto de 2012, en http://www.luisemiliorecabarren.cl/files/obra_reca.pdf. Pág. 424

3.3 El tópico de la marginalidad en dramaturgos coetáneos a Egon Wolff

Fernando Cuadra (1927-), escritor chileno nacido en Rancagua. Escritor de teatro, cuya creación brinda variadas facetas temáticas como la histórico-costumbrista, poética-simbólica y la crítica social³⁴. Una de las obras que abarca este último tópico es **La niña en la palomera** (1968), pieza teatral que muestra el tema de la marginalidad en aspectos, tales como el lugar en el que se desarrolla la acción puesto que corresponde a un sector urbano que evidencia los problemas de hacinamiento que debían soportar sus moradores, por ende corresponde a una clase media baja, debido a que no les falta el alimento para mantenerse, aunque la calidad de este sea paupérrimo, al igual que sus viviendas, porque si bien no vivían en la calle, sus estrechas casas no les otorgaban las comodidades que quisieran, ni tampoco les permitía desenvolverse en total libertad, dado que al estar las viviendas tan cercas, la privacidad se ve obstruida.

Otro aspecto que evidencia la marginalidad es la construcción de los personajes de la “*patota*”, compuesto por un grupo de jóvenes desempleados, cuya única diversión era reunirse afuera de las casas a conversar y reírse de diversas situaciones que acontecían en el barrio. Los mismos muchachos, decían que la sociedad los había olvidado, puesto que no les otorgaba oportunidades de trabajo; no obstante ellos mismos no tenían mayor interés en buscarlo, ni mucho menos en estudiar para obtener una carrera que les diera estabilidad económica, argumentando que el estudio, no solucionaría sus problemas, esto nos deja entrever su “automarginación” al no querer integrarse al mundo laboral, pues deseaban cambios rápidos y concretos, siendo la delincuencia la alternativa más fácil para ello. Al estar cesantes, la comunidad, los cataloga como vagos, flojos y ladrones, esta última

³⁴Biografías y Vidas. **Fernando Cuadra**. Recuperado del Sitio Web http://www.biografiasyvidas.com/biografias/c/cuadra_fernando.htm

característica, se les atribuye como una posible respuesta ante la obtención de sus bienes.

Ahora bien, la alternativa más rápida de adquirir bienes materiales no es solamente delinquiendo, pues, igualmente, se obtienen a través de la prostitución tal como en el personaje Gaby, una joven de quince años que vive junto a su madre alcohólica la cual no se preocupa de su bienestar físico y psicológico; el primero, relativo a su alimentación y vestimenta, y el segundo, en cuanto a lo afectivo y preocupación por sus problemas personales, razón por la cual, la joven opta por prostituirse para alcanzar así el bienestar económico y todos los lujos que anhelaba, sin embargo, debía soportar la marginación que le provocaba la sociedad al ser alejada de esta, aunque estuviera en una posición desfavorable.

Isidora Aguirre (1919-2011), una de las mujeres más sobresaliente del teatro chileno del siglo XX. Su labor artística consistió en desarrollar un proyecto artístico que logró enlazar la popularidad con una preocupación profunda en los temas sociales, además, la dramaturga, indagó en la identidad chilena, a través de la revisión del pasado histórico o por medio de la reflexión sobre la actualidad nacional. Aguirre, comienza su trabajo en la dramaturgia hacia 1952, período en el que por influencia de Hugo Miller, produjo su primeras obras teatrales, las cuales consistían en comedias ligeras como **Carolina** y **La Dama del Canasto**, estrenadas en 1955, no obstante, al transcurrir el tiempo su labor evolucionó hacia una pieza más comprometida y profunda, que pretendía reflejar cuestionar y reflejar el contexto social del país, para lo cual se inspiró en los fundamentos teatrales de Bertolt Brecht.³⁵ Bajo esta línea de teatro social, se inscribe su obra **Los papeleros** (1963), con la que da a conocer una marginalidad explícita, puesto que revela la condición social de los desvalidos y sus problemáticas, tal como fue en aquel tiempo, sin ahondar en detalles que desvíen la atención del conflicto central.

³⁵Memoria Chilena. **Isidora Aguirre**. Recuperado del sitio [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=isidoraaguirre\(1919\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=isidoraaguirre(1919))

En la obra, Isidora Aguirre, presenta una crítica a la injusticia social y a las condiciones precarias de la marginalidad urbana, la que se aparta del escapismo burgués y de los juegos psicológicos de la clase media, porque plantea frontalmente las estructuras de poder que sustentan las condiciones de pobreza por medio de una estética teatral renovadora, que fuerza a las audiencias a reflexionar sobre el rol que le atañe en la perduración de esas estructuras sociales.

En **Los papeleros**, la dramaturga da a conocer la realidad de vida miserable de los recolectores de basura, sus precarios sueldos que no les alcanza para tener una vivienda decente con los recursos básicos que ello implica, como agua potable, luz eléctrica, entre otras, porque el dueño del basural se aprovecha de su ganancias con la excusa de permitirles habitar en las inmediaciones y así se asegura de perpetuar la marginalidad en la que han permanecido, pues no reciben ninguna ayuda social.

El personaje de Romina es quien cumple un rol fundamental en la obra, pues insta a sus compañeros de recolección a movilizarse para exigir al dueño del basural cambios inmediatos en las condiciones de vida, pero sus demandas no son atendidas y tras la negativa del patrón se impone la pasividad, el conformismo y la desilusión entre los papeleros. A consecuencia de esto, Romina incendia el basural, hecho que le ocasionó ser acusada de locura por el propietario, en tanto sus compañeros para no arriesgar lo poco que poseían le dan la espalda, siendo el Rusio el único en expresar al cierre de la pieza su apoyo, efectuando un llamado a la justicia y la organización.

El escritor Jorge Díaz (1930-2007), comienza su trayectoria teatral con su incorporación al grupo Ictus, a fines de la década del cincuenta. Es reconocido como uno de los más grandes dramaturgos de la escena nacional del siglo XX, reflejo de esto son las más de noventa obras teatrales escritas, como **El velero en la botella**, **El cepillo de dientes**, **Las cicatrices de la memoria**, entre otras. En los inicios del autor, sus

obras se relacionaron con el teatro del absurdo, las cuales se orientaron a la crítica social y a la sátira de la realidad de América Latina. Estas creaciones teatrales demostraban la desesperanza y escepticismo del mundo que lo rodeaba, para ello empleaba en sus piezas, la lucha de sus protagonistas en contra de la soledad, la incomunicación, mentiras, el uso del sarcasmo y el lenguaje indirecto.

Un reflejo de su descontento con la sociedad en la que vivía es su creación teatral **Topografía de un desnudo** (1967), la cual coincide estrechamente en la denuncia social con Isidora Aguirre y Egon Wolff al momento de mostrar la marginalidad en sus personajes. Díaz, en su obra da cuenta de las misérrimas condiciones de vida de los mendigos que habitan en un basural en el que escasamente tenían alimentos para sobrevivir. Esta situación precaria era detestada por la sociedad, puesto que consideraba a los indigentes como personas que sobraban, debían eliminarse para no contaminar al resto de la humanidad. Por tal razón la propietaria del basural quiso matarlos a todos. Sin embargo, el personaje de la Monja motivó a sus compañeros para defenderse y poder escapar hacia otro lugar donde pudieran vivir como personas:

“Monja: En cualquier parte será igual,
pero estaremos vivos.
Rufo: Otra playa de desperdicios a
donde lleguen a morir los miserables...
otro cementerio de elefantes.
Monja: Piensas mucho las cosas, Rufo.
No me gusta la gente resignada. Yo sola
no voy a cambiar nada, pero por lo
menos quiero gritar cuando se me
antoja.”³⁶

En el apartado se vislumbra la actitud resignada de Rufo al no moverse del basural en el que vivían, puesto que consideraba que por ser tan miserables a cualquier lugar que fueran a establecerse, su destino sería el mismo, es decir, vivir en condiciones de extrema pobreza, vestir de forma

³⁶Díaz, Jorge. (1967). **Topografía de un desnudo**. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/14847113/Topografia-de-Un-Desnudo>. Pág.18.

harapienta y con trabajos esporádicos que, difícilmente, les alcanza para sobrevivir. A este pensamiento negativo, se opone la Monja, quien trata de hacer todo lo posible para reunir a sus compañeros del basural para cambiar su nivel de vida e integrarse con todos sus derechos al sistema capitalista. Esta mujer cuando dice que quiere gritar cuando se le antoje, deja entrever, que los de su condición ni siquiera tenía la posibilidad de exponer libremente su pensamiento.

En **Topografía de un desnudo** se evidencia, igualmente, la deshumanización, tanto de la sociedad como de los funcionarios públicos al momento en que un mendigo aparecía muerto. Se consideraba un acontecimiento recurrente y sin mayor relevancia, pues era cotidiano encontrarlos en las calles, que al igual que los animales, morían sin que nadie se preocupara de encontrar los motivos que causaron sus decesos, que en la mayoría eran producto de los secuestros de los militares, quienes los encarcelaban para que delataran a los considerados por estos como ladrones. Si los indigentes no respondían a sus interrogantes, eran torturados física y psicológicamente, hasta el grado de llegar a su muerte, y como ellos vivían alejados de sus familiares, o bien, no los tenían, nadie los podía culpar de aquello.

Asimismo, los militares, al constituir una autoridad pública, no les podían exigir respuestas de sus actos, incluso, la prensa estaba manipulada por el gobierno para no entregar la información verdadera acerca de los crímenes que ocurrían. De acuerdo a esto, las personas pobres, y sobre todo, los que habitaban en los sectores periféricos, eran marginados cruelmente, pues sobraban en la sociedad, que al igual que los perros abandonados, era necesario exterminarlos para acabar con la miseria y estorbo que significaban.

3.4 Evolución del tema de la marginalidad en el teatro chileno

La marginalidad se ha transformado en un tópico recurrente en el teatro chileno y desde su aparecimiento se ha ido adecuando a las diversas épocas y contexto. En un primer momento, los dramaturgos previos a Egon Wolff trabajaron el concepto de marginalidad enfocado hacia el ámbito rural, a la explotación laboral de campesinos y obreros que al no disponer de dinero, debían aceptar las míseras condiciones y maltratos de los terratenientes para conservar un mínimo nivel de vida. En segundo momento, los escritores coetáneos a Wolff, trabajan el tema, esta vez, situado en el ámbito urbano, en el cual, al igual que los autores anteriores, prosigue la explotación en el trabajo, ahora, en el ámbito empresarial. Quienes manejaban el dinero, tenían el poder sobre el proletariado, el cual debía acatar sus órdenes para no perder su puesto laboral, razón por la que los capitalistas abusaban en lo relativo a sus sueldos, horarios y la forma de tratarlos.

Si bien, el aspecto laboral fue una de las principales maneras de marginar a los más necesitados, también se generó por parte de las personas que ostentaban diversas formas de poder, tanto militar, legal, educacional, o bien, aquellas que simplemente manejaban el dinero, tal como se evidencia en la obra **Topografía de un Desnudo** de Jorge Díaz. En esta obra, por un lado, los oficiales, no se conformaban con el solo hecho de mantener a los pordioseros alejados geográficamente del resto de la sociedad, sino buscaban eliminarlos de manera radical, a través de grandes matanzas; por otro lado, los acaudalados, al tener los recursos económicos, podían abusar y maltratar sin cargo de conciencia a las personas que vivían en condiciones de pobreza extrema, echándolos de su propiedad, sin importarles si tenían otro lugar dónde ir.

Los escritores precedentes a Egon Wolff como Hederra Concha y Recabarren, muestran a los personajes marginales como seres desvalidos, sin protección, pero lo más significativo es que les otorgan cualidades como la honradez, humildad, obediencia y congruencia en sus

ideales, en oposición a los burgueses que son reflejados como personas deshumanizadas, corrompidas por la codicia y el afán de incrementar aún más su riqueza a costa del sacrificios de los pobres. Estos al estar supeditados a las órdenes de los terratenientes, debían soportar las explotaciones y abusos, incluso, sexuales de parte de los dueños de las industrias, pues de lo contrario, se quedaban sin el trabajo que les brindaba su sustento.

Si bien, los autores mencionados en el párrafo anterior trabajan y profundizan en el tema de la marginalidad, es Luis Emilio Recabarren quien va más allá al tratar acontecimientos que estaban ocurriendo en su época, debido a que motiva la lucha por sus derechos a todos los obreros e inculca la concepción de unión entre ellos, puesto que era la única forma de conseguir mejoras laborales y dignificar en algo su situación de pobreza. Este pensamiento del autor, no solo lo evidencia por medio de sus obras, sino, además, en su vida cotidiana, organizando sindicatos y formando partidos políticos. .

Por su parte, los dramaturgos coetáneos a Wolff como Cuadra, Aguirre y Díaz, mostraban una marginalidad que vislumbraba las nuevas problemáticas que estaban apareciendo en la sociedad producto de la constante migración del campo a la ciudad lo que generaba grandes hacinamientos en la capital. Con esta aglomeración de personas, el campo laboral se reduce notablemente, escaseando el empleo, situación que produce la pobreza extrema, y de la cual surge la marginalidad urbana, pues al estar los desempleados en esta condición, son relegados hacia la periferia, catalogándolos, el resto de la sociedad como individuos flojos y ladrones, que no hacen nada por remediar su situación de vida.

Otro aspecto diferente de la dramaturgia previa a Egon Wolff, alude a los cambios de concepción de los personajes, dado que la dicotomía pobre-bueno y rico-malo se altera en las obras teatrales contemporáneas a este autor, pues ya no dependen de una condición social como la anterior. El pobre no necesariamente adopta un papel de buena persona y sumisa,

por el contrario, puede ser sin escrúpulos, arribista, calculador, entre otros calificativos, tal como se aprecia en **Los Invasores** de Wolff. Los personajes en situación de extrema pobreza, sobre todo las mujeres, no dudaban en prostituirse para conseguir dinero fácil y rápido, como en **Los Papeleros** de Aguirre y **La Niña en la palomera** de Cuadra.

Un tópico recurrente tanto en los dramaturgos previos como posteriores a Wolff ha sido la denuncia social, pero en estos últimos, se aprecia un mayor incremento, debido a que reflejan con ímpetu los problemas que aquejan a la sociedad. Los personajes, ya no se conforman con vivir siempre en la miseria, hay un líder que impulsa al resto de la población a luchar por mejores condiciones laborales y humanas, aunque no están exentos de dificultades dentro de ellos mismos, puesto que existe el temor de perder lo poco que han conseguido. Por tal motivo, los autores destacan la importancia de tales miedos hacia los burgueses y unirse para conseguir cambios significativos como en las obras **Los Papeleros** de Isidora Aguirre, **Topografía de un desnudo** de Jorge Díaz y **Los Invasores** de Egon Wolff.

3.5 Contexto histórico de la obra **Los Invasores** de Egon Wolff

En el período histórico en el que se inserta la pieza teatral, comprendería el gobierno de Jorge Alessandri Rodríguez, quien gobernó entre los años 1958-1964, elegido con el apoyo de los partidos Liberal, Conservador y el Movimiento Republicano. La política económica de Alessandri Rodríguez comienza a mostrar señales de deterioro luego de sus dos primeros años, debido a las dificultades en los pagos, el excesivo endeudamiento externo y el drástico descenso de las reservas de divisas que provocaron un rebrote inflacionario; además, las demandas salariales no fueron escuchadas por tratar de mantener una política de estabilización sumados a una serie de alzas en los servicios básico provocó un clima de agitación social que para 1962 se expresaba en grandes movilizaciones populares.

Más de cien mil personas entre obreros, empleados públicos, estudiantes, profesores, entre otros, estaban en huelga exigiendo sus propias demandas que consistían en acabar con la “dictadura económica” implantada por Alessandri Rodríguez.

La política de Jorge Alessandri estaba enfocada a los sectores empresariales y al beneficio de su expansión económica, por ende, el desarrollo de las urbes ocasionó que los sectores sociales más desposeídos quedaran desplazados del centro hacia las afueras de la ciudad. Con ello surgieron los campamentos, asentamientos y poblaciones, lo que indudablemente produjo el descontento de gran parte de la población vulnerable, acentuándose así la marginalidad urbana la que fue tomada como tópico para los dramaturgos de esa época.

3.6 La Marginalidad en la obra Los Invasores de Egon Wolff a partir de una *Visión No Crítica* y *Crítica*³⁷

La marginalidad en la década del '60 comienza a entenderse según dos visiones teóricas, las que tuvieron una gran relevancia en América Latina durante la vigencia del régimen del Estado Benefactor. Estas son la *Visión Crítica* vinculada con la perspectiva histórico-estructural y la *Visión No Crítica* asociada a la teoría estructural-funcionalista y al desarrollismo.

Para comprender ambas visiones es necesario incurrir en el concepto de Estado Benefactor. Este pretende universalizar los derechos de todas las personas, asegurando que los beneficios, tanto en materia de salud, seguros sociales, educación y vivienda, lleguen al menos a la mayoría de los ciudadanos, pues el Estado es el que tiene la responsabilidad de lograr el bienestar de la comunidad, garantizando la seguridad social por medio de transferencias monetarias, vivienda, asistencia social,

³⁷Enríquez, Gregorio Pedro. (2006). **De la marginalidad a la exclusión social: un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos**. San Luis, Argentina. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18401503>

infraestructura físicas y políticas reguladas en el área de salud, protección laboral y asistencia laboral.

El Estado Benefactor³⁸ postula los siguientes supuestos:

1. La pobreza era considerada como el resultado de falta de ingresos producto de la falta de trabajo y a consecuencia de esta afirmación las políticas de sostenimiento de ingreso implementadas por el Estado Benefactor solamente eran dirigidas hacia los “desocupados”.
2. La sociedad era concebida como una institución formada por matrimonios, solteras/os viviendo solo/as o con sus padres y viudas. Esta manera de percibir la realidad social trae consigo dos consecuencias: la primera, está relacionada con la familia (identificada con el hogar), considerada como la unidad de medida para la obtención de los beneficios sociales; la segunda, se vincula con el hecho de que la población se divide entre el sostén de la familia (jefe) y los dependientes de este (restos de integrantes).
3. La política activa de sostenimiento de la demanda efectiva (política monetaria y fiscal) era la garantía para que la economía funcionara en niveles próximos al pleno empleo, por ende, los beneficios del desempleo se entendían como prestaciones a corto plazo y en consecuencia las personas sin trabajo estaban condicionadas a oficios y entrenamientos brindados desde la asistencia pública.
4. El pleno empleo era la “norma” del funcionamiento del mercado laboral, vale decir, la existencia del “trabajo regular por tiempo completo, en edad activa y con pocos cambios de puestos de trabajo”, era lo recurrente. El salario estable garantizado por el pleno empleo, sostenía un sistema de protección social que cubría las demandas de los jefes de familia y sus dependientes.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 3

En resumen, el Estado Benefactor tendía a incorporar una dinámica que postulaba más la “incorporación” que la “marginación social”, buscaba garantizar “la estabilidad y la seguridad social” como condición para incrementar la productividad y mantener estable el sistema capitalista vigente.

3.6.1 Visión no crítica³⁹ de la marginalidad

Para la *Visión No Crítica*, la marginalidad es un fenómeno transitorio de la sociedad, en la cual una parte de la población no obtiene los beneficios del capitalismo en extensión porque “no quiere” incorporarse al sistema de producción.

La marginalidad es un problema abordado desde la Teoría de la Modernización⁴⁰ de gran relevancia en la década del sesenta, la que establece que las sociedades modernas son más productivas, los necesitados obtienen mayores beneficios y los niños reciben una mejor educación, las instituciones sociales se hacen más complejas, adquieren más conocimientos de su entorno inmediato y del ámbito mundial, son capaces de satisfacer mayores demandas de bienes para la reproducción y producción de sí mismas. Esta Teoría propone que las sociedades menos avanzadas en materias culturales, económicas y sociales, es decir, menos desarrolladas, lleguen a ser iguales a las que poseen mayor desarrollo, para ello tendrán que pasar en forma consciente, acelerada y, por voluntad de sus gobernantes, por una transición igual de etapas de crecimiento que las vividas por los países más evolucionados.

Asimismo, la *Teoría* sostenía que las sociedades “subdesarrolladas” como las Latinoamericanas se caracterizaban por la presencia de un segmento moderno y otro tradicional, donde este último se considera como el

³⁹Ibíd., pág. 60

⁴⁰Ibíd., pág. 62

principal obstáculo para lograr el crecimiento social, económico y autosostenido, debido a que aún no adoptan la manera de vida de la sociedad moderna.

A través de los sustentos de la Teoría de la Modernización la *Visión No Crítica* plantea que la sociedad está compuesta por dos sectores sociales: el de los incorporados, sector social moderno vinculado al sector industrial quienes han logrado una posición que les permite gozar a plenitud de los beneficios que el sistema social otorga, y el de los marginales, sector tradicional, compuesto por personas sin empleo estable ni ingresos suficientes que aún no han asumido las normas, los valores y la forma de ser de los hombres modernos. Son sociedades pasadas que conforman personalidades marginales que se oponen y resisten a la modernidad, es por ello que el Estado tiene la responsabilidad de generar acciones destinadas al logro del cambio de lo “tradicional” a lo “moderno”, ayudando así a los “marginados” a “integrarse” a la modernidad. La marginación es considerada como un fenómeno transitorio que puede resolverse en cuestión de tiempo, pues solo es necesario integrar los sectores marginales a la sociedad.

La forma de resolver el problema de marginalidad centra su accionar, por un lado, en una buena disposición de los incorporados de la sociedad moderna para integrar a los de la tradicional y, por otro lado, en la capacidad de presión que puedan ejercer los grupos marginados. Examinando críticamente la solución para determinar la marginalidad se puede afirmar que es ingenua y simple pues solo centra su atención en el cambio de actitud de los sujetos incorporados/marginados dejando a un lado el análisis de la estructura de clase y la influencia que esta posee sobre la estructura económica. Por ser un problema complejo no implica simplemente cambiar el individuo, sino además, de debe modificar la estructura socio-económica del sistema social vigente.

3.6.2 Visión Crítica⁴¹ de la marginalidad

La marginalidad desde el punto de vista crítico está inserta en la estructura productiva de la sociedad, por lo tanto, esta problemática debe ser asociada como un fenómeno estable y estructural de la comunidad capitalista en virtud del cual, una gran parte de la población está “al margen” o “en el margen” del sistema social por causa del capitalismo. Es este sistema socio-político imperante el responsable de que una gran proporción de la población realice actividades económicas de poca relevancia para el sistema de producción, quedando lisa y llanamente fuera de la actividad productiva. Dicha situación no permite que los habitantes disfruten plenamente de los beneficios que genera la riqueza social: vivienda, salud, educación, entre otros.

La *Visión Crítica* considera que la marginalidad es una consecuencia del sistema capitalista que afecta de manera rotunda a los países dependientes en la medida que favorece la concentración de la riqueza y el poder en manos del capital dejando a una parte creciente de la población alejada del empleo estable y la protección que brinda la sociedad.

Para explicar el fenómeno desde la perspectiva crítica, algunos autores⁴² han recuperado la propuesta de Marx y Engels a fines del siglo XIX y principios del XX del *ejército industrial de reserva*, el cual sostenía que el capitalismo produce fuerza de trabajo excedente que es funcional al sistema productivo vigente. En otras palabras, se puede sostener que el sistema capitalista genera una masa de desempleados que operan como un ejército de reserva a disposición de los capitalistas que lo utilizan para solucionar la crisis que se plantea, garantizando así, el buen funcionamiento de este sistema.

⁴¹Ibíd., pág.63

⁴²Ibíd., pág. 63

El *ejército de trabajadores de reserva* es funcional al sistema productivo, pues permite⁴³:

1. Intensificar la competencia entre los obreros abaratando los sueldos a niveles mínimos garantizando, de este modo, la explotación de los trabajadores.
2. Conformar una masa proletaria disponible constantemente para que los sectores del capital puedan producir la cantidad de mercancías que se demandan.
3. Amenazar y disciplinar a los obreros que están incorporados al sistema productivo para que no ocasionen conflictos.

Otros autores en cambio, han elaborado nuevos estudios tal como es *Masa marginal* de Nun y la de *Polo marginal* propuesta por Quijano⁴⁴, ambas fueron creadas en América Latina a mediados del siglo XX. La primera, contempla que en la fase monopólica del capitalismo se producen superpoblaciones relativas (exceso de fuerza de trabajo) que no tienen efectos funcionales en el sistema productivo vigente (no cumple con la función del ejército de reserva). Esta “masa marginal” puede ser “a-funcional” cuando no posee ningún impacto en el sistema productivo hegemónico, aunque puede volverse “disfuncional” cuando perjudica las formas productivas. En otros términos, se puede establecer que una decisiva cantidad de pobladores no podrá trabajar en empleos típicos de la sociedad capitalista, dado que, dicha sociedad no necesita de ella para continuar funcionando. Esta masa marginal no tiene posibilidad alguna de conformar un ejército de reserva debido a que el avance técnico en los procesos productivos les impide la incorporación al mercado laboral convirtiéndose, de este modo, en una población sobrante en la medida que “no produce ni consume”.

⁴³ Ibíd., pág. 64

⁴⁴ Ibíd., pág. 64

La segunda, *Polo marginal*, considera que la función de reserva y presión sobre los sueldos son aspectos que marcan la diferencia entre “población marginalizada” y “ejército de industrial de reserva”, tal como hace Nun, pero a diferencia de este, Quijano contempla que el *polo marginal* no queda totalmente fuera del sistema social constituyendo una sociedad dual en el que un sector está integrado y el otro es marginalizado, sino que el trabajo de estos últimos impide ocupar roles de mayor productividad, por lo tanto, se ven forzados a efectuar actividades económicas insignificantes para las necesidades productivas de los sectores dominantes de la sociedad, como lo es la recolección de cartones, ventas callejeras, trabajo artesanal, entre otros.

En suma, se puede sostener que la perspectiva crítica de la marginalidad en oposición a la visión no crítica, destaca que esta situación no es transitoria y el desarrollo no implicará la solución para erradicarla, sino más bien, es una situación estructural que es generada por el modelo para perpetuar su existencia, siendo una lógica consecuencia de un sistema económico.

3.7 Ubicación de los marginados en el sistema social

A consecuencia de las Teorías mencionadas anteriormente entre los *Críticos* y *No Críticos*, se pueden advertir distintas apreciaciones en torno a si los sectores marginales están *fuera* del sistema social o están *incorporados*, aunque, ocupando una posición en desventaja en relación a los otros.

La perspectiva *No Crítica*, por una parte, asume una visión *dualista* debido a que considera la existencia de dos sociedades, una en el centro y la otra en la periferia. Los individuos que conforman la primera sociedad están *integrados* al sistema social, por ende, gozan de todos los beneficios y derechos que les concede esta sociedad. Los sujetos

de la segunda sociedad quedan excluidos del sistema social o como se prefiere denominar “están al margen de la sociedad”.

En conclusión, el fenómeno social de la marginalidad es una tipología dualista que implica la existencia de un mundo dividido en dos categorías, una de las cuales posee su lugar en la sociedad y la otra, es ubicada en el exterior de ella.

En la perspectiva *Crítica*, por otra parte, en el caso de Quijano, la marginalidad se concibe como una manera de estar en el sistema social, pero ocupando un lugar de escasa relevancia. Los marginados son el resultado del capitalismo, el cual, los obliga a realizar labores productivas de poca importancia; sin embargo, no implica, de modo alguno, pertenecer a una sociedad distinta, sino que forman parte de esta a pesar de que su integración es desigual.

3.8 Análisis de la *Visión No Crítica y Crítica* en la obra *Los Invasores*

En la creación teatral se puede apreciar la visión dualista de la sociedad que plantea la perspectiva *No Crítica*, dado que, aparentemente, se puede identificar la división entre los burgueses, familia de los Meyer y los marginados, el grupo de invasores, quienes se ubican al otro lado del río, siendo este la línea divisoria entre ambas sociedades. Es decir, se dividen los dos sectores, los que están integrados a la sociedad que disfruta de privilegios y beneficios que otorga el sistema capitalista, y los marginados que corresponden al sector tradicional que no posee un ingreso que cubra sus necesidades básicas ni un empleo estable. En este grupo se puede encontrar a los personajes de la obra como China, Alí Babá, El Cojo y Toletole.

Ahora bien, la *Visión No Crítica* plantea que la marginalidad es un período de transición momentánea en que solo basta la buena

disposición de los burgueses para incorporar a este sector marginal, ya que estos últimos aún no asumen la forma de vida de los hombres modernos. Estas aseveraciones no coinciden con lo reflejado en la obra, puesto que los millonarios buscan alejarse cada vez más de los pobres, sufren al pensar en la posibilidad de perder sus bienes y su poder tal como evidencia Lucas y su esposa Pietá:

“Meyer: ¿Por qué mencionas todo esto, entonces? Nunca hablamos de estas cosas.

Pietá: No sé... tal vez, la gente de esta noche. Al vernos a todos tan...desfachatados. ¡Insolentes, sí! (como recolectando recuerdos) De repente, pensé que era el fin. Risas que celebran el fin. Una perfección corrupta (se vuelve hacia él) Tengo miedo, Lucas.”⁴⁵

En la cita se observa el miedo de Pietá de perder su fortuna y posición social. Se percata de la inestabilidad de los burgueses, porque con tan solo un negocio equivocado pueden perder sus riquezas, llegando, incluso, a descender hasta el estrado social más bajo. En otras palabras, la esposa de Lucas, está consciente de que algún día los de su posición, ya no tendrán el poder absoluto, pues tarde o temprano el “imperio” al que pertenecen, será subyugado por el proletariado.

La *Teoría No Crítica*, al aseverar que los marginados no deseaban integrarse al sistema capitalista, no se asocia con la obra en estudio, dado que su situación no es por voluntad propia, sino que es el mismo sistema burgués que no les da la oportunidad de formar parte de su círculo. Si bien, a algunos personajes como Alí Babá le dieron la oportunidad de pertenecer al sistema capitalista, brindándole trabajo, sin embargo, el empresario Lucas Meyer lo despidió por el riesgo a desestabilizar el sistema, pues si no encontraba un culpable para castigar el robo, el resto

⁴⁵ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 3

de sus trabajadores le perdería el respeto como autoridad, y podrían comenzar a exigir sus derechos laborales, que hasta ese entonces no eran respetados. El dueño de la empresa, era un persona al que nadie podía contradecir, exponer sus ideales y mucho menos, incurrir en insultos y golpes hacia él, como lo hizo el obrero acusado del hurto, que en, este caso, prefirió defender su honra que conservar su puesto de trabajo. Dicha situación tuvo como consecuencia ser marginado y estigmatizado como ladrón, situándolo al otro extremo de la sociedad, en la cual estaban los más desvalidos y en condición de pobreza.

A diferencia de la *Visión No Crítica*, la *Teoría Crítica* plantea que la población marginal, a causa del capitalismo, se encuentra al margen de la sociedad, y no fuera de ella, pero ocupando un lugar desfavorable dentro de esta porque los empresarios, al no darles oportunidades de trabajo, se reducen todas las opciones para surgir y ocupar un lugar más privilegiado. Además, los burgueses nunca van a permitir que la sociedad sea igualitaria, debido a que deben existir personas encargadas de realizar labores arduas y las que dan órdenes, los dueños del capital. Situación que se observa en **Los Invasores** porque el grupo de marginales, perteneció al sistema capitalista que imponían los burgueses, no obstante, al ser despedidos de las empresas y no tener un sueldo fijo, fueron relegados a ocupar un lugar desfavorable dentro de la sociedad, en el caso de la obra, al otro lado del río.

En relación a lo planteado por Marx y Engels, en la obra **Los Invasores** se aprecia el *Ejército industrial de reserva* planteado por el autor, puesto que varios de los integrantes del sector marginal trabajaron en la empresa de Lucas, y fueron despedidos, formando parte de los desocupados en busca de nuevas oportunidades laborales. Estos cesantes, volverían al sistema productivo, siempre y cuando, otro trabajador fuera despedido, para así, poder ocupar su puesto laboral, sin importarle recibir un mísero salario, pues los burgueses al tener el poder económico, determinaban sus remuneraciones a su propia conveniencia, y como eran tan difícil

entrar al mundo laboral, por el gran número de desocupados, no podían exigir mayores beneficios, debido a que otro podía tomar el puesto sin reclamo alguno producto de su pobreza. De esta situación, se aprovechaba el burgués, porque sabe que existe una gran cantidad cesantes dispuestos a trabajar sin hacer ningún reclamo.

La *masa marginal* de Nun, si bien, se observa en la pieza con el grupo de marginados sin trabajo, en ningún caso en esta se plantea que nunca más van a volver al campo laboral, por el contrario, pueden ejercer labores de menor implicancia para el sector productivo, como recolección de cartones, vendedores ambulantes, trabajos artesanales, tal como lo plantea Quijano⁴⁶ en el *Polo marginal*, en el que no quedan totalmente fuera del sistema capitalista. Un ejemplo es el Cojo, quien al ser discapacitado, tiene escasas posibilidades de trabajar en una industria o fábrica, sin embargo esto no lo limita a ejercer pequeños oficios para subsistir.

Al analizar las dos perspectivas se podría estimar que **Los Invasores** de Egon Wolff se asocia a la *Visión Crítica* de la marginalidad donde ambos estratos sociales pertenecen a la misma sociedad, pero en el caso de los marginados están en una posición en desventaja, sin poder gozar de los beneficios que trae aparejado el sistema capitalista impuesto por los burgueses. Los invasores en la obra, por una parte, estaban ubicados al otro lado del río, es decir, ocupaban un lugar desfavorable dentro de una misma sociedad; por otra parte, al no tener las mismas posibilidades de los acaudalados van quedando aún más rezagados sin poder contar, incluso, con dinero para sus necesidades básicas, puesto que la sociedad en sí no les permitía incorporarse al sistema productivo, por el contrario, les producía temor, rechazo, repulsión, tratando, en todo momento, de alejarse cada vez más de ellos, ya sea física o geográficamente:

“Marcela: (desde la puerta del jardín) En tu fábrica te he visto mandar. ¿Será que

⁴⁶ Enríquez, Gregorio. Op. Cit., pág. 65

esos, allá, tienen que obedecerte? (Sale; se oye su voz afuera) ¡A ver, ustedes, mugrientos! ¿Qué hacen en esta casa? ¡Fuera! (el tamboreo se acalla; cae un silencio amenazador) ¡fuera he dicho! ¡A juntar esas tiras inmundas y a la calle!”⁴⁷

En el fragmento se advierte la repulsión de la hija de Lucas y Pietá ante la presencia de los marginales que han irrumpido en su hogar, no duda en propiciarles insultos despectivos, pues está segura que los de estrato alto como su familia, son superiores a ellos tanto en lo económico como en su prestancia social. Es por ello, que quiere mantener los límites y darlos a conocer a los de condición baja.

Ahora bien, se podría establecer que la obra de Wolff, en una primera lectura, estaría inserta en la *Visión No Crítica* de la marginalidad, puesto que el autor evidencia una división explícita entre los ricos y pobres a través de un elemento divisorio: el río. Este tiene gran importancia al momento de interpretar la pieza, pues simbólicamente representa un obstáculo que separa dos dominios, en este caso, los burgueses y proletarios. Además, encarna el cambio y la muerte que en la obra teatral, se puede asociar a la culminación del sistema capitalista, el cual sucumbe ante la irrupción del grupo marginal, que pretendía la igualdad en la sociedad. Sin embargo, al leer detenidamente la pieza teatral, observamos que un río no es suficiente para dividir a una gran comunidad, pues los mendigos lo podían atravesar todas las noches en busca de los desperdicios del sector alto.

El símbolo del río perjudica a los adinerados, dado que al estar en constante cambio, les provoca inestabilidad y temor, porque al ser susceptible a ser cruzado, los de estrato más bajo pueden invadirlos con mayor facilidad. La muralla, en cambio al ser alta y sólida, corresponde a un obstáculo mayor para los invasores porque es más difícil romperla;

⁴⁷ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 19

según esta concepción representa, entonces, protección, seguridad, más que división. Es, quizás, la razón por la cual el dramaturgo prefiere utilizar el río como línea divisoria entre ambos estratos sociales, porque la muralla es símbolo de resguardo, en el caso de la obra, de las personas que tienen bienes que proteger como la familia Meyer.

Por lo tanto, la línea divisoria entre ambos polos es una cuestión geográfica y no de separación de sociedades, porque tal como lo explica Quijano, solo se diferencian por la desigualdad de distribución de las riquezas. Los que están en la periferia, proletariado y pobres, pertenecen a la sociedad pero no gozan de bienes materiales como los que están en el centro, los burgueses.

Se podría, entonces, desprender de la *Visión Crítica* la existencia de una estrecha vinculación entre la obra **Los Invasores** y el **Manifiesto Comunista** de Carl Marx y Engels, quienes luchaban por el bienestar de los obreros, motivándolos a organizarse para obtener una mejor condición de trabajo y, por ende, de vida.

Los aspectos en común entre ambos textos se refieren a:⁴⁸

1. El proletariado recorre diversas fases o etapas antes de consolidarse y fortificarse. En *Los Invasores*, el grupo de los marginados tuvo que aliarse y denominar a un líder, China, para que los organizara y así poder invadir la familia de los Meyer.
2. La disputa contra la burguesía data del instante mismo de su existencia. La obra refleja la polaridad entre los adinerados y los pobres, siendo los primeros dependientes, en cierto sentido, de éstos últimos porque siempre van a necesitar de ellos para las labores arduas que no están dispuestos a realizar. Desde aquí surge la explotación hacia los más desvalidos ocasionando su descontento y por ende, su oposición.

⁴⁸Max, Engels. (1848).**Manifiesto Comunista**. Recuperado el 30 de agosto de 2012. Edición Electrónica de www.phisolophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. PDF., pág. 6

3. Al principio son obreros aislados; luego, los de una fábrica; a continuación, los de toda una rama de trabajo, los que se enfrentan, en una localidad, con el burgués que personalmente los explota. Cada grupo de marginados en la obra van a determinados sectores enfrentándose a burgueses que en algún momento los explotaron y/o discriminaron como el caso de China y el grupo que lo acompañaba:

“Meyer: (Algo perplejo) ¿Quién es usted?

China: Sí, eso “es” lo que se hace acto seguido: averiguar el nombre. Parece que con saber el nombre de nuestros enemigos se nos hace más fácil dar en el blanco...Me llaman China, y usted es Lucas Meyer, el industrial... (Se acomoda en el suelo). Y ahora que hemos cumplido con esta primera formalidad, puede irse a la cama, si quiere...Comprendo que es suficiente para usted para ser el primer encuentro. Que Dios acompañe a usted y a su bella esposa, en su sueño. Buenas noches.”⁴⁹

Con la mención se trató de evidenciar cómo llegaron los invasores a la casa de Lucas; primero, fue solamente China, luego, Toletole y Alí Babá, por último, se unieron a estos, la gran masa marginal, quienes, al adentrarse en las casa de los adinerados, se enfrentaron directamente a sus explotadores, empresarios, que sin compasión abusaban de los derechos de sus obreros, hasta el punto de despedir, solamente, por hacer demostrar su autoridad.

4. Crean organizaciones permanentes para abastecerse de provisiones ante posibles batallas. De vez en cuando estallan re-vueltas y sublevaciones. Los marginales una vez que ingresan a terreno burgués, desalojan todos los bienes materiales de la familia Meyer para salvaguardar su rebelión.

⁴⁹ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 8

5. El verdadero objetivo de las re-vueltas no es obtener un resultado inmediato, sino ir consolidando y extendiendo la unión obrera. Los marginados al mando de China estuvieron varios días en la casa de Lucas antes de culminar su objetivo de conseguir la igualdad, ésta por medio de la unión y organización de los integrantes.

6. La organización del proletariado como clase, se ve amenazada a cada instante por la desatada concurrencia de los propios obreros. Pero avanza y triunfa siempre, a pesar de todo, cada vez más fuerte y más firme. Al interior del grupo de los marginales existía discrepancia de ideas que ocasionaban la discordia entre los mismos. Es el caso de Alí Babá quien discute con China, e, incluso, pretende utilizar la fuerza para lograr lo que anhela:

“Alí Babá: (Hace un gesto despectivo con la mano) ¡Ah! ¡Vamos, Cojo! Yo me voy de esta casa. Me voy a trabajar con los otros. (Se aleja hacia la puerta del jardín).

China: Mira, chiquillo, yo he hecho esto igual que tu...Tanto como tú me he alzado, sin palabras, porque también pienso que las ideas se han agotado. Creo tanto como ustedes en eso, pero...yo no quiero muertes. ¡Para ellos quiero vida! ¿Comprendes? Una vida lenta, larga y lúcida...Tan larga y lúcida como la han llevado hasta ahora pero a la inversa. ¡Con todo el horror de la certeza de no poder saquear más! (Se calma). Reclamo a Meyer para eso.

Alí Babá: Esas son tus ideas. Para mí los cambios que valen se tocan o se quiebran.

China: No puedo retenerlos aquí.

Alí Babá: Se te irá entre los dedos. Espera y verás cómo se te va.

China: (Se acerca a él) No se me irá, no temas. Está todo previsto. Aún hay soberbia en él. Aún tiene muchas cosas que alegar... Muchas actitudes que adoptar...Muchas revelaciones que

recibir. Yo sabré cuando sea el momento.”⁵⁰

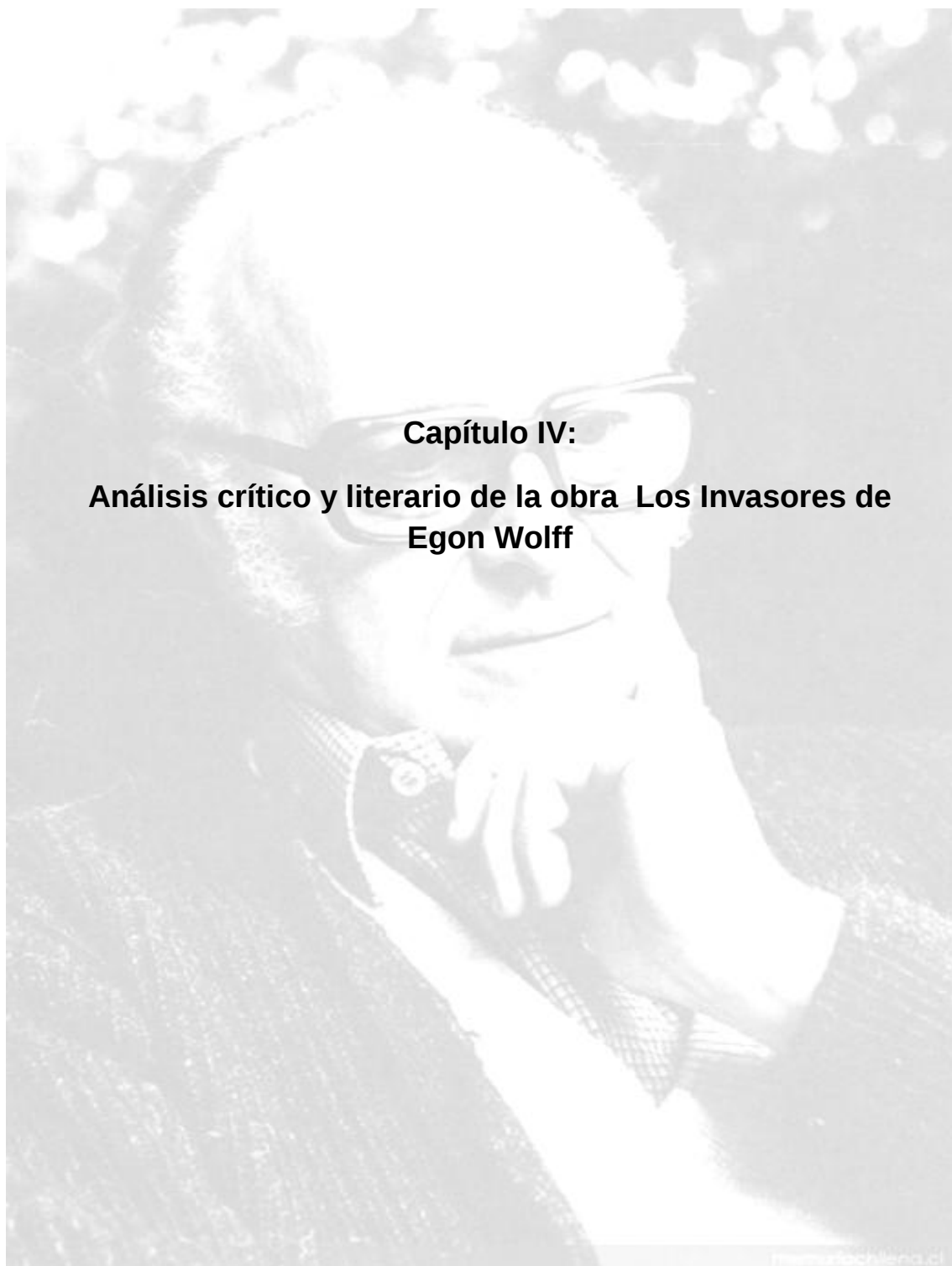
El diálogo deja entrever que en todo grupo, independiente, si es burgués o marginal, existen discrepancias al momento de resolver problemas o tomar decisiones, pues todas las personas tienen opiniones y puntos de vista distintos, hasta del mismo líder, como el caso de Alí Babá quien pensaba que China había dejado de luchar por el bienestar de los marginales, y peor aún, que este comenzaba a compadecer a los burgueses, pues no observaba una actitud confrontacional al momento de enfrentar a los Meyer.

7. Las relaciones del proletario con la mujer y los hijos no tiene ya nada en común con la afectividad de la familia burguesa, pues la carencia de los bienes materiales los hace actuar de una forma fría y distante. En la obra, China, se muestra lejano, arisco con Toletole, su supuesta pareja. “- Toletole: El primer día es fácil; vamos a ver mañana ¿No es cierto? - China: ¡Cierra la jeta! ¡Duerme!”⁵¹

8. La situación del obrero moderno lejos de mejorar conforme progresa la industria, decae y empeora por debajo del nivel de su propia clase. Los marginales, en el momento que trabajaron en la industria de Meyer, no progresaron en su condición de vida, sino por el contrario, en el caso del Cojo, por ejemplo, a causa de las pésimas condiciones laborales, perdió una extremidad, contribuyendo a empeorar su situación dado que le será dificultoso encontrar otro trabajo.

⁵⁰ Ibid., pág. 34

⁵¹ Ibid., pág. 9



Capítulo IV:
Análisis crítico y literario de la obra Los Invasores de Egon Wolff

4.1 El Lenguaje presente en la obra **Los Invasores**

El lenguaje, en su concepción universal, corresponde a la forma que tienen los seres humanos para comunicarse entre sí a través de un conjunto de signos, ya sean orales o escritos en el que su significado y su relación permiten la expresión y comunicación humana. Ahora bien, el lenguaje puede ser estilizado y depurado para incrementar sus posibilidades expresivas; este proceso se concretiza por medio de técnicas que le otorgan un ritmo complementario o que lo hacen apto para causar extrañeza con el propósito de cautivar la memoria, la imaginación y la inteligencia. Es decir, el denominado lenguaje literario.

El lenguaje literario es un proceso de comunicación caracterizado por el predominio de la función poética, debido a la utilización de recursos literarios; por el uso de la connotación, que permite diversas interpretaciones y por el empleo de recursos retóricos. Este lenguaje es el que adoptan escritores, poetas y dramaturgos, tal como lo hizo Egon Wolff para representar su pieza **Los Invasores** la que será motivo de nuestro análisis. En ella evidenciaremos los recursos estéticos que utiliza el autor, cuál es su sentido, qué personajes la usan con mayor frecuencia y en qué contexto y, por último, qué efectos obtiene con ello.

En **Los Invasores**, Wolff, utiliza un lenguaje implícito, entendido este como algo que está incluido en otra cosa sin que se manifieste de forma directa. Por consiguiente, Egon Wolff da a conocer sus temáticas, de manera que los espectadores logren interpretar su obra de acuerdo a sus conocimientos del mundo y al contexto de producción y recepción de esta. Es por ello, que una pieza dramática puede tener múltiples significados e interpretaciones, puesto que al ser literaria no posee un único sentido. Si el autor no hubiese utilizado lo implícito en **Los Invasores**, carecería de intriga y no daría cabida a la imaginación. En otras palabras, todos los hechos serían evidentes y no estaría inmersa en el arte literario. Un ejemplo de lo implícito en la obra se puede reflejar en la siguiente cita: “Meyer: (Oprime su talle.) El talle fino. (Toca sus caderas. Besa su cuello.)

Eres mujer, Pietá. Mujer, con mayúscula. Mi mujer. Me haces olvidar que envejezco. Eso no está bien; es contra natura”⁵². Estas palabras de Meyer, sin que lo diga explícitamente, dan a conocer cómo es su esposa en su aspecto físico y psicológico, dado que al decir que es de talle fino, una mujer con letra mayúscula se puede deducir que Pietá es esbelta, elegante, hermosa, además, cuando dice Lucas, que lo hace olvidar que envejece, se asocia a una mujer vital, irradia energía, siempre preocupada de su apariencia.

El dramaturgo, aparte de utilizar, principalmente, lo implícito en su obra, también recurre a figuras literarias como lo son: la metáfora, ironía y retruécano. El primer recurso, “consiste en expresar una palabra o frase con un significado distinto al habitual entre los cuales existe una relación de semejanza o analogía”.⁵³ En la obra **Los Invasores**, esta alegoría es la que aparece con mayor recurrencia en el transcurso de los diálogos, cuyo sentido primordial es embellecer la obra, dotarla de dinamismo, y sobre todo, lograr que los destinatarios gocen al ir encontrando sentido a las palabras y/o temáticas que plasma el autor.

Otra significación del reiterado uso de la metáfora es que con estas, por medio de los personajes, Wolff, manifiesta los acontecimientos de forma indirecta, vale decir, embellece el lenguaje para develar un determinado hecho y que los lectores puedan ir entrelazando las ideas para, posteriormente, llegar a una o varias conclusiones. Al mismo tiempo su uso es un mecanismo para caracterizar a determinados personajes, dotados de una reflexión más profunda y capacidad de referir la realidad mayores niveles de abstracción.

Uno de los personajes que más recurre a las metáforas es China, individuo que la emplea la mayoría de las veces para acometer contra Lucas, dado que, plantea algo importante o grave, pero asociándolos con

⁵² Ibíd., pág. 2

⁵³ **Definición de Metáfora.** (s.f.). Recuperado el día 2 de octubre de 2012, de <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas-metafora.html>

términos más simples, como se aprecia en la siguiente intervención: “China: (Sonriendo, con la cara llena) El humo del cigarrillo. (Indica el cigarro de Meyer) Yo creí que usted lo sabía. El Mariscal dice que es la razón de los perfumes: espantar el olor de la miseria: sin duda, es un exagerado.”⁵⁴ El personaje marginal le dice sutilmente que el cigarrillo, al igual que los perfumes, son utilizados por los adinerados para evadir la miseria presente a su alrededor.

La metáfora, a su vez, no solamente se observa en los personajes principales de la obra, sino también en la participación de los Niños:

“Niñita: Juanito, ¿te cuento el cuento de todos los árboles?

Niñito: Cuenta...

Niñita: Todos los árboles tenían tanto miedo de las hormigas, que cuando las vieron venir, se quedaron parados, tiesecitos, esperando que les caminaran encima...”⁵⁵

En esta mención se observa la relación que se establece entre los árboles con los acaudalados y las hormigas al proletariado. Al decir que todos los árboles tenían miedo, estaban afirmando que los burgueses eran los temerosos, de las hormigas, en este caso de los mendigos, que al estar unidos, representaban una gran amenaza al constituir una gran mayoría entre la sociedad, que a pesar de su posición desfavorable, pueden lograr inhabilitar a sus fuerzas opositoras.

El segundo recurso estilístico, ironía, “consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. La ironía utiliza un tono de expresión a menudo burlesco.”⁵⁶ Esta figura, al igual que las metáforas, es parte fundamental en los diálogos presentes de China con Meyer, en el que el sentido primordial del primero es burlarse de su interlocutor, sin que este

⁵⁴ Guerrero, Eduardo. Op. Cit., pág. 13

⁵⁵ Ibíd., pág. 42

⁵⁶ Definición de Ironía. (s.f.). Recuperado el 2 de octubre de 2012, en <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas-ironia.html>

se percate de su real intención, un ejemplo de ello se apreciaba en la siguiente intervención:

“China: (Grita) ¿Vez?... ¡Ahorro, dice! ¿Oíste? (con exilada ferocidad) ¡Cada centavo! Cada maldito centavo lo ahorró con santa paciencia. ¡Cada maldito centavo que pasaba por sus manos o por las manos de sus empleados, lo ponía a salvo! No había centavo que pasaba por su vecindad, que no le pusiera sus manos encima. En cambio nosotros: botar y botar... ¡Siga, por favor, siga!”⁵⁷

El marginal China, con estas palabras, le está expresando a Lucas Meyer que su ahorro no es producto de su trabajo, sino del salario de sus propios trabajadores a quienes al parecer les pagaba míseros sueldos para que su ganancia fuera mayor. Asimismo, el personaje marginal, al enunciar que los de su estrato social “botaban el dinero”, estaba evidenciando el pensamiento de todos burgueses que aseveraban que su pobreza era producto del despilfarro de su dinero, no eran cautelosos ni ahorradores como ellos.

Otra situación de ironía presente en la obra **Los Invasores** se observa en el siguiente fragmento:

“China: ¡Ah! ¿Y el dinero?
Meyer: Es arena. Se escurre por los bolsillos como arena. Con el gobierno, los impuestos, las instituciones de caridad picoteando las manos... Hay que poseerlo para conocer esa angustia.
China: ¿Te das cuenta, Toletole, lo difícil que es? Y después hay gente que aspira a ser rica.”⁵⁸

En dicho diálogo, China, se mofa de Meyer al decir “lo difícil que es ser millonario” ante las quejas que este exponía en relación a lo arduo que

⁵⁷ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 14

⁵⁸ Ibíd., pág. 15

era conservar el dinero, dado que, en realidad, su descontento era por asuntos superficiales como el dar dinero a instituciones de caridad, por ejemplo, lo cual no tiene nada de engorroso al poseer bienes de sobra. También se demuestra burla cuando China manifiesta que “cómo pueden existir personas que quieran ser ricas”, sin embargo, estaría diciendo lo contrario, que toda la sociedad desearía serlo porque en realidad no presenta dificultad alguna como lo plantea Lucas Meyer.

El último elemento estético, retruécano, corresponde según Ángel Romera en el **Manual de retórica y recursos estilísticos**⁵⁹ a: “juegos de palabras que invierte o intercambia los términos de una frase en la siguiente, para que el sentido de esta forme contraste o antítesis con el del anterior”. Este recurso se observa en menor cantidad al interior de la pieza, pero no por ello es menos importante, debido a que se utiliza para dotarla de dinamismo, contribuir con un juego de palabras, que en sí, hacen pensar a los destinatarios en torno a su significa, tal como se aprecia en la participación de China: “China [...] ¿Ha pensado alguna vez que el crimen es una consecuencia, y que sin causa no tiene nombre? Meyer: No me interesan tus retruécanos, Mirelis... quiero que me digas...”⁶⁰. En esta interacción con el juego de palabras que realiza China evidencia que sin motivos para el crimen las personas no cometerían actos ilícitos. Es decir, Egon Wolff busca el análisis y reflexión en los receptores con este cambio y repetición de palabras.

Al leer **Los Invasores**, se puede apreciar que el autor le atribuyó a cada personaje una forma particular de lenguaje, por ejemplo, la familia Meyer utiliza un discurso, más bien formal porque, al ser de clase alta, se supone han tenido acceso a una buena educación, por ende, se podían expresar con mayor desplante y conocimiento. Además, cuando estaban en presencia de los marginados se referían hacia ellos en términos despectivos, no les agradaba el hecho de que fueran pobres, sin

⁵⁹ **Manual de Retórica.** (s.f.). Recuperado el 2 de octubre de 2012, en <http://retorica.librodenotas.com/>

⁶⁰ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 20

educación, modales y cultura alguna, debido a que estos estaban acostumbrados a tratar con personas de su misma clases. Este desdeño se contempla en la siguiente intervención del matrimonio Meyer:

“Pietá: (Deteniéndolo al pie de la escalera.) Dime, ¿Tú viste también esa gente extraña que andaba por las calles, mientras veníamos a casa?

Meyer: ¿Gente extraña?

Pietá: Sí. Como sombras, moviéndose a saltos entre los arbustos.

Meyer: ¡Ah!, ¿Quieres decir que los harapientos de los basurales del otro lado del río?”⁶¹

Como se aprecia hay una evidente denostación por parte de Lucas hacia las personas que no pertenecen a su mismo círculo social, en este caso, a los mendigos que viven al otro lado del río, los cuales son identificados como “harapientos” por usar ropa en mal estado o vieja. Del mismo modo, al añadir la frase “de los basurales”, el industrial, insinúa que viven literalmente entre la basura.

En el grupo de los invasores, también se refleja un determinado tipo de lenguaje, más coloquial y con algunos modismos, que si bien, se diferencia de la familia Meyer no llega al grado de vulgar que podría relacionarse por su condición de mendicidad. Lo que se vislumbra en el lenguaje utilizado por los mendigos, es que se agreden y descalifican entre ellos mismos, y no así en contra de la familia burguesa, pues se referían a estos con un disimulado respeto, para no causar aún más miedo y extrañeza ante la situación que estaban viviendo:

“China: Sí, eso “es” lo que se hace acto seguido: averiguar el nombre. Parece que con saber el nombre de nuestros enemigos se nos hace más fácil dar en el blanco... Me llaman China, y usted es Lucas Meyer, el industrial... (Se

⁶¹Ibíd., pág. 6

acomoda en el suelo.) Y ahora que hemos cumplido con esta primera formalidad puede irse a la cama, si quiere... comprendo que es suficiente para usted para ser el primer encuentro. Que Dios acompañe a usted y a su bella esposa, en sus sueños. Buenas noches.”⁶²

En la cita se refleja el lenguaje intencionadamente amable de parte de China con Lucas Meyer para no causarle temor, incluso lo envía a acostarse para que descanse en la compañía de su “bella esposa” con “la bendición de Dios”. Al usar estos términos trata de tranquilizar al empresario ante su abrupta llegada, además, con ello, evidencia sus buenos modales y cortesía para una persona “aparentemente respetable”.

Si bien, el dramaturgo, le atribuyó una forma particular de hablar a sus personajes, también, los diferenció en cuanto a sus nombres. A los de la familia burguesa los designó con apellidos y nombres poco comunes, con un valor sobresaliente dentro de la sociedad. El apellido Meyer es de origen Alemán, cuya palabra en la Edad Media, “meiger, significaba “superior”, utilizada asiduamente para designar a los propietarios o administradores de las grandes haciendas. Esta significación concuerda con la posición social que tenía la familia, debido a que al que tener una estratificación alta, se creían o eran vistos como “superiores” ante el resto de la colectividad.

De igual forma, el apellido Meyer representa el poder, pues lo poseían solo los propietarios o administradores de grandes empresas, tal como lo es Lucas Meyer. Ahora bien, al ser un apellido de descendencia alemana se identifica de manera inmediata con personas calculadoras, frías, metódicas, inexpresivos, poco afectuosas; características asociadas al

⁶²Ibíd., pág. 8

personaje de Lucas y su familia, pues Pietá, Bobby y Marcela, en mayor o menor grado, también poseen dichas particularidades.

En cuanto a los nombres, Lucas, significa “El que resplandece”, es una persona práctica, lógica, responsable y, sobretodo, constante, debido a que en general consigue lo que se propone, concentrando toda su energía para ello. Este último aspecto es el que más se asocia a la personalidad de Lucas Meyer, dado que planeó todo a la perfección para poder quedarse con la empresa que tenía con su socio, obteniendo los resultados esperados por su audacia y perseverancia.

Pietá, en una de sus acepciones, corresponde al nombre en italiano de piedad que alude a la compasión, la clemencia o la misericordia. Este último concepto, se refiere a la piedad que se implora a Dios ante los errores y/o pecados humanos. De acuerdo a esta concepción del nombre, el personaje, Pietá, produce una contradicción en cuanto a su personalidad y manera de actuar, debido a que ella se comporta como una mujer reticente ante la cercanía de personas de un estrato social inferior, realiza obras de caridad con el objetivo aparente de brindar ayuda a los más desvalidos, pero en realidad, lo haría para tranquilizar su conciencia y ser vista ante los demás como una persona buena y devota.

Se podría suponer, también, que las acciones caritativas de la mujer de Lucas, eran producto de su temor a Dios, del miedo a que este los dejara desprotegidos e hiciera justicia divina, argumentando que no todo lo bueno les podía suceder solo a ellos, que quizás la Deidad les quitaría parte su fortuna para distribuir las riquezas de forma igualitaria, hecho que no le agradaba en lo absoluto, pues, estaba acostumbrada a gozar de todos los lujos que les podía otorgar su esposo.

La otra acepción del nombre Pietá, refiere a que se trata de una persona enérgica y obstinada, cuyo fin principal es el poder y los bienes materiales. Según esta definición, se justificaría que el personaje fuera tan

apegado a sus riquezas, sobre todo a lo referente a sus joyas; no quería desprenderse de lo que, en cierto sentido, reflejaba su posición social. Esto se puede evidenciar en el momento cuando China le ordena a Bobby que recaude todo lo que tuviera oro y plata, incluyendo las joyas de su madre; situación que la desconcertó por completo:

“Voz de Pietá: Bobby, ¿Qué haces?
¿Qué estás haciendo, niño?

Voz de Bobby: Déjame, mamá ¡tengo que hacerlo!

Pietá: ¡Pero no mis joyas! ¿Por qué mis joyas?

Bobby: ¡Deja, mamá, por favor!

Pietá: ¡Bobby! (Viene bajando tras él la escalera.) ¡Bobby, vamos! ¿Qué estás haciendo? ¿Qué estás haciendo con nosotros? (Bobby a llegado frente a China con las joyas, que pone ante su cara.) ¡Usted! (va sobre China y golpea su pecho con sus puños) ¡Bandido! ¡Criminal! ¡Bandido! (Golpea a China, que permanece inmóvil, mirando un punto ante sí) ¡Criminal! (Su voz se va debilitando.) Bandido... bandido... (Cae finalmente a sus pies.) Bandido... bandido... (Meyer, que ha seguido a Pietá, asoma el pie de la escalera.) ”⁶³

En el diálogo se aprecia el descontrol de la esposa de Lucas, que hace todo lo posible para que su hijo no le arrebate sus joyas, incluso, ofende y golpea a China, tratándolo de bandido y criminal. Siente que es víctima de un asalto en su propio hogar, además, no entiende cómo su hijo es capaz de causarle tremendo dolor, porque para ella, las riquezas materiales poseen una valor descomunal, a tal grado de preocuparse más por su pérdida que por la situación de caos que estaban viviendo.

El nombre Bobby, se define como una persona aficionada al estudio, hábil, adaptable, con capacidad de destacar en todas las actividades relacionadas con la creatividad, expresión y comunicación. Asimismo, le

⁶³Ibíd., pág. 37

agrada rodearse de personas inteligentes, de la que puede aprender buenos consejos y lecciones de vida. Al considerar esta significación, el nombre, se asocia a la personalidad del personaje Bobby, debido a que es un joven que estudia en la universidad, es adaptable, en cierto sentido, a la invasión de los marginales, dado que fue el primero en subyugarse, sin mayor problema, a las órdenes de China y, a la vez, se demuestra como un comunicador al momento de dirigirse a los marginales. Del mismo modo, coincide con la característica de su nombre en cuanto a relacionarse con personas sabias de las que puede aprender, pudiéndose ser esto, en la universidad, y en su interactuar con China. Un ejemplo se observa en la siguiente cita:

“Bobby: ¿Las joyas? China: sí, las joyas
Bobby: Si eso ya no tendrá valor en el futuro... ¿Qué importa dejarle, al menos, ese gusto?
China: ¿Crees que tu madre tendrá algún placer en conservar lo que en el futuro no serán más que piedras de color? ¿O tú piensas que no son eso, las joyas..., piedras de color?
Bobby: Ella no piensa así.
China: Haz que comprenda, entonces.
Bobby: (Va hacia la escalera, se detiene)
Estoy feliz de poder trabajar por ustedes. Estoy aprendiendo.”⁶⁴

En el apartado se evidencia, por las propias palabras de Bobby, que estaba aprendiendo de la nueva forma de vida que pretendía establecer el mendigo, de la cual, se mostraba grato de participar y poder colaborar. Observó en China un referente a seguir, pues comprendió la necesidad de igualdad en la sociedad, en la que el poder no solamente estuviera en posesión de una minoría, sino que todos trabajaran para un bien común.

Por último, se encuentra el nombre de Marcela asociado a personas que les gusta ser asistidas, apoyadas, con una personalidad exigente y distinguida por su delicadeza. Estas singularidades están ligadas al

⁶⁴ Ibíd., pág. 36

personaje de la joven, pues al momento de ser invadidos siempre necesitó el apoyo de su familia para poder defenderse de los malos tratos que recibía por parte de los mendigos. Del mismo modo, se mostraba como una mujer arrogante, altanera, dispuesta a cualquier acción con tal de reclamar lo que consideraba suyo, en este caso su casa y sus pertenencias. Marcela, al ser de clase alta, fue criada con todas las comodidades necesarias para ser una mujer educada y refinada, dotada de una gran delicadeza característica; que, igualmente, se relaciona con su nombre.

A diferencia de los nombres y apellidos de los burgueses, Egon Wolff, identificó a los invasores con apodos que, al igual que los anteriores, se asocia a sus personalidades o características físicas. Toletole significa desorden, inestabilidad, se usa a modo de frase para describir cualquier tipo de confusión en la que participan más de una persona. Esta apreciación se asemeja, claramente, al personaje, pues es una mujer de presencia destartalada, tanto por su vestimenta como por su personalidad. En esta última, porque se refleja como una niña inquieta, curiosa, que todo lo asocia con un juego; a cada lugar que irrumpe causa algún hecho que conlleva a un alboroto o disputa:

“China: ¡Cierra la jeta! ¡Duerme!
Toletole: (Tras pausa) ¿Cómo es la casa...? ¿Bonita? Está tan oscuro; no se ve nada. (Al no recibir respuesta) Tengo salame..., ¿quieres?(saca de un bolsillo un trozo de salame, junto a dos girasoles de paño atados a tallo de alambres, unas herramientas nuevas de carpintería, escofina, etcétera; unas matracas multicolores y un calendario doblado en cuatro que representa el desnudo de mujer. Amontona todo cuidadosamente junto a sí. El desnudo lo cuelga sobre un cuadro del muro. Mientras, observa cada objeto con interés infantil) para cuando te instales..., te arranches... Flores para mi pieza. Una mona desnuda para Alí Babá.

Se la quise dar en la casucha del perro, pero me patió la cara. (Toma las matracas) y esto, para los crío, si alguna vez quieres que te los de... (Hace girar las matracas, que suenan con gran algazana).

China: (Incorporándose de un salto, se las arrebató.) ¿Qué estás haciendo, estúpida? ¿No te dije que no hicieras ruido? ¡Ahora se va a asustar! (Mira las matracas) ¿Y esto? ¿De dónde las sacaste?"⁶⁵

En el fragmento se advierte al personaje totalmente inquieto, que quiere saber todo lo que hay a su alrededor, lleva consigo objetos diversos que en sí no tienen mayor valor, igual que un infante que guarda lo que encuentra en algún lado para mostrárselo a una persona, en este caso a China. Entre estos elementos se encuentra una matraca que la hace sonar provocando un gran estruendo, es decir, no se da cuenta que en aquel momento no podía causar ruido, lo mismo que una muchacha atolondrada. A consecuencia del bullicio que ocasionó en la casa de los Meyer, China, la increpa por su imprudencia, generando así, un altercado entre ambos.

Alí Babá es un nombre que se relaciona con el personaje de un famoso cuento de **Las mil y una noches**, en el cual se relata la historia de un joven leñador que encuentra y se apodera de parte del tesoro de unos bandidos; de ahí que sea catalogado como un ladrón. Al asociarlo al personaje de **Los Invasores**, sí concuerda el hecho de que se trate de un ladrón, puesto que este fue despedido de la fábrica de Lucas Meyer acusado injustamente de robar; había que encontrar un culpable y ese fue él. Este personaje, al igual que el de **Alí Babá y los cuarenta ladrones**, es un joven honrado, honesto, trabajador y pobre. Ahora bien, existe una discordancia entre ambos mozos, debido a que en el del cuento se muestra como un individuo de personalidad apacible, que ante algún

⁶⁵ Ibid., pág. 10

problema, no acomete con agresividad. Por el contrario, en la obra de Wolff, se manifiesta como un hombre irritable, de mal humor, que quiere soluciones inmediatas y no duda en emplear la fuerza con tal de conseguir su propósito:

“Marcela: Por favor... (Gime.)
Alí Babá: (decepcionado) No le gustan.
El Cojo: (Triste.) Malo...Malo...
Toletole: Raro...Habiendo tostado al sol su cuerpo toda la vida.
Marcela: Por favor...
Alí Babá: (Poniendo ante su cara su manaza extendida.). Tengo una mano de cinco dedos. Con cada uno de estos dedos podría tatuarte. Sacar toda la cerveza que tienes en tu blanco cuerpo. (Marcela lanza un grito y corre escalera arriba. No se lo impiden.)
Toletole: (Triste.) Se asustó. Es una lástima, pero se asustó
El Cojo: Tal vez fue demasiado; no debimos llegar a tanto. Se nos pudo haber quebrado.
Alí Babá: Sus caras de pánico se caen a pedazos. Es como ver trisarse un vidrio. Podría asustarlos tanto, que todo el suelo crujiera de vidrios rotos.
Toletole: Eso no le va a gustar al China...
Alí Babá: (Grita.) ¡A la mierda tu China!
El Cojo: Nos estamos cansando de esperar...que entiendan. Otros se nos unen, sin tanta espera.
Alí Babá: Sí; quisiera quebrar, al fin algunos pescuezos.”⁶⁶

En el apartado, se observa la impaciencia y agresividad de Alí Babá, que no dudaría en golpear a Marcela, a pesar de que es una mujer frágil y delicada, característica que no se compara con el cuerpo de un hombre joven, acostumbrado al trabajo duro. Asimismo, se muestra desafiante con el que se consideraba el líder, pues estaba cansado de no ver

⁶⁶ Ibíd., pág. 33

resultados concretos, además, le molestaba la consideración que manifestaba China por la familia Meyer.

El Cojo, es un nombre que significa debilidad, equivale a terminar para volver a comenzar: es la falta de descanso, lo inconcluso, el desequilibrio. Como se contempla, estas particularidades se relacionan con el personaje de la obra, el cual, nunca pudo llegar a descansar de su trabajo, debido a que no había nadie más que lo pudiera remplazar. Pero lo peor de todo, es que perdió una pierna, producto de una gangrena en las minas de sal, adquiriendo el apodo de “el cojo”, sobrenombre que poseen todos los que han perdido una extremidad. Producto de su discapacidad, obtuvo como único descanso, la cesantía, que como muchos otros, al tener un defecto físico, lo imposibilitaba para poder desempeñarse en alguna otra ocupación.

Finalmente, se encuentra el nombre de China, que dentro de sus variadas significaciones, está la asociada al dinero, el cual, se podría relacionar al personaje China, en cuanto es un aparente mendigo que busca la igualdad de riqueza en la sociedad, es por ello que irrumpe en la mansión de una de las familias más acaudaladas de la sociedad para comenzar una nueva forma de vida, en la que todos son iguales, tanto en lo social, político y económico. Un ejemplo, se observa en el siguiente diálogo: “Bobby: (Va hacia la escalera, se detiene.) Estoy feliz de poder trabajar por ustedes. Estoy aprendiendo. China: Nadie trabaja para nadie ahora, hijo. Trabajas para ti mismo, porque tú mismo somos todos.”⁶⁷ Como se aprecia, China le dice a Bobby que desde aquel momento, todos trabajan para un bien común, donde se infiere que no habrán explotadores ni explotados.

⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 36

4.2 Análisis de los personajes en la obra **Los Invasores**

Los personajes en la obra dramática conforman el entretejido de la trama que se desarrolla y que da “vida” a lo escrito por el dramaturgo. Una de sus características fundamentales es la capacidad para ser representado por otros, quienes recrean un conflicto humano: la riña entre dos posturas contrarias. La postura que adquieren determina dentro de la acción los tipos de personajes, según el rol que representan: protagonistas, antagonistas, secundarios y colectivos.

En la obra, **Los Invasores**, el personaje protagonista es representado por Lucas Meyer, quien centraliza la atención del drama, debido a que en torno a él se desarrollan los diversos acontecimientos que devela la historia. Además, forma parte del conflicto dentro de la trama, dado a que es el eje principal. El personaje antagonista, por parte, es China, quien ocupa un lugar importante, aunque no tanto como el principal, pero es el segundo en importancia. Este personaje encarna la fuerza contraria al protagonista, se opone a sus deseos e impide que este lleve a cabo sus objetivos.

Entre los personajes secundarios, se encuentran Pietá, Bobby, Marcela, Toletole, Alí Babá y El Cojo, los cuales, no representan una pugna, no obstante, son aquellos que se adhieren a una de las fuerzas en disputa, respaldando y ayudando a cumplir sus objetivos. Por último, están los personajes colectivos, que en la obra corresponde al *Coro*.

A continuación, debido a la relevancia que los personajes adquieren en la pieza dramática, se analizarán cada uno de ellos para dar a conocer la importancia que tienen en el desarrollo de la obra.

Pietá: esposa de Lucas Meyer, madre de Marcela y Bobby. Su única ocupación es dedicarse a la jardinería de su casa, oficio del que se siente orgullosa y se vanagloria de conservar tan hermoso. Es tal la devoción por sus flores que, incluso, al momento de ser invadidos, su máxima preocupación fue la destrucción de su vergel. En este personaje se

produce una contradicción, porque se refleja como una persona superficial que solo goza de sus bienes materiales, pero al mismo tiempo, se muestra un ser preocupado, con miedo a perderlo todo, cuestionándose, inclusive, su propia riqueza; situación que se da al comienzo de la obra:

“Pietá: Ricos, ricos, ricos, ricos, ricos...
¿Qué significa? ¡Ricos! (ambos ríen)
¿Qué significa?
Meyer: Felicidad.
Pietá: Sí...libres como pájaros...Doce horas para llenarse la piel de sol, en la noche, perfumes...Pero, ¿Es sólido todo esto?
Meyer: ¿Sólido? ¿Y por qué no?
Pietá: No sé...Me asusta...Cuando todo sale bien, me asusto.”⁶⁸

En la cita se evidencia la clara preocupación de Pietá a perder toda su riqueza y comodidades, incluso le pregunta a su esposo si es estable y cierto todo lo que tienen, como una forma de que él le confirme que sí. Ahora bien, al afirmar que se inquieta cuando todo sale bien, puede atribuirse una doble significación. Por una parte, representa a una mujer supersticiosa, pues cree en el equilibrio de la vida, vale decir, no siempre van a ser unos pocos los favorecidos con riquezas y, por otra parte, está expresando, la duda en torno a cómo su marido consiguió todos sus bienes, debido a que es consciente que comenzaron con muy pocos recursos. Entonces, se podría inferir que, Pietá, intuye un mal origen de su fortuna.

Pietá, asimismo, es una mujer despectiva con las personas de menor estrato social, no le gusta involucrarse con los “marginales”, lo que se observa en la siguiente cita: “Pietá: Fue absolutamente de mal gusto de parte de la Renée salir a bailar con el garzón, hoy durante la fiesta, ¿No te parece? Se veía que lo hacía con repugnancia. Su condición de dueña de

⁶⁸ Ibíd., pág. 2

casa no la obligaba a ello, ¿No crees?”⁶⁹ En este fragmento, el personaje, devela su postura en contra de compartir con sus mismos empleados, pero, a la vez, tampoco es partidaria de que sus iguales en condición social, lo hagan.

La esposa de Lucas Meyer, para demostrarse ante el resto de la sociedad como una persona buena y caritativa, realizaba labores de beneficencia, pero en realidad, lo hacía solo por apariencia porque siempre marginaba a los pobres. Si Pietá hubiera estado preocupada sinceramente por los más desvalidos, no solo los ayudaría con dinero, sino que, quizás, con oportunidades de trabajo, con instancias para compartir con ellos, por ejemplo.

Pietá, según sus características, representa a la mujer burguesa de aquel tiempo, dedicada solo a sus hijos y marido, no posee un trabajo remunerado; ignora o evita toda realidad que no pertenezca a su círculo social; disfruta, plenamente, de todas sus comodidades, no se involucra en los asuntos de negocios y temas políticos, siendo su mayor distracción, asistir a eventos sociales. Del mismo modo, simboliza el pilar fundamental de Lucas Meyer, pues lo hace sentir amado, vital y pleno.

La mujer de Meyer, al pertenecer a la sociedad burguesa de aquel entonces, compartiría la ideología que tienen la mayoría de los capitalistas, es decir, conservar el poder unos pocos para seguir beneficiándose de los recursos obtenidos del trabajo obrero. Por consiguiente, Pietá, no querría igualdad de condición en la sociedad, dado que de ser así, se vería obligada a trabajar y despojarse de todos sus lujos.

Lucas Meyer, esposo de Pietá, padre de Bobby y Marcela. Personaje empresario, reflejado como un explotador con sus trabajadores, muy codicioso, puesto que siempre anhelaba adquirir cada vez mayores riquezas; aun, hasta en los momentos de mayor tensión cuando comenzó

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 5

la algarada, pretendía que sus obreros trabajaran. Según esta característica, Meyer, representa a todos los empresarios capitalistas que concentran el poder de la sociedad, cuyo principal objetivo es acrecentar todavía más sus bienes y conservar el prestigio que le otorga el dinero. Es una persona calculadora, sin escrúpulos, quien llegó a matar a su propio socio para quedarse con sus bienes. Se presenta, a la vez, de un modo vanidoso, debido a que se deja adular fácilmente por China, sin percatarse del verdadero trasfondo de sus palabras:

“China: (Grita) ¿Ves?... ¡Ahorró, dice! ¿Oíste? (Con excitada ferocidad) ¡Cada centavo! Cada maldito centavo lo ahorró con santa paciencia. ¡Cada maldito centavo que pasaba por sus manos o por las manos de sus empleados, lo ponía a salvo! No había centavo que pasara por su vecindad, que no le pusiera sus manos en cima. En cambio nosotros: botar y botar... ¡Siga, por favor, siga!

Meyer: (Entusiasmándose, a su vez, ante la euforia admirativa del otro) Bueno..., no creía que esto pudiera verse por ese ángulo, pero...tiene razón, ¿Sabe? Hay mérito en ello.”⁷⁰

En la intervención se aprecia como China da una descripción solapada de las acciones negativas que conforman la verdadera personalidad ambiciosa de Lucas. Se puede inferir que fue acumulando su fortuna a costa de los mínimos salarios que les proporcionaba a sus trabajadores, y de los negocios fraudulentos que, quizás, realizaba hasta con sus propios vecinos.

Lucas Meyer, ante las palabras de China, no duda en confirmar sus adulaciones. Es decir, no es capaz de descifrar el real sentido de las zalamerías del mendigo, sintiendo que efectivamente es un gran mérito todo lo que ha realizado para conseguir su fortuna, es por ello, que se

⁷⁰ Ibíd., pág. 14

considera un gran “ahorrador”, sin embargo, dicho término se podría referir a un perfecto ladrón.

En la obra **Los Invasores**, Meyer, demuestra su constante miedo ocasionado, en primera instancia, por pensar en la venganza de su socio, y en segunda, por la presión del grupo de los invasores, llegando al grado de querer entregarles todos sus bienes para que abandonaran su hogar y los dejaran tranquilos. Cree que todo en la vida se soluciona por medio del dinero; suponía que al tener él este pensamiento, todos los demás también lo tendrían. Fue tan grande su temor que llegó a delatar a los personajes que lograron obtener riquezas a costa de los más desvalidos, dejando entrever la sociedad corrupta a la que Meyer pertenecía, ejemplo: “Voz de Mujer: ¿Quién alzó el precio de la leche a tal punto que, el año pasado, mi hijo se me cayera seco de los pezones? Meyer: (De inmediato) Caldas, el hacendado, con el voto de los demócratas. (Gritos de algazara infantil.) “¡Viva el señor Meyer!”, y otros.”⁷¹ En otras palabras, el dramaturgo, realiza una fuerte crítica a través de sus personajes al sistema social chileno. Ello se aprecia en la siguiente cita de forma explícita:

“Meyer: (Aliviado) Sabía que a la larga llegaríamos a entendernos. ¡Espera! (Corre hacia la escalera. Grita) ¡Pietá!... ¡Pietá! (Asoma Pietá) ¡Mujer, junta la plata que haya en casa y tráemela! (Ante un gesto de duda Pietá) ¡Tráemela, te digo! (Desaparece Pietá) Ustedes están haciendo todo esto solo para...asustar a la burguesía indiferente, ¿No es verdad?”⁷²

En el fragmento se observa que el mismo personaje expone a la burguesía, de la cual es partícipe, como totalmente indiferente ante la mendicidad circulante, que a pesar de realizar obras de caridad, no

⁷¹.Ibíd., pág. 41

⁷² Ibíd., pág. 23

pretendían tener un mayor contacto con ellos, lo único que les importaba realmente era que se mantuvieran al otro lado del río y seguir perpetuando con ello las diferencias de clases sociales, porque en un país capitalista siempre van a existir las diferencias sociales, debido a que no todos pueden estar en el poder, tal como se plasma en la obra. De acuerdo a esta concepción, Meyer, simboliza al hombre empresario defensor del sistema burgués,

Si en la cita anterior se evidencia una crítica explícita al sistema capitalista, también se aprecia una más sutil, aunque no menos importantes, porque refleja a cabalidad la marginalidad que se les hacía al proletariado.

“Voz de hombre: ¿Quién nos acusa de ser flojos?

Meyer: Todos... Todo el mundo, un poco...

China: No, eso no. Cosas que pueda responder. Pregunten ¿quién roba los dientes del pobre?, por ejemplo.

Voz: (Chillido sin dientes) ¡Sí, mis dientes! ¿Quién robó mis dientes?

Meyer: (Desesperándose.) Concreto...

Voz de Mujer: ¿Quién nos acusa de ser feos?

Voz de Viejo: ¿Quién nos acusa de ser borrachos?

Meyer: Esas preguntas..., no puedo responderlas. ¡Quiero dar nombres! ¡Sé los nombres!

Voz de Niño: ¿Quién nos acusa de ser ladrones?

Meyer: (Fuera de sí, por los gritos que se han ido poniendo cada vez más insistentes.) ¡Todos! ¡Todo el mundo, un poco! ¿Qué no hay acaso ladrones entre ustedes?”⁷³

En la mención, se vislumbran los prejuicios que tienen la sociedad burguesa hacia los marginados. Creen que el no tener dinero es producto

⁷³ Ibíd., pág. 41

de que son personas flojas, que el poco dinero que podrían lograr obtener, se lo gastan en bebidas alcohólicas, son catalogadas como personas feas debido a su vestimenta andrajosa y sucia, pero el calificativo más denigrante, es que los tratan de ladrones. Concepto que no va asociado solamente a los pobres, porque el propio Meyer también ha incurrido en robos.

El industrial, a su vez, se creía un ser superior en relación a sus trabajadores y al resto de los marginales, refiriéndose siempre de manera despectiva hacia ellos, a tal punto de afirmar que tenía un idioma distinto, lo que se plasma en sus siguientes palabras: “Meyer: (Se adelanta ansioso) No, déjalo. Anda, hijo, anda. Tú sabes hablar el idioma de esta gente; te comprenderán. Anda y diles que Lucas Meyer es tu amigo...Que no les deseo ningún mal. Diles eso con la convicción que tu posees, hijo.”⁷⁴ El burgués, al decirle a su hijo que sabe hablar el idioma de los marginados, deja entrever la existencia de dos realidades o “mundos” distintos, en los cuales, hasta el lenguaje es diferente, ya no solamente es en cuanto a espacios geográficos ni estratos sociales.

China es un personaje enigmático, porque si bien, pertenece al mundo de los mendigos, su manera de actuar, hablar y sus conocimientos, reflejan una persona con educación, conocedor del sistema capitalista, lo que se podría pensar que perteneció, en algún momento, a la clase burguesa. Hasta sus harapos evidencian que hubiese relacionado a esta clase social, puesto que debajo de estos, se vislumbraba una camisa de cuello blanco, usadas por los adinerados.

Este marginal, es un gran estratega al momento de hablar con Lucas, principalmente, debido a que utilizaba un juego de palabras que, en definitiva, lo insultaba pero de forma adulatoria, dejándolo, inclusive, como una persona de inferior intelecto. Del mismo modo, se observa esta

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 28

cualidad al momento de invadir la casa de los Meyer, que a pesar de no tener un plan determinado, sabía manejar y controlar perfectamente cualquier eventualidad o discrepancia que se pudiera generar. Utiliza una táctica de victimizar su situación de pobreza para causar compasión y, al mismo tiempo, hacer sentir al otro como una buena persona:

“China: (En tono de broma) A veces uno llega a creer que está acostado con un cadáver. (Se ríe) ¿La echamos fuera?

Meyer: Usted sabe muy bien que no puedo hacerlo.

China: ¿Por qué no? Después de todo, ésta es su casa, caballero.

Meyer: Y después ustedes pueden decir que somos unos desalmados, ¿eh? No le daré ese gusto. Usted se queda con ella esta noche, y de madrugada salen por ahí, ¿Entiende?

China: Ya lo decía yo, en cuanto vi lo limpios que tenía los vidrios de las ventanas: usted es un caballero. Solo un caballero se preocupa de tenerlos tan limpios...sin embargo, usted no debería pensar así.”⁷⁵

En el apartado anterior, China, utiliza, a través de un juego de palabras, su posición desvalida para causar lástima a Meyer y así lograr que Toletole se quedara en la casa, objetivo que logra en cierto sentido, porque el empresario no quiere ser visto como un desalmado ante la opinión de los marginales. Situación que causa extrañeza, debido a que no tendría por qué importarle lo que pensarán unos “pobres”, pues en nada afectaría su condición privilegiada. Otro aspecto destacable en los vocablos de China, es que si al principio hace sentir a Lucas como una persona buena, al final de manera implícita, le dice que es una persona poco transparente sin que este se por aludido.

En **Los Invasores**, el marginal China, representa un papel fundamental para la trama que presenta la pieza, debido a que se podría asociar a un

⁷⁵ Ibíd., pág. 11

portavoz de la lucha obrera, quien organiza a su comunidad para enfrentar a los opresores del sistema capitalista. Pretendían igualdad para todos, que se acabarían las explotaciones, los bajos sueldos y las grandes cesantías que en muchas oportunidades no tenían justificación. China es el reflejo de un buen líder, pues no quería lograr sus propósitos incurriendo en la violencia, por el contrario, convocaba a una lucha por medio del diálogo y la unión.

Del mismo modo, el mendigo podría constituir una persona que encarna una determinada ideología, en este caso, la comunista, puesto que en la obra se muestra como un vocero del sistema que configura el comunismo similar al que expone Carl Marx en el **Manifiesto Comunista**:

“Al principio son obreros aislados; luego, los de una fábrica; luego, las de toda una rama de trabajo, los que se enfrentan, en una localidad, con el burgués que personalmente los explota. Sus ataques no van sólo contra el régimen del burgués de producción, van también contra los propios instrumentos de la producción; los obreros, sublevados, destruyen las mercancías ajenas que les hacen la competencia, destrozan las máquinas, pegan fuego a las fábricas, pugnan por volver a la situación, ya enterrada, del obrero medieval.”⁷⁶

De acuerdo con la cita se podría asociar, entonces, el entramado de **Los Invasores** con el surgimiento y desarrollo del proletariado para enfrentarse en contra de la sociedad capitalista. El personaje que lleva a cabo la organización de los más desprotegidos es China, pues es el que estructura y lleva a cabo la invasión. Al principio se supondría que los marginados estaban dispersos al otro lado del río en el que solo unos pocos se atrevían a cruzarlo para ir por restos de comida, sin embargo, se conjeturaría que China los habría reunido en una gran masa para así ir a

⁷⁶ Marx, Engels. Op. Cit., pág.18

invadir los hogares de los capitalistas, pues de otro modo, no hubiesen podido acometer contra ellos, al igual que lo propuesto por Marx.

Egon Wolff, refleja al personaje marginal de China como un sujeto que, en ciertos momentos, pareciera tener doble personalidad. En algunos diálogos se muestra como un atacante directo de Meyer, que sabe todo lo ocurrido con el suicidio del socio de la fábrica, haciendo pensar que podría llegar a ser el hermano de Mirelis, quien prometió venganza, y en otros, se deja ver como un mísero mendigo que solo pide un pedazo de pan.

“Meyer: Hace años tuve un socio; instalamos una industria. El puso el capital; yo, administraría. El día que inauguramos, ardió todo. Un desastre. ¿Sabe lo que el tipo hizo?

China: (Con la mayor naturalidad) Se colgó de una viga de acero del galpón quemado, con una liga elástica azul estampada de flores de lis blancas.

[...]

Meyer: ¿Quién es usted?

China: Un hombre que merodea...

Meyer: (Aterrado) ¡El hermano que juró vengarse!

China: (Con frío en la voz por primera vez) Usted se equivoca, usted ve lo que no hay. Me llaman China; uno de entre miles. Entre nosotros no hay sentimientos de venganza; solo una gran calma en acecho...

Meyer: Mirelis... ¿Qué es lo que deseas de mí?

China: (Cambiando súbitamente a la voz anterior, pedigüeña) Un techo para protegernos del frío, patroncito, y un poco de pan...”⁷⁷

En el diálogo se aprecia como el supuesto mendigo desconcierta a Lucas, pues en un momento lo hace pensar que, efectivamente, es Mirelis, por el conocimiento de todos los detalles de la muerte del socio, y en otro, se muestra como una persona totalmente desprotegida, en busca de

⁷⁷ Guerrero, Eduardo. Op. Cit., pág. 15

alimento y un techo para protegerse del frío. En otras palabras, China, juega con la conciencia del error cometido por el empresario.

China es el personaje que más delata incongruencias en la obra, porque se presenta como un pordiosero que invade la casa de los Meyer en busca de comida, sin embargo, al transcurrir sus diálogos demuestra ser un sujeto que no habla como un marginal que no tiene posibilidades de estudio, sino por el contrario, exponía sus ideas a la perfección como cualquier ser que se ha instruido. En la siguiente intervención, China, evidencia cierta pulcritud al dirigirse a Meyer: lo trata de “usted”, y no utiliza términos vulgares ni modismos en su expresión.

“¿Ve?. Es una lástima...ahora nos será más difícil entendernos. Ahora usted ya me odia... (Con fingida desazón.). Yo sabía que no dispararía. En cuanto dijo “te descerrajaré un tiro”, lo supe. Los que saben matar no le ponen nombre al acto. Simplemente apretan el gatillo, y alguien muere. Uno le pone nombre a las cosas para ganar tiempo. (Saborea el pan.)”⁷⁸

Uno de los aspectos más relevante en este individuo, es que conoce a cabalidad la estafa y muerte que Lucas Meyer realizó a su socio Mirelis; conocía cada detalle de lo sucedido y, en ciertas ocasiones, dialogaba con el empresario como si fuera de su misma clase social:

“Meyer: Hace años tuve un socio; instalamos una industria. El puso el capital; yo, administraría. El día que inauguramos, ardió todo. Un desastre. ¿Sabe lo que el tipo hizo?

China: (Con la mayor naturalidad.) Se colgó de una viga de acero del galpón quemado, con una liga elástica azul estampada de flores de lis blancas.

Meyer: ¿Cómo lo sabe?

China: Porque es inevitable que un tipo que ve arder su fábrica el día de la inauguración, cuando a puesto en ello su

⁷⁸ Ibíd., pág. 8

vida y su esperanza, tendrá que colgarse con una liga de flores de lis blanca, de una viga o algo semejante...”⁷⁹

Como se observa en el diálogo, el mendigo, le responde con anticipación ante la pregunta de Lucas, aludiendo cada detalle de lo sucedido con la muerte de Mirelis, como se hubiese estado o participado de aquella situación, lo que, indudablemente, le causa extrañeza al burgués, pero ante cualquier pensamiento de este, el mendigo justifica su respuesta como si fuera algún hecho lógico, que todo el mundo podría llegar a la misma conclusión.

Del mismo modo, respondía de forma espontánea a las apelaciones del industrial, que de no ser el propio Mirelis, no se tendría por qué dar por aludido. Por consiguiente, se podría deducir que se trata del mismo personaje, que no tendría cabida en la realidad; en consecuencia, estaríamos hablando de un fantasma.

“Meyer: (Después de retroceder, sin despegar la vista de China.) ¿Y si te doy los nombres? ¿Todos los nombres, Mirelis? De los más apetecidos por ustedes...Los conozco a todos. ¡Todos han estado aquí, en esta casa! ¿Te gustaría?

China: ¿Qué ganaría usted con eso?

Meyer: Deja tranquila a mi familia, Mirelis. (Ansioso.) El nombre de todos los implicados..., los arreglos torcidos...

China: ¿Haría usted eso? ¿Realmente?

Meyer: Pregunta, Mirelis...

China: (Rápido.) ¿Quién ideó el acaparamiento de harina del año pasado?”⁸⁰

A diferencia de diálogos anteriores, China no niega de ser el propio Mirelis, por el contrario, continua la conversación respondiendo a las interrogantes de Lucas Meyer como afirmando que no es un mendigo y

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 15

⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 40

que en realidad es el mismo en busca de venganza, que quiere saber, incluso, todo lo sucedido con las injusticias al proletariado. Lo inaudito de la interacción de ambos personajes, es que Meyer no reacciona ante la noción de estar frente a la persona que mató, porque quizás piensa que está en frente del hermano de su socio.

Toletole es una mendiga, aparentemente, pareja de China, quien algún tiempo atrás fue hermosa; sin embargo, en una oportunidad permaneció más de dos horas en un canal, perdiendo con ello todo encanto producto de una neumonía que le acometió por ir en busca de una coliflor. Esta es la explicación que China le proporciona a Lucas Meyer por la apariencia envejecida y malograda de Toletole, no obstante, dicho vegetal, al parecer, no fue reconocido por la mujer, porque en una ocasión cuando Meyer le ofreció dinero al pordiosero para que abandonaran su hogar, este último, en un afán de burla, le pregunta cuántas coliflores se podrían comprar con ese dinero, y ante la respuesta de Lucas, China, llama a Toletole para que escuche por sí misma la cantidad.

En la burla implícita de China existe una discordancia, puesto que la mujer se sorprende con la palabra coliflor, lo que hace suponer que no estaba en buenas condiciones mentales, puesto que al suponer que se podría tratar de la esposa de Esteban Mirelis, al contar con suficientes recursos, debía haber comido este vegetal en variadas ocasiones y poder identificarlo. Al no hacerlo de forma inmediata, se podría inferir que el trauma producido por la pérdida de todos sus bienes, la dejó en un estado mental deficiente:

“Meyer: No estoy para bromas, Mirelis.
China: (Alcanza los billetes a Toletole) El caballero nos ha dado esto. Pregúntale cuánto se puede comprar con eso, son cien mil, él te lo dirá. Pregúntale cuántas coliflores te puedes comprar... Vamos... ¡Vamos, pregunta!
Toletole: (Confundida) ¿Coliflores?
China: Sí, coliflores... que tanto te gustan... (Toletole hace un gesto

desolado a Meyer) ¡Dos y medios camiones llenos, mujer! (acentúa la importancia de la revelación.)”⁸¹

En el diálogo, al aparecer la acotación “confundida” en Toletole, además, de la interpretación anterior, podría denotar que tal confusión se debe a la enajenación producto de no consumir comida en varios días, ocasionándole un desbarajuste entre significado y significante.

La mendiga Toletole refleja una personalidad sumisa, se comporta durante toda la obra como una niña ansiosa, que quiere saber todo lo que ocurre a su alrededor. Al ser afirmativa la suposición de ser la esposa de Mirelis, se comprendería el maltrato que Alí Babá, en reiteradas ocasiones, le proporcionaba, porque al haber pertenecido a la clase alta, sentiría rechazo y rencor hacia ella. Ahora bien, esa pasividad ante la agresión de sus compañeros, se entendería por su pasado de burguesa, que al igual que Pietá, se dedicaba solamente a disfrutar de los bienes que poseían, siendo su mayor distracción, el cuidado de sus jardines. Por esta razón, Toletole, confunde la coliflor que estaba en el canal con una de sus flores.

La figura de la marginal, en cierto modo, desconcierta en la obra por su forma de actuar, pues se comporta como una niña pequeña que necesita protección, en este caso, la de China. En las últimas páginas de la obra, Toletole, revela quién es: una mujer viuda que debió vender su casa por una suma bastante inferior al que le correspondía. Esto haría suponer que se trata de la esposa del socio de Lucas, además, el mismo Meyer reconoce que esa casa fue vendida a un muy bajo valor, hecho que no tendría por qué conocer:

“Toletole: (Gira por la habitación, mirando los muros) Aquí, en este mismo lugar, estaba mi casa. La casa que me

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 21

dejó mi marido, los muebles, las balaustradas. (Las toca.) Un día tuve que vender. Tuve urgencia de vender y encontré a un hombre que me la compró por una bagaleta.

Meyer: Sí, una bagaleta...En verdad, era una ganga...

Toletote (Mira fijo a Meyer al salir.) Mi marido quería mucho esta casa. (Sale. Proyecciones.)”⁸²

Totelote representa a todas las personas que no poseen una identidad propia, conformándola mediante las opiniones e ideas de los otros. Además, generalmente son sumisas, se dejan llevar por el más fuerte. En otras palabras, correspondería a los individuos explotados y pasados a llevar, tanto por la sociedad como por el propio sistema capitalista en el que están insertas.

Marcela, joven hija de Lucas y Pietá, hermana de Bobby; representa el prototipo de muchacha de un estrato social alto, a la cual no le interesan los problemas sociales, dado que su mayor aspiración en la vida es casarse con una persona de su mismo nivel socioeconómico, dedicada solamente asuntos banales como asistir a fiestas, reuniones, etcétera. Al ser hija de personas adineradas hace suponer que es bella, delicada, esbelta y que se viste con las mejores ropas. En torno a este último punto, se puede deducir que Marcela estaría inserta en la “ideología del consumo”, debido a que las jóvenes como ella tienen por favoritismo salir de compras para embellecerse.

La hija del matrimonio Meyer, al ser criada en un entorno burgués, rodeada de lujos y comodidades, se muestra reticente y marginadora con la clase inferior, debido a que ignoraba la existencia y cruda realidad de las personas pobres, o más bien, no quería ver otra realidad que no fuera la de ella, es por eso que, al momento de la invasión, se exalta, no entiende la pasividad de su padre que se contrasta con el empresario

⁸² Ibíd., pág. 44

poderoso y autoritario. Marcela, ante esto, pretende tomar el control de la situación, pues al ser una hija caprichosa, acostumbrada a hacer lo que desea, no acepta que los invasores no obedezcan a sus órdenes de desalojar su hogar.

Marcela, al no cumplir el objetivo de desalojar a los marginales se refiere, despectivamente hacia ellos, tanto por su acometido y apariencia harapienta, insultando a China y a todo su grupo, tanto así, que intentó pegarles con un látigo para que salieran de su casa, copiando la misma actitud de su padre con los trabajadores de su fábrica, lo que nos da a entender que Lucas los maltrataba; no obstante, Marcela, se contradecía con su operar, porque en un momento le dijo a su madre que no actuara como en la Edad Media, y ella sí lo hizo al querer azotar a los invasores. En el período en que está inserta la obra se castigaba utilizando elementos como ese:

“Marcela: Voy a arreglar esto. (Toma un látigo, que cuelga decorado en un rincón de la habitación.)

Meyer: ¡Deja eso!

Marcela: (Desde la puerta del jardín) En tu fábrica te he visto mandar. ¿Será que esos, allá, tienen que obedecerte? (Sale; se oye su voz afuera.) ¡A ver, ustedes mugrientos! ¿Qué hacen en esta casa? ¡Fuera! (El tamboreo se calla; cae un silencio amenazador.) ¡Fuera, he dicho! ¡A juntar esas tiras inmundas y a la calle!”⁸³

En el fragmento, la joven, estima que la única solución para que los “mugrientos” salieran de su mansión era maltratarlos con un látigo, hecho que vislumbra la concepción que tienen los burgueses de los pobres pues los consideran como verdaderos animales, que solo entienden a golpes. Ahora bien, si en aquella situación se mostró valiente y con poder, al transcurrir los días en la obra y al percatarse que su familia ya no tenía

⁸³ Ibíd., pág. 19

el poder, adopta una personalidad temerosa, dejando entrever, quizás, su auténtica identidad, de mujer frágil y débil que no tiene más protección que la de sus padres.

Marcela, a diferencia de su hermano Bobby, se presenta completamente miedosa a lo que les pueda suceder, no acepta someterse a las mandatos de China; a trabajar ni a estar rodeada de menesterosos por ningún motivo, prefería permanecer encerrada en su habitación, que si bien no le agradaba, se sentía más resguardada, porque era el único lugar que, supuestamente, no podían entrar los invasores, según las órdenes de China.

Bobby, hermano de Marcela e hijo de Pietá y Lucas, es un joven estudiante universitario, que dice ser conocedor de la realidad de los más pobres, dado que al estar en la universidad, probablemente se instruyó en algunos asuntos que tenían relación con ello, pero en la realidad era un muchacho que ignoraba los problemas que embargaban a la población más necesitada. Él se vanagloriaba de discursos que, simplemente, constituían “palabras” que escucharía de algún político, por ejemplo, por ende, el hijo de Lucas Meyer, no podría ser considerado como una persona auténtica y con real conciencia social, pues de haber sido así, habría ayudado con anterioridad a los marginales y no desde la irrupción de estos.

Hasta antes de la irrupción, Bobby, hacía su vida como un acaudalado común, asistía a fiestas y practicaba deportes de elite. En este último pasatiempo, cuando comenzaron a irrumpir los invasores en su juego de tenis, se dio cuenta de la diferencia existente entre los ricos y pobres, de la injusticia que los de su clase social estaban haciendo con ellos, los vio como niños totalmente desprotegidos, asombrados de tan solo ver una pelota de tenis, es decir, observó la inocencia y el estado de mendicidad en el que se encontraban. Esta situación es la que detonó una “aparente” conciencia social en Bobby, pues él mismo se autodenominaba como parte de los estudiantes con conciencia de clase, término que, tal vez, no

había reflexionado a cabalidad en torno a su significado; lo adoptaba solo por el nombre y no porque realizara acciones que manifestarán aquella postura.

Debido a la “supuesta” percepción de la nueva realidad, se mostró alegre y dispuesto a colaborar con aquellas personas que consideraba más desvalidas; en otras palabras, concientizó los abusos cometidos por la sociedad a la que pertenece. Es por ello, que al momento de la irrupción, se da cuenta de las injusticias provocadas a los más desvalidos uniéndose al grupo de marginales. En primera instancia, trata de dar un discurso de bienvenida para expresarle que apoyaba sus ideales, sin embargo, su oratoria no fue muy bien recibida, puesto que el pueblo ya estaba cansado de escuchar solamente palabras que hablaban de igualdad, de cambios, pero en concreto, no se hacía nada.

Luego de su frustrada arenga, comprendió que debía ayudar no solo con apoyo verbal, sino con hechos. Desde ahí, comenzó a trabajar como todo el resto de los invasores, siendo el primero de la familia Meyer en unírseles y luchar por su causa. Además, fue el único que en ningún momento los marginó, tratándolos de mugrosos o animales:

“Marcela: ¿Qué no ves como trabajan como hormigas rabiosas?

Bobby: Sí precisamente. Como hormigas rabiosas para recuperar el tiempo perdido. Únete a ellos, entonces. Aún es tiempo; eres joven: (Marcela niega con la cabeza.) Marcela, ¿No sientes, no te es claro ahora, que hemos estado como...enterrados vivos? ¿Que ahora se están abriendo nuestras tumbas?”⁸⁴

Como se aprecia, Marcela, comparó a los invasores como “hormigas rabiosas”, término al que se le puede atribuir una doble significación: la primera, corresponde, según la interpretación que se puede obtener de las palabras de Marcela, a un grupo masivo de personas trabajando, pero

⁸⁴ Ibíd., pág. 31

de manera “rabiosa”, por la presencia de los burgueses, quienes, hasta entonces, eran los causantes de su pobreza y marginación. La segunda, alude a la visión de Bobby, que si bien comparte en término de hormigas rabiosas, con su hermana, este le otorga un significado distinto, los asocia con hormigas por el hecho de ser varios y trabajadores, pero “rabiosas”, sería por el tiempo y quehaceres perdidos. Marcela, entonces, les atribuye una connotación negativa, en cuanto piensa que le están haciendo daño, destruyendo su hogar, por el odio que sienten hacia ellos, en cambio, Bobby, encuentra, que gracias a la invasión pudo “despertar” del error en el que se hallaba, el de no contribuir en absoluto a la integración de los marginados a la sociedad.

El Cojo es un personaje marginal que encarna a aquellos trabajadores que tienen la concepción de que sin trabajo no pueden sobrevivir, razón por la cual se justificaría la sumisión ante las órdenes de los empresarios, atentando incluso contra su propia integridad física, con tal de no perder su trabajo. Corresponde al grupo de trabajadores que jamás se van a sublevar en contra de los que ostentan el poder. Asimismo se presenta en la obra como un hombre que perdió su pierna por una gangrena que contrajo en las minas de sal, pero que, posteriormente, fue identificado por Lucas Meyer como Miguel Santana, un obrero que había muerto bajo su torno mientras trabajaba en su industria. Esta discordancia en el personaje, se podría suponer que es debido al subconsciente de Meyer, en el caso de afirmar que Los Invasores corresponde a un sueño, puesto que en estos no existe lógica alguna.

Este pordiosero representa a los trabajadores que han sufrido un accidente laboral sin recibir ayuda alguna de los empresarios. Al quedar discapacitados, son marginados de la sociedad por no contribuir a la fuerza laboral, son vistos como seres extraños y están propensos para ser objeto de burla, tal como lo realiza Alí Babá cuando le ofrece de regalo a Marcela, en forma satírica, la pierna de él. “Alí Babá: (Saca una pata de

palo quebrada) ¿O un puño de esclavo revolviendo una torta de crema?- El Cojo: ¡Mi pata! ¡Mi linda patita! ¡Devuélveme mi pata!”⁸⁵.

En la cita, con las palabras de Alí Babá, se revela una crítica implícita hacia el sector productivo, dado que al hablar de “un puño de esclavo revolviendo una torta”, aludiría a la explotación de los obreros, a tal punto, de convertirse en esclavos del sistema capitalista, dominado por los burgueses. Del mismo modo, al reclamar El Cojo su “pata”, podría referirse a que le devolvieran su integridad moral y física. Él perdió una extremidad de su cuerpo a causa del abuso de Meyer, al no dejarlo descansar ni ser reemplazado en su labor, situación que lo dejó sin posibilidad alguna de integrarse nuevamente al sistema productivo, por más que reclame no conseguirá una opción.

Alí Babá es un joven que trabajó en la fábrica de Meyer, el más confrontacional del grupo de los invasores, porque cuando se siente agredido o no está conforme con otras opiniones, ataca sin pensar en los resultados, de acuerdo a esto simbolizaría a los trabajadores opuestos a la visión que tenía El Cojo, pues no se quedaba callado ni se dejaba pasar a llevar ante la injusticia de los empresarios; defendía su postura, inclusive, llegando a los golpes sin importarle perder su trabajo. Tal como le aconteció en la empresa de Lucas en la que fue despedido y acusado injustamente de haber robado una lima, quedando automáticamente marginado como un ladrón, sin la posibilidad de encontrar otro trabajo. Vale decir, representa a todos los individuos que luchan en contra del sistema con tal de conservar sus ideales:

“Alí Babá: (Serio.) Soy el obrero joven que un día voló de su fábrica cuando desapareció una lima del taller mecánico. Yo no robé esa lima, pero usted me expulsó igual. Usted sabía que yo no lo había robado, pero había que encontrar un culpable.
Meyer: Un culpable, sí.

⁸⁵ Ibíd., pág. 32

Alí Babá: Eso fue el 26 de junio de 1948 y yo crucé su cara con una bofetada. Nunca nadie había alzado una mano contra usted en su fábrica. Mi ficha era la 12374 y mi nombre es... Esteban Mirelis.”⁸⁶

Claramente se aprecia como Alí Babá se defiende ante las acusaciones del burgués; lo llegó a golpear al sentirse humillado y ofendido por haberlo acusado de ser un ladrón, por el simple motivo de encontrar a un responsable, inclusive, a sabiendas de que él no había cometido la fechoría. Se podría desprender de la acusación de Meyer, que la realizó con la intención de atemorizar a los demás trabajadores para que así ninguno se atreviera a robarle por muy insignificante que sea el objeto, pues tendría como castigo el ser despedido, como le ocurrió a Alí Babá.

El joven, es uno más de los individuos que ocasiona más irregularidades en **Los Invasores**, debido a que se muestra al final de obra con el mismo nombre y apellido del socio de Lucas, por lo que se podría conjeturar que se trataría de su hijo, que con la muerte de su padre y al quedar sin hogar, producto de la venta malograda de su “supuesta” madre Toletole, se vio en la obligación de trabajar para poder subsistir. Además, en la obra se explicita que él tenía una obsesión por los “pescuezos”, parte del cuerpo por la que murió su padre:

“China: Nada le pasará que tú puedas ver. Hay que esperar.

Alí Babá: ¿Hasta que todos se te camuflen? El hijo ya anda entre nosotros, como uno de los nuestros. Esconde su pescuezo bajo el cuello de un overol.

China: (Lo mira por primera vez) Para ti, Alí Babá, todo parece ser cuestión de pescuezos, ¿eh?

Alí Babá: Todos tienen uno y todos se cortan...”⁸⁷

⁸⁶ Ibíd., pág. 44

⁸⁷ Ibíd., pág.34

En la cita, por un lado, se evidencia la importancia que le otorga Alí Babá a los “pescuezos”, porque corresponde a la parte del cuerpo por la que murió su supuesto padre, por ende, tendría fijación ellos, y si tuviera que dañar a alguien sería quebrándole la garganta, por otro lado, el cuello sería la única parte del cuerpo que para Alí Babá podría hacer a todos las personas iguales pues según sus palabras “todos tienen uno y todos se cortan”, no importando su condición social en la que se encuentran. Por tal razón le causa extrañeza que Bobby lo cubra con su overol, porque puede interpretarse que oculta algo o que todavía no es uno de ellos.

4.3 Los Símbolos presentes en la obra **Los Invasores**

Se realiza un análisis de los símbolos con la finalidad de interpretar y develar los múltiples significados que se puede atribuir a la pieza dramática de acuerdo a ciertas marcas textuales que posibilitan plantearse ciertas hipótesis para llegar finalmente a una conclusión. Para ello, nos basaremos en el concepto de símbolo de Jean Chavalier y Alain Gheerbrant,⁸⁸ quienes lo definen como un concepto que va más allá de una significación, requiere de interpretación, está cargado de afectividad y dinamismo, juega con las estructuras mentales, por lo que se compara con esquemas funcionales, afectivos, motores, que dan cuenta de su relación con la mente.

Los símbolos tienen gran relevancia al interior de la obra, debido que con ellos el autor puede plasmar o dar a conocer su visión de mundo de la época en que está inserta **Los Invasores**. A través de estos, a su vez, los espectadores, pueden otorgarle los significados que estimen pertinentes de acuerdo a su contexto de recepción, lo que enriquece, aún más la obra al dotarla de variadas y distintas representaciones.

⁸⁸Chavalier, Gheenbrant. (2007).**Diccionario de Símbolos**. (1ª Ed.). España: Herder, pág.20

El Río, simbólicamente hablando, alude al flujo de las aguas, “expresa a la vez la posibilidad “universal” y el “flujo de las formas”. (Chavalier y Gheerbrant en F. Schuon.)⁸⁹ “El cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego.”⁹⁰ Además, el afluente, representa la muerte, la fertilidad y el cambio. De acuerdo a esta definición, el río en la obra, al constituir un flujo que está en constante movimiento, refleja los incesantes cambios que van teniendo los personajes a medida en que se va desarrollando la obra. Un ejemplo de esto se aprecia en Pietá, quien al principio de **Los Invasores** se mostró como una mujer conservadora, tranquila y feliz, luego, debido a la irrupción se presenta descontrolada, fuera de sí, y al final, a pesar de su rechazo, sufrió el cambio más trascendental, el de unirse al grupo de los marginados.

En cuanto al río visto como obstáculo, podría aludir a la división que separa las dos clases sociales: los burgueses y el proletariado. Estos últimos, son los marginados de la sociedad por poseer escasos bienes materiales, que poco a poco fueron relegados hacia la periferia. Ahora bien, el afluente en sus significados de *muerte*, *fertilidad* y *cambio*, también se pueden vincular e interpretar en la obra. La primera, se relaciona con el fin de la clase burguesa, pues con la llegada de los invasores, culminó su dominio de poder que venía desde varios años atrás. La segunda, puede atañer a la proliferación del grupo de marginados, porque, en un comienzo, aparecieron en la sociedad burguesa como “sombras dispersas” que poco a poco fueron sumándose más hasta constituir una gran masa invasiva. Por último, la tercera, se liga a todos los cambios que fueron sucediendo en **Los Invasores**, tanto con los personajes como en la temática misma.

Un ejemplo del significado de *cambio* en el río se observa en el momento de la irrupción de China a la mansión de la familia Meyer en la que todo

⁸⁹ Ibid., pág. 34

⁹⁰ Ibid., pág. 885

hacía suponer que se debía solo para conseguir un poco de alimento, sin embargo, al ir avanzando la trama, adquiere un vuelco sorpresivo; ya no era un mendigo que daba lástima por su condición de pobre, sino era una multitud, que invadía la casa de los Meyer, reflejado estos como personas atemorizantes por su abrupta llegada, mal vestir, y por los daños que estaban cometiendo. Este grupo marginal no cruzó el río solamente saciar su hambre, por el contrario, venían en un afán de venganza, para dar término a todas las injusticias que cometía la clase burguesa.

Nerón, es recordado en la historia como un afamado Emperador romano, símbolo de la tiranía y la extravagancia. Se rememora por una serie de muertes continuas, en las que se incluye la de su madre y hermanastro. En **Los Invasores**, Nerón, es la mascota de los Meyer, en el cual confiaban su seguridad ante cualquier imprevisto que les pudiera acontecer. Asimismo, podría significar el poder concentrado en un solo ser que se cree capaz de combatir a cualquiera que represente un peligro, sin embargo, no pudo ser así, debido a que la gran masa de marginales se unió para un fin común, que consistía en acabar con la sociedad burguesa que los reprimía. Nerón, al ser colgado de un pilar de la cerca por los marginales, se interpretaría como el fin de un período caracterizado por el despotismo de los adinerados.

Los árboles según Chevalier y Gheerbrant simbolizan entre sus variados significados “el crecimiento de un familia, de una ciudad, de un pueblo, de una nación y del poder del rey.”⁹¹ Esta aseveración asociada a la obra podría revelar cómo se va cimentando el poder de los burgueses, en este caso el de la familia Meyer, la cual fue ascendiendo, eso sí, a costa de estafas, muerte y explotación hacia los más desvalidos. Al igual que Lucas, las personas de su mismo estrato social formaron su fortuna cometiendo similares acciones que perjudicaban, sobre todo, a los pobres. Ahora bien, la fortaleza del árbol comparado con el poder del rey, se podría asociar al dominio que tenían los burgueses, en especial Lucas

⁹¹ Ibíd., pág. 122

Meyer, quien producto de su soberanía se reflejaba como un rey que podía manipular todo según su conveniencia.

A la definición de árbol, se vincula la interpretación de un sueño que tuvo el rey Nabucodonosor:

“He aquí que había un árbol en el centro de la tierra, de enorme altura. El árbol creció, se volvió poderoso, su altura alcanzaba el cielo, se veía desde los confines de la tierra. Su follaje era bello, abundante su fruto; en él se encontraban todo su alimento...Pero eh aquí que un vigilante, un santo, desciende del cielo; a voz en grito clama: abatid el árbol, romped las ramas, arracad las hojas, tirad los frutos...”⁹²

El rey, en el sueño se veía como un árbol, el cual se podía comparar al industrial Lucas Meyer, en cuanto a su enorme altura que en el caso de este último se refiere a su poder, que fue aumentando cada vez más, como el árbol a medida que este creció, a tal punto que su altura llegaba hasta el cielo. En el caso de Lucas Meyer, los marginales podían percibir y contemplar el “imperio” que había formado, incluso, desde el otro lado del río. En cuanto al follaje bello, la abundancia de sus frutos, y que en él encontraban todos su alimento, se asociaría al empresario, pues entre más dinero tenía, lograba embellecer todo lo que estaba a su alrededor, incluido, él mismo.

El industrial al poseer tanta fortuna, podía brindar alimento tanto a su familia como a sus trabajadores al darles sus sueldos. Ahora bien, al encontrarse el árbol personificado en Meyer, en su máxima plenitud, acontece un hecho que provoca la caída de este, dejándolo sin hojas, las que representan la felicidad, y sin frutos, es decir, la irrupción de los invasores provocó tales destrozos que lo dejaron sin hogar, sin familia y sin sus bienes monetarios, en otras palabras le quitaron su alegría.

⁹² Ibíd., pág. 122

Asimismo, los árboles pueden reflejar a la sociedad burguesa, siempre firme y superiores a toda la otra naturaleza que los rodea, no son fáciles de derribar, al igual que un acaudalado empresario; el mismo Meyer se autodenomina como un roble, árbol que se distingue por ser robusto y firme, el cual puede vivir más de trescientos años, razón por la cual Meyer se identifica con él; se cree tan poderoso, que se considera capaz de perdurar por cuantioso tiempo, sin que nadie lo pueda derribar : “Meyer: ¿El momento para qué? ¿Para que pase qué? Puedo aguantar mucho, más de lo que tú crees. Arrasarán todas las ciudades, pero yo podré seguir aquí, firme como un roble.”⁹³

Las Hormigas, según Chavalier y Gheerbrant son “un símbolo de actividad industrial, organizada en sociedad, de previsión”⁹⁴. De acuerdo con esta aclaración, las hormigas representarían al proletario identificado en la pieza teatral con los marginales; el mismo hijo de los Meyer, los compara con estos insectos:

“Bobby: (Grita) ¡Entonces no los llames crápulas, mamá! (Pietá enmudece, abismada, con brillo en los ojos) Los vi llegar, anoche. Caminando...Casi flotando, en grupos de marcha compacta, cruzando potreros, saltando alambradas. Cientos de ellos. Miles. (A Meyer) Cantaban mientras venían cruzando las carreteras, papá. ¡Un enorme hormiguero de alegría! ¡Hombres! ¡Mujeres! ¡Niños! (abrazo a Meyer) ¡Al fin papá! ¡Al fin! ¡Nadie podía detener esto!”⁹⁵

En el apartado, el joven, identifica a todo el grupo de hombres, mujeres y niños con una gran cantidad de hormigas que iban avanzando hacia el sector en el que vivían los burgueses. Cruzaban las carreteras felices, sin detenerse, puesto que, por fin, al ser una multitud, podrían acabar con

⁹³Guerrero, Eduardo. Op. Cit., pág. 38

⁹⁴Chavalier, Gheerbrant. Op. Cit., pág. 576

⁹⁵Guerrero, Eduardo. Op. Cit., pág. 26

todos los abusos y atropellos cometidos por quienes tenían el dominio económico, social y político de hasta entonces.

Los marginales que están insertos en el mundo laboral, constituyen la fuerza de trabajo en las diversas empresas de los acaudalados, quienes, a su vez, al encontrar ciertas injusticias, se organizan de manera cautelosa para manifestar los derechos que les corresponden. Esto último, se puede observar cuando China planeó la invasión a la casa de la familia Meyer; organizó a los marginales de tal forma que cada uno cumpliera una labor determinada para que todo resultara según lo previsto.

Las Flores constituyen el símbolo de la belleza, delicadeza, feminidad; es por ello que son importantes para Pietá y Toletole. Ambas les dan una importancia desmesurada, a tal punto que la mendiga se lanzó al río por un vegetal pensando que era una flor, sin importarle su integridad física. Esto se supondría, en el caso que Toletole fuera la esposa de Mirelis, que como todas las mujeres de estrato social alta le agrada mantener su tiempo ocupado en el cuidado de su jardín. También existe la posibilidad que se haya lanzado al afluente para alcanzar la coliflor y saciar su hambre; ahora bien, se evidencia la gran relevancia que Toletole le otorga a las flores en el momento que le muestra a China todos los objetos que llevaba debajo de sus prendas, con las que pretendía adornar las habitaciones, especificando que la de ella, estaría decorada con flores, pues a estas las encontraba hermosas y, además, resaltaban su condición de mujer, delicada y frágil, la que pasaba desapercibida entre tantos compañeros hombres: “Toletole: [...] para cuando te instales..., te arranches... Flores para mi pieza.”⁹⁶

La esposa de Lucas, Pietá, por su parte, se exasperó al ver destruido su jardín cuando llegaron los invasores, porque las flores en sí, constituyen, el reflejo de la armonía y el amor. Es por ello que, al momento de arruinar

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 10

la floresta los marginales, se podría inferir que estaban terminando con la tranquilidad, integración y afecto de su familia:

“Meyer: (Se acerca a ella; toma sus manos) Calma, mujer... Por favor, tienes que tener calma.

Pietá: ¿Calma? ¿Tú los dejaste entrar?

Meyer: Mujer, te explicaré, pero cálmate...

Pietá: (Va hacia la ventana y mira el jardín.) ¡Mira, mi glorieta! ¡Mira como rompen mi glorieta! ¡Y mis flores! Ahora bailan sobre mis anémonas (Se vuelve, espantada.) ¿Qué hace esa gente en nuestro jardín?”⁹⁷

Se observa en la cita la actitud pasiva de Lucas Meyer ante la ruina del jardín de su esposa, explicándose esto, porque para los hombres se trata de algo superficial que no requiere concederle mayor importancia, por el contrario, en la esposa de Meyer, se aprecia un gran desconsuelo, puesto que para ella significaron tiempo y dedicación, tanto o más, que el brindado a sus hijos. Al enfatizar, Pietá, la preocupación del baile de los marginales sobre sus anémonas, se podría conjeturar que se trata del fin de la estabilidad del sistema burgués, pues el término “baile” significa de acuerdo a Juan- Eduardo Cirlot en **Diccionario de Símbolos**: “intento de modificar por el movimiento y la sacudida una situación estática.”⁹⁸

El baile de los andrajosos y sumado a que sea sobre las anémonas se podría sobreentender que los marginales dan término a esta condición, debido a que estas flores simbolizan lo transitorio, porque como estas estaban en manos de los burgueses, se asociaría con el poder que ellos tenían de contratar o despedir a la clase inferior, producto de por esto, es quizás, que los invasores zapatean sobre lo que consideraban un obstáculo para poder surgir. Por ende, ya no existirá el altibajo de las posiciones sociales, los burgueses no tendrán el poder suficiente para

⁹⁷ Ibíd., pág. 17

⁹⁸ Cirlot, Juan- Eduardo. (1995). **Diccionario de Símbolos**. (4ª Colección Labor); Colombia. Labor S.A, pág. 96

decidir en todos los aspectos, sobre todo en lo laboral, en el que estaban acostumbrados, dado que, las clases sociales se desintegrarían.

Las flores, de igual forma, representan la fragilidad, la cual se puede observar en el socio de Lucas, un hombre aparentemente ingenuo, que confió plenamente en las buenas intenciones de trabajo de Meyer. Es tal vez, por ser una buena persona, que murió con una liga elástica azul estampada de flores de lis blanca. La liga azul simboliza según Chavalier y Gheenbrant en el **Diccionario de los Símbolos**: “[...] el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobre humana, o inhumana [...] Un entorno azul clama y apacigua [...]”⁹⁹.

De acuerdo al apartado, ante la muerte de Mirelis, existen dos posibles interpretaciones; la primera, es que Lucas asesinó a su socio con una liga azul estampada de flores de lis blancas, escogiendo este color por lo que simboliza, es decir, quería que su víctima descansara en el “otro mundo”, en el cual, a pesar, del dolor de abandonar la vida terrenal, estaría tranquilo, pues no tendría la angustia y preocupación de haberse quedado en la ruina. La segunda interpretación es que el propio Mirelis se ahorcó con una liga de este color, porque, probablemente, habría pensado que así descansaría de todos los problemas que conllevaría el incendio de su fábrica, siendo el más importante la pérdida de toda su fortuna, ocasionada por su propio amigo.

En cuanto a la flor de lis blanca, también supone una deducción, porque lis corresponde a la “Flor heráldica que no existe en la naturaleza. Símbolo real desde la alta antigüedad.”¹⁰⁰ Conforme a esta definición, independiente de quien haya sido el causante de la muerte de Mirelis, la elección de este símbolo no fue al azar, puesto que la flor que al ser heráldica, significaría que el socio, al igual que esta, no existiría en el mundo y menos en el ambiente capitalista, en el cual prima la ambición y

⁹⁹Chavalier, Gheenbrant. Op. Cit., pág.164

¹⁰⁰Cirlot, Juan- Eduardo. Op. Cit., pág. 279

la codicia, características que se le pueden atribuir, por ejemplo, a Lucas Meyer.

Ahora bien, al ser blanca la lis, color que simboliza la pureza, aporta paz, confort, y alivia la situación de desespero, se podría entender la razón por la cual se utilizó, debido a que concuerda, primero, con las cualidades de Mirelis, una persona, honrada, confiable e ingenua, y, segundo, para calmar el agobio de ser asesinado o de suicidarse. Si fuera lo primero, quien comete el crimen, en este caso, Meyer, utilizaría este color para calmar su conciencia, y si fuese lo segundo, Mirelis, habría optado por él para, así, poder descansar en paz.

Las Monjas simbolizan, aparentemente, bondad, caridad y amor incondicional hacia el prójimo. Al poseer estas características, para Lucas, fue inevitable no brindarles ayuda monetaria, porque con su sola presencia se advierte que es para colaborarles. Estas mujeres, al llevar una sotana, adquieren un cierto tipo de autoridad, que al ser reconocida por la sociedad como tal, al igual que las entidades políticas, por ejemplo, hacen suponer que se trata de personas que han cometido algunas acciones indebidas, razón, quizás, por la que cubren gran parte de su rostro y, generalmente, no miran de frente a sus interlocutores.

Lucas, al percatarse de la aparente “superioridad” de las religiosas, casi sin pensarlo, les proporciona una buena suma de dinero aunque, posteriormente, se reprochara el haberles colaborado, porque para el empresario realizar acciones de caridad, significaba pérdida de tiempo y dinero, debido a que en la sociedad seguirán existiendo los pobres y no cree que sea justo que los ricos carguen los problemas de ellos. Lucas y toda la sociedad a la que pertenece, piensan que la situación de precariedad del proletariado es producto de su vaguedad, despilfarro e irresponsabilidad.

Las prioras, corresponden a las obreras que Lucas Meyer despidió de su fábrica por ser feas. Por consiguiente, se puede deducir que habrían

utilizado la vestimenta de monjas como una forma de venganza hacia el industrial, porque al representar una autoridad religiosa, este no las podría discriminar por su falta de hermosura, además, al estar totalmente cubiertas no pudo distinguir sus caras y quienes eran en realidad.

Las obreras, al no cumplir con el prototipo de mujer que estaba acostumbrado a ver, bellas, esbeltas y preocupadas de su aspecto personal. A Lucas Meyer, no le importó que pudieran ser excelentes trabajadoras., sino por el contrario, lo que primó en él fue tener trabajadoras que tuvieran una buena apariencia, porque la mayoría de los hombre adinerados están acostumbrados a deleitarse de la belleza femenina, no importando que estas sean obreras.

Los pájaros, simbolizan libertad en cualquier forma, puede significar elevarse hacia un ámbito espiritual, tal vez, por el requerimiento de huida o de liberación, por lo que se pretende lograr una nueva cumbre. Al añadir el adjetivo de negro que simboliza un aspecto frío, negativo, asociado a la muerte, según Chavalier y Gheenbrant en **El Diccionario de los Símbolos**,¹⁰¹ se podría conjeturar que el pájaro negro representa la huida de la familia Meyer, especialmente de Pietá y su hija Marcela, que al verse perseguidas en una situación de caos, optan por subir hacia el segundo piso con la finalidad de escapar de aquello, que en, definitiva, significaba la “muerte” de la vida pasiva y lujosa que llevaban hasta entonces. Asimismo, al estar en condición de aisladas, en lo más alto de su hogar, se comparan a pájaros enjaulados que temen salir por miedo a ser lastimados y, en el caso de ambas mujeres, a ser subyugadas por los mendigos.

La muralla, “es tradicionalmente el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior.”¹⁰² Esta aceptación, se vincula, claramente, con el sentido de resguardo que tiene la sociedad burguesa ante las personas que poseen un estrato

¹⁰¹ Chavalier, Gheenbrant. Op. Cit., pág.745

¹⁰² Ibid., pág. 738

inferior, pues establecen la relación que si son pobres lo más probable es que sean ladrones. Es por ello, que en el sector de los adinerados, construyen grandes murallas para evitar la intromisión de cualquier persona que pudiese interrumpir la tranquilidad de su casa. Al ser destruida la muralla de una de las familias más ricas de la sociedad, que a simple vista, parecía ser inquebrantable, podría significar el fin de la división entre ricos y pobres, en otras palabras la caída de la propiedad privada, tal como lo evidencia Bobby en la siguiente fragmento:

“Pietá: (Demudada) ¡El muro! ¡Echan a bajo el muro de los Andreani! Mira cómo entra más gente por el boquete. (Se vuelve hacia Meyer) ¿Qué significa esto, Lucas? ¡Oh, Dios mío! ¿Qué quiere decir esto? (Afuera se oyen gritos de saludo, vivas y risas)

Meyer: (Pálido) Cientos...Miles...

Bobby: (Exaltado) El ocaso de la sociedad privada (Se mueve como iluminado hacia la puerta del jardín.)”¹⁰³

En la cita se evidencia, notoriamente, por las propias palabras del hijo de Meyer la caída de la sociedad burguesa, ya el futuro de sus vidas estaba decidido, no había nada que hacer para detener la sublevación del proletariado, hasta el propio Meyer, al contemplar que eran miles de marginales, quedó consternado, pálido y sin la posibilidad de defender a su familia, pues su mayor protección había sido destruida. Para el proletariado, en cambio, significaba el fin de la explotación, la marginación y, lo más importante, el término de las desigualdades, en los diversos ámbitos.

¹⁰³ Guerrero, Eduardo. Op.Cit., pág. 27

4.4 Visión de mundo en Los Invasores

Al comenzar a leer la pieza, es el título, el primer indicio para prever de qué se podría tratar su temática. Al utilizar el término de invasores, advierte que se hará uso de la fuerza para lograr algún objetivo, a su vez, al ser un nombre en plural, se inferiría que se trata de varios personajes que irrumpirían en algún lugar o residencia.

Egon Wolff a través de la obra **Los Invasores**, refleja una sociedad burguesa en decadencia, debido a que destaca todos sus aspectos negativos, como su egoísmo, falta de valores, despreocupación por los más desvalidos, son prejuiciosos y marginadores de los pobres; los que vivían al otro lado del río en la obra. Además, fue tal el grado de deshumanización por parte de la clase alta, que se llegó a un punto de caos; los marginados se cansaron de tantos abusos y explotaciones que optaron por unirse y luchar en contra de ellos.

El dramaturgo, vislumbra a cabalidad toda la marginación que se producía en esa época, en la que los capitalistas tenían el poder, la gloria y todos los beneficios de poseer grandes riquezas, las cuales, las formaban a costa de la sobreexplotación del proletariado. Le pagaban bajos sueldos, no respondían por accidentes laborales, como el caso de Alí Babá, por ejemplo, que tuvo un accidente en la fábrica de Lucas Meyer. En este personaje recae la imagen de los capitalistas corruptos y abusadores, cuya conciencia es representada por China, quien al transcurrir la obra, va develando sus malas acciones, pero siempre a través de forma implícita, por medio de metáforas e ironías principalmente.

Existe al interior de la obra una gran cantidad de temas, pero todos están ligados o tienen relación a la marginalidad. Es el caso de las apariencias, por ejemplo, cuando la familia Meyer, primordialmente, Pietá, realizaba obras de caridad, no por el hecho de sentir la preocupación de ayudar a los más pobres, sino por aparentar que eran buenas personas y mantener con ello, sus conciencias tranquilas.

También, se encuentra el tópico de la pobreza ligada a los sectores de la periferia, manifestada a tales extremos, que los niños de estos sectores llegaban a jugar con tripas de animales. Con esto, Egon Wolff, da a conocer el contraste que se producía en el país, porque mientras los burgueses jugaban tenis para divertirse, el proletariado, tenía que conformarse en divertirse con cucarachas y garrapatas:

“Meyer: ¿Quiénes son esos niños, Mirelis?

China: Dos niños que nacieron de los hongos de una ruca. Hasta los cinco años jugaban con cucarachas y garrapatas. Después descubrieron que con las tripas frescas de perro se pueden hacer globos de inflar. Hoy tienen una extraña fantasía.”¹⁰⁴

El apartado, refleja explícitamente que los niños en condición de extrema pobreza jugaban con garrapatas y cucarachas, es decir, con los parásitos que habitaban en su entorno. Ahora bien, al decir que los infantes jugaban con tripas frescas de perros, se infiere que en su territorio existía una gran cantidad de ellos, que al ser bastantes no había alimento para que subsistieran todos, y como morían los niños aprovechaban de quitarles sus tripas vacías para inflarlas como globos.

La discriminación, es otro contenido recurrente en la obra, la que se evidencia, por ejemplo, en la división de la sociedad burguesa y los marginales, siendo estos últimos, relegados hacia la periferia, lo más alejado posible del sector de los ricos. Además, se puede apreciar en la actitud de los empresarios y población burguesa, quienes se horrorizaban de ver a las personas pobres, inclusive, repelían a las obreras feas, porque provocaban que su ambiente de riqueza y belleza, se estropeará. Llegan a despedir a todos los individuos que no cumplían con un determinado canon de perfección y pulcritud.

¹⁰⁴ Ibíd., pág. 42

“Monja 1: Soy Carmen, la pequeña obrera fea

Monja 2: Soy María, la pequeña obrera fea

Meyer: Sí, siempre con las greñas en la cara sucia. Las desahucí a las dos.

Ambas: (En coro, alejándose) No había lugar para mujeres feas en la fábrica, no había lugar.”¹⁰⁵

Un tema, que no está excluido en la obra, es el desempleo, identificado con el proletariado, el cual, al estar fuera de sistema laboral, son marginados, tanto por su condición de desempleabilidad como a la opción de poder participar en la sociedad; además, al no contar con una remuneración quedan totalmente imposibilitados de adquirir sustento alimenticio y algún bien material. Estos marginales que, en un determinado momento tuvieron trabajo, lo perdieron, muchas veces, por causas injustas; un ejemplo, es lo acontecido con a Alí Babá, las obreras y El Cojo, los cuales fueron objetos del capricho de Meyer, que solo los despidió porque en uno u otro aspecto les resultaba una molestia. Esto nos da a entrever a una sociedad capitalista poderosa y dominante que puede manejar a la sociedad a su antojo.

Una idea recurrente en **Los Invasores** es la asociada a la violencia física y psicológica presente en ambas clases sociales: la burguesía y el proletariado. En la primera, se observan los dos tipos de agresiones, cuyo representante principal es el personajes de Lucas, quien maltrataba a su trabajadores, al parecer, con un látigo para castigarlos; acción que copió Marcela al momento de ser acometidos. Del mismo modo, sumando la figura de Pietá, no dudan en descalificar a los marginales con términos despectivos. En la segunda clase se evidencia el maltrato físico entre ellos, como el de Alí Babá hacia Toletole, pero, igualmente, se da el psicológico, al insultarse cuando discrepaban en ideas; un ejemplo, es China cuando denostaba a Toletole:

¹⁰⁵ Ibíd., pág. 43

“China: ¡Ssht! ¡Cállate! ¿Quieres que no oiga, estúpida? No quiero que se nos asuste...Con uno bastaba para la primera noche. Tiéndete ahí (Indica) y calla la boca.”¹⁰⁶

En la intervención del marginal, apela y descalifica a Toletole, quien al ser una joven tímida y sumisa no es capaz de increparlo es por ello, tal vez, que el mendigo se aprovecha de esta personalidad para insultarla y ordenarle lo que debe hacer, de acuerdo a esto, el mendigo se presenta como un hombre que, si bien, no utiliza la fuerza física, sí incurre bastante en la psicológica, que en ocasiones hieren más que los golpes.

4.5 Elementos técnicos configuradores en Los Invasores de Egon Wolff

4.5.1 El mundo de lo de adentro y lo de afuera

En la obra **Los Invasores** se puede evidenciar dos tipos de mundo: *los de adentro* y *los de afuera*. Los primeros, estaban conformados por toda la sociedad burguesa que en aquel tiempo poseía el poder, tanto político, económico y social. Los segundos, incluían a todo el proletariado y a los cesantes; catalogados como la sociedad de los pobres.

La sociedad de aquel entonces, por consiguiente, estaba dividida en dos sectores, *los de adentro*, quienes poseían todos los privilegios del capitalismo, siendo en estatus y en bienes materiales y, *los de afuera*, que escasamente, podían sobrevivir con las sobras que les dejaban *los de adentro*, no tenían mayores bienes materiales y lo más importante, eran totalmente marginados; de hecho, vivían en los sectores periféricos aislados de los burgueses. Esta diferencia entre ambos mundos, genera el interés de parte de los más desvalidos a ingresar al mundo *los de adentro*. La sociedad se concibe bajo la forma de un espiral, que está en

¹⁰⁶ Ibíd., pág. 9

constante dinamismo, en la que se puede llegar a invertir las posiciones de ambas sociedades. Es decir, *los de afuera* pueden avanzar hacia el centro, el lugar más privilegiado y, *los de adentro*, hacia los extremos. De ahí, el miedo de los burgueses a perder sus bienes materiales y a pasar a una posición en desventaja.

En esta dicotomía de *lo de adentro* y *lo de afuera* es posible hacer una salvedad. Si bien estos últimos pueden avanzar hacia una posición mejor, también lo podrían hacer a la inversa, ir retrocediendo en posición desfavorable, y llegar aún más a la periferia. En otras palabras, los marginales, no siempre son conscientes, si en realidad surgen o no de su estrato social, puesto que al tener alguna posibilidad de trabajo, creen que sus condiciones de vida mejorarán, sin embargo, solo pueden ser utilizados por un tiempo en el sistema capitalista y, luego, ser desechados, alejándose así cada vez más del centro. Tal explicación de observa en la siguiente cita: “¡Y qué espiral es el ser del hombre! En este espiral ¡Cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o si se evade uno de él.”¹⁰⁷

En **Los Invasores**, *los de adentro*, por una parte, corresponderían a la familia de los Meyer, quienes gozan de todos los beneficios que les proporciona el capitalismo. Lucas, es un exitoso empresario, dueño de una industria, poseedor del dinero suficiente para disponer de bastantes trabajadores, pero al mismo tiempo, un hombre con el poder necesario para explotarlos y acrecentar con ello su fortuna. Si bien, se muestra como un ser fuerte, en su interioridad, sufre constantes miedos “[...] por certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera.”¹⁰⁸ Pietá, esposa de Lucas, es una mujer que solo disfruta del dinero que le proporciona su marido. No trabaja y su única preocupación es el jardín, pero al igual que Lucas, se atemoriza por el no estar adentro. Bobby y Marcela, por su parte, han crecido siempre bajo el alero de todas las

¹⁰⁷ Bachelar, Gastón. (1975). **La poética del espacio**, España: Fondo de Cultura Económica, pág. 92

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 94

comodidades y riquezas de sus padres; el primero eso sí, concientiza acerca de la explotación que se les realizaba a los más desvalidos.

Los de afuera, por otra parte, serían todos los invasores pertenecientes al sector marginal, entre ellos China, Toletole, Alí Babá y el Cojo. Este grupo, no contaba con bienes materiales, sufrían todo tipo de carencias, discriminación y falta de trabajo. Es por estas razones que querían pertenecer al mundo de *los de adentro*, para poder mejorar su calidad de vida, porque si bien, tenían bastante espacio geográfico, al constituir grandes multitudes, se sofocaban por sus preocupaciones monetarias y todo lo que trae aparejado.

En definitiva, tomando en cuenta la Poética del espacio de Gastón Bachelar, **Dialéctica de lo de adentro y de lo de afuera**, toda sociedad conforma un espiral, nunca va a tener un inicio ni un final. Siempre, en países capitalistas, va a existir la estratificación social, *los que están adentro y los que están afuera* como lo refleja Egon Wolff en su obra.

4.5.2 Lo circular / Ficción-realidad en Los Invasores

Los Invasores corresponde a una obra teatral de gran perfección literaria, que permite adentrarse a un mundo totalmente incierto y lleno de acciones que desconciertan al ir leyendo la pieza, pero lo más relevante de toda ella, es su fin, puesto que no se sabe si es un sueño del personaje Lucas, o bien, la continuación de este al final de la obra. En otros términos, no se asevera si es realidad, sueño o la continuación de este último, porque *Los Invasores* comienza de la misma forma en que culmina, lo que da entender eso sí, que sería una obra circular; no tiene fin aparente.

La obra comienza con la presencia de Lucas Meyer y su esposa Pietá, llegando de un evento social a su casa. Ambos conversaban acerca de los beneficios que poseían gracias a su riqueza, de lo felices que eran con

sus hijos; sin embargo, a Pietá le atormentaba la posibilidad de perder algún día todos sus bienes. Luego Meyer, le comenta a su esposa la situación vivida con las monjas que le fueron a pedir caridad, que casi sin pensarlo, les colaboró con bastante dinero. Este hecho, da paso para que Pietá le cuente lo sucedido con la chaqueta de su hijo Bobby en la universidad, una situación que al igual que la anterior, no tendría mayor explicación.

Una vez que la familia estuvo dormida, acontece lo imprevisto: entra un mendigo por la ventana, China. Desde allí, la obra comienza a perder toda lógica. Un gran grupo de indigentes invaden la casa de los Meyer y del resto de sus vecinos, sin que nadie pueda hacer algo para detenerlos, ni siquiera la autoridad policial. Esta situación, causa extrañeza, puesto que es anormal que en una circunstancia así, no aparezcan las autoridades pertinentes.

Existen varios otros acontecimientos que están fuera de toda razón. Un hecho es el referente a los cambios muy bruscos de temas entre los personajes, un ejemplo es cuando Meyer estaba hablando de lo sucedido con la chaqueta de su hijo y Pietá, irrumpe con el tema de la fiesta de Renée.

En la pieza teatral, además, causa extrañeza el diálogo de unos niños, que de la nada, aparecen entre los mendigos con intervenciones que no corresponderían a su edad. Relatan hechos que en una primera lectura, no tendrían lógica alguna según el contexto en el que se encontraban. También la presencia del coro, que canta una canción asociada a la Biblia, específicamente, con el Génesis que, al igual que la conversación de los niños, no tendría ninguna conexión con lo que se venía exponiendo anteriormente.

4.6 Conclusión del análisis de Los Invasores

Al tener en consideración las reiteradas situaciones de desconcierto mencionadas, se podría estimar que la obra de Egon Wolff se trataría de un sueño, es decir, hechos o acontecimientos ficcionarios. Correspondería, entonces, a la conciencia de Lucas Meyer, que a través de los sueños, exterioriza sus culpas, puesto que solo así se podría explicar que otros personajes supieran a la perfección tantos detalles de su propia vida. Cada suceso y personaje que no tiene explicación en la realidad, se asociaría a cada una de sus faltas que lo atormentan y no lo dejan tranquilo. Es por ello que el subconsciente le recuerda a cada instante a través del sueño, que actuó de manera incorrecta. En definitiva, todos los acontecimientos ocurridos, tendrían solo cabida en el mundo onírico, dado que este, se relaciona con lo absurdo, lo mismo que se plantea en **Los Invasores**.

El dramaturgo habría utilizado todos los elementos pertenecientes al mundo de lo onírico, mezclando realidad y ficción. Asimismo, utilizó específicamente, metáforas e ironías para dar a conocer la realidad presente de aquel entonces, pero siempre a través de una crítica de manera implícita hacia los burgueses, quienes debían cargar con el error de marginar a una gran cantidad de personas, no solo en el ámbito social y político, sino principalmente, en el económico.

CONCLUSIONES

El teatro chileno, si bien en sus inicios no tuvo un fuerte apogeo por su influencia europea, ni fue representativo de la realidad nacional pues se hacían obras basadas en otros contextos extranjeros, con el nacimiento del proletariado en Chile, la dramaturgia adquiere una mayor significación, porque, esta vez, se evidenciaban las problemáticas presentes en la sociedad de aquel tiempo. Situación beneficiosa para los ciudadanos del país, debido a que con estas nuevas orientaciones que está adoptando el teatro, se podía realizar un trabajo de socialización e ideologización de sectores populares.

Desde ahí en adelante, el teatro se configuró como el reflejo de la sociedad, en la que varios autores como el caso de Antonio Acevedo Hernández, plasmaban en sus obras, a través de una crítica tanto explícita como implícita, los abusos y explotaciones de los burgueses hacia la clase más desvalida, porque al tener el dominio económico podían incurrir en acciones que los perjudicaban; todo ello producto del sistema capitalista que estaba imperando en el país. Esta denuncia de los dramaturgos es lo que se denomina, teatro social.

Posteriormente, al teatro social, se configura el teatro universitario, hecho que tuvo gran relevancia, dado que a partir del trabajo de estos grupos que crean un ambiente propicio para la producción dramática chilena, surgen destacados y notables autores como Isidora Aguirre, Fernando Cuadra, Luis Alberto Heiremans, María Asunción Requena, Jorge Díaz, Egon, Wolff, entre otros. Dramaturgos, que hasta el día de hoy, son considerados los más importantes de la escena nacional, pues sus obras han sido el reflejo de la realidad en la que estaban insertas, realizando críticas y observaciones agudas acerca de los problemas que acontecía en aquellos años y que todavía perduran en la sociedad.

Entre los autores formados en los Teatros Universitarios, Isidora Aguirre, Jorge Díaz y Egon Wolff, destacan en cuanto a la forma de escritura, el innovador pensamiento, el manejo de la técnica y la propuesta dramática, puesto que entre otras cosas sus obras se proyectan al futuro reflejando problemáticas que sucedieron en años posteriores, tales como, lo acontecido en el período Militar. En otras palabras, son verdaderos visionarios del contexto histórico nacional. Abordaron temáticas referidas, principalmente, a los distintos modos de marginación existentes, entre ellos, considerando la ideología, cuyas consecuencias resultaban devastadoras.

Egon Wolff, es un dramaturgo, que no solo se destaca por dar a conocer la realidad de la sociedad chilena de su época, sino, además, porque incorpora en sus obras una gran variedad de recursos estilísticos, destacando una red símbolos que complejizan lo dicho, que junto con adscribirlo con los movimientos vanguardistas de su tiempo muestran el manejo de una técnica estilísticamente marcada por un afán renovador del teatro chileno; elementos de ficción-realidad, que en su conjunto dan origen a piezas que, en una primera lectura, parecieran ser simples de comprender pero, al analizarlas detenidamente, nos damos cuenta de la gran riqueza y profundidad de los mundos enunciados.

En las creaciones de Wolff, la construcción dramática revela una acabada técnica, dado que en la mayoría de ellas empieza con situaciones cotidianas, en las que no se advierte conflicto alguno, sin embargo, al ir avanzando en la lectura, aparecen marcas textuales dotadas de gran significación que dan a conocer el quiebre que anticipa el conflicto en la trama. Esta particularidad, no solo se evidencia en el desarrollo, sino que también, en los finales de las piezas teatrales, puesto que se conjeturaría que se ha logrado una aparente estabilidad o solución de la problemática enunciada, no obstante, vuelve a suceder un hecho inesperado que desconcierta al espectador y a los mismos personajes de las obras. Como se advierte, estamos en presencia de un dramaturgo caracterizado por

tener una gran maestría en su forma de escritura que devela su profesionalismo en el teatro y que le ha dado el reconocimiento nacional e internacional.

La marginalidad, al ser un problema que todavía está presente en la actualidad, ha motivado nuestro análisis de **Los Invasores**, para develar si este concepto ha cambiado en relación con la explotación de los más ricos hacia los pobres. En relación a ello pudimos apreciar, según diversas fuentes bibliográficas que, Egon Wolff, trabajó un tema que hasta nuestros días no ha sufrido grandes cambios, dado que prosigue el abuso de los que tienen más poder en el país hacia los más desvalidos; existen las mismas diferencias sociales, las desigualdades, injusticias, vale decir, los temas asociados a la marginalidad que existieron en el período en que está inserta la obra.

Ahora bien, Wolff, trabajó el tópico con un enfoque crítico según la Teoría de la Modernidad de Gino Germani, puesto que atribuye la marginalidad a aquellas personas que son relegadas de la sociedad ocupando un lugar desfavorable dentro de esta, a diferencia de la *Teoría No Crítica*, que estima que la solución radica en la disposición de los más desvalidos a integrarse al mundo burgués, situación que es inverosímil, debido a que son los burgueses quienes no los quieren integrar a su sociedad, tal como lo plasma el autor de **Los Invasores**.

Egon Wolff, a través del mundo onírico quiere dar a conocer su pensamiento basado en la crítica y denuncia social, para lo cual incorpora en su obra un lenguaje metafórico con el que insta a la reflexión del espectador, puesto que no pretende que le atribuyan una única interpretación. Al utilizar el mundo de los sueños, hace dificultoso establecer en qué plano de la realidad debemos situarnos, creando una aparente confusión producto de la estructura de la obra, debido a que termina de la misma forma en que comienza, por ende, estamos ante una obra circular, de la cual, no podemos establecer un principio y un final.

En definitiva, nuestro dramaturgo, es el creador de una nueva forma de hacer teatro en Chile con su obra **Los Invasores**, que si bien, utiliza las mismas temáticas de algunos de sus coetáneos como el tema de la marginalidad, el autor lo dota de un dinamismo e intriga, que solo lo puede lograr, por sus estudios y experiencias en el ámbito teatral, sumado a la vasta creatividad para dar a conocer la realidad de la sociedad chilena, sin adoptar una postura o posición política determinada, pues ese no es su objetivo.

Egon Wolff, no pretende provocar una controversia en el ámbito político, sino más bien, alertar y concientizar a la comunidad de los problemas que estaban aconteciendo en el país, específicamente, la marginalidad que los burgueses realizaban hacia el proletariado. En otras palabras, Wolff, les advierte que todos sus abusos cometidos, en un momento determinado, tendrán fin cuando el proletariado, cansado de todas las injusticias, se rebele en contra de su sistema.

BIBLIOGRAFÍA

Chavalier, Gheenbrant. (2007). **El Diccionario de los símbolos**. España: Editorial Herder

Cirlot, Juan, Eduardo (1995) **Diccionario de Símbolos**. (11ª Ed.) Colombia: Editorial Labor, S.A

Cuadra, Fernando. (1990). **La niña en la palomera**. (1ª Ed.). Santiago: Pehuén Editores.

Durán. Julio. (1970). **Teatro chileno**. México: M. Aguilar, Editor, S.A.

Guerrero, Eduardo. (2002). **Egon Wolff Antología de obras teatrales**. Santiago. Ril editores.

Letelier. Agustín. (2006). **Colección ensayos críticos Wolff**. (1ª Ed.). Santiago: Carola Oyarzún, editora.

Luco Cruchaga, Germán. (1979). **Bailabuén La Viuda de Apablaza**. Santiago: Editorial Nacimiento S.A.

Piña, Juan. (1992). **Teatro chileno contemporáneo: antología**. (1ª Ed.). España: Fondo de Cultura Económica.

Piña. Juan. (1998). **20 años de Teatro Chileno 1976-1996**. Santiago: RIL editores.

Pradenas. Luis. (2006). **Teatro en Chile huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX**. (1ª Ed.). Santiago: Impreso en talleres de LOM.

Rodríguez.O., Piga.D. (1964). **Teatro del siglo veinte**. Imprenta Lathorp.

Wolff, Egon. (1971). **El signo de Caín Discípulos del miedo**. Santiago: Editorial Universitaria.

Wolff, Egon. (2002). **Los Invasores en Antología de obras teatrales**. Santiago. Ril editores.

.

Fuentes de internet

Costamagna, Alejandra. (1999). **Apuntes sobre el Teatro Chileno en la década del 60. Testimonio de cuatro protagonistas**. Recuperado el 3 de julio de 2012, del sitio Web Primera revista digital de teatro en Venezuela:

http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/critica/acostamagna.htm

Definición de Metáfora. (s.f.). Recuperado el día 2 de octubre de 2012, de <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas-metafora.html>

Díaz, Jorge. (s.f.). **Topografía de un desnudo**. Recuperado el 28 de agosto de 2012, en <http://www.scribd.com/doc/14847113/Topografia-de-Un-Desnudo>

Dramaturgia Chilena (1900-1950). (s.f.). Recuperado el 17 de julio de 2012, de http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitaddelsigloxx

Enríquez, Gregorio Pedro. (2006). **De la marginalidad a la exclusión social: un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos**. San Luis, Argentina. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18401503>

Escuela de Espectadores. **Los Invasores.** (s.f.). Recuperado el día 12 de julio de 2012, de <http://www.escueladeespectadores.cl/audioteca/los-invasores/los-invasores/>

Hederra, Francisco. (s.f.). **Los Sacrificados**. Recuperado el 5 de agosto de 2012, en http://centido.uchile.cl/docs/LOS_SACRIFICADOS_15.11.2010.pdf

Jorge Alessandri Rodríguez. (s.f.). Recuperado el 10 de septiembre de 2012, en <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/presidentes-de-chile-ex-alumnos-de-la-u/4785/jorge-alessandri-rodriguez>

Lee, Mónica. (1984). **La dramaturgia de Egon Wolff: texto dramático y contexto social**. Tesis de grado. Simon Fraser University, EE.UU.

Los Teatros Universitarios en Chile: Teatro Ensayo. (s.f). Recuperado el día 9 de julio de 2012, de <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatrosuensayo>

Manual de Retórica. (s.f.). Recuperado el 2 de octubre de 2012, en <http://retorica.librodenotas.com/>

Martínez. Carlos. (2010). **Egon Wolff: “Cuando escribí Los Invasores existía una tremenda efervescencia, un afán de cambio”.** Recuperado el día 17 de julio de 2012, del sitio Web Revista Réplica: <http://revistareplica.cl/2010/11/egon-wolff-cuando-escribi-los-invasores-existia-una-tremenda-efervescencia-un-afan-de-cambio/>

Marx, Engels 1848 **El manifiesto Comunista** .Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de filosofía Universidad ARCIS. PDF

Memoria Chilena. **Isidora Aguirre.** Recuperado del sitio [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=isidoraaguirre\(1919\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=isidoraaguirre(1919))

Orientación Sur. (2005). **Teatro Ensayo Universidad Católica.** Recuperado el 17 de julio de 2012, del sitio Web Teatro Chile: http://teatrochile.cl/site2011/?page_id=81

Piña. Juan. (1981). **El retorno de Egon Wolff.** Recuperado el día 9 de julio de 2012, de <http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/448/423>

Recabarren, Emilio. (1921) **Desdicha Obrera. Drama social en tres cuadros.** Antofagasta: Imprenta El socialista. Recuperado el 5 de agosto de 2012, en http://www.luisemiliorecabarren.cl/files/obra_reca.pdf.

Revista Intramuros. (s.f.). **A la vanguardia del Teatro Nacional.** Recuperado el 17 de julio de 2012, de http://discovery.umce.cl/revistas/intramuros/intramuros_n10_a12.html

Rodríguez, Claudia. (2001-2002). **Notas para una historia del teatro en Chile (II).** *Recuperado el 6 de junio de 2012*, del sitio Web Documentos lingüísticos y Literarios: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=145

Sisib, Universidad de Chile. (2006). **Teatro Experimental: Nacimiento de los Teatros Universitarios.** Recuperado el 12 de julio de 2012, del sitio Web La escena chilena: http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_texperimental_articulo/nascimientos.html

Teatro de la Universidad Católica. (s.f). Recuperado el 10 de julio de 2012, de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=6>

Teatro de la Universidad de Chile. (s.f). Recuperado el 11 de julio de 2012, de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=5>

Teatro Ictus. (s.f). Recuperado el 10 de julio de 2012, de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=6>