

ejemplos que pueden mencionarse al respecto son el trabajo de Patricia Hart, *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction* publicado también por Fairleigh Dickinson University Press, en 1987 o, con específica intención didáctica, el volumen de Elena Braceras, Cristina Leytour y Susana Pitella, *El cuento policial argentino: Una propuesta de lectura productiva para la escuela secundaria* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1986). En esta línea, el libro de Amelia Simpson sobresale por lo ambicioso de su enfoque y por las virtudes de su ejecución.

*State University of New York at Buffalo*

MIREYA CAMURATI

EGON WOLFF: *Teatro completo*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990.

El surgimiento de los teatros universitarios en la década del cuarenta es un momento clave en el proceso del teatro chileno. Anteriormente habían predominado los modelos hispanos y los espectáculos carecieron del suficiente rigor técnico: así lo demuestra, por ejemplo, la imposibilidad de imaginar los roles de director, iluminador, escenógrafo, diseñador de vestuario, entre otros. Sin embargo, a partir del auge del movimiento teatral universitario no sólo se incorporan un conjunto de elementos provenientes de la tradición norteamericana y francesa, sino también se produce una búsqueda de auténticas expresiones teatrales que en décadas posteriores alcanzaría valiosos resultados. En efecto, los teatros universitarios del cuarenta, a través de diversos mecanismos como el montaje de textos de autores nacionales y la organización del Concurso Anual de Obras Teatrales desde 1945, fueron el germen para la extensa producción que se realizó en los años siguientes, básicamente durante el quindenio 1955-1970. Pero la obra del período 1955-1970 se caracteriza no sólo por su vastedad, sino también por su calidad artística que supera largamente a la creada en años anteriores. Del mismo modo, durante este quindenio se produce una búsqueda de la "chilenidad" desvinculada de la estética costumbrista. Es cierto que tal búsqueda recreó los ambientes y los personajes que consideró "propios", pero al mismo tiempo los impregnó de inquietudes reformistas que fueron de orden social en algunos casos, y políticas en otros.

En este quindenio surgen autores como Fernando Cuadras, Hernán Millas, María Asunción, Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa. Entre todos ellos destaca con notoriedad Egon Wolff quien fue premiado en dos ocasiones en el concurso que organizaba la Universidad de Chile: primero, en 1957, con dos obras: *Discípulos del miedo* y *Mansión de Lechuzas*; y, posteriormente, con *Parejas de trapo* en 1959.

Egon Wolff, en el libro *Teatro chileno actual*, define la dramaturgia enfatizando la función comunicativa que el teatro debe tener: es decir, como la

expresión de ideas, las que, en términos teatrales, son entendidas como los acontecimientos “identificables por todos” que “promueven a pensar”. Está claro que tales ideas no son suficientes, sino que necesitan ser manifestadas en conflictos los que, a su vez, son encarnados por personajes. En este sentido, Wolff prefiere personajes que deciden no intuitivamente sino racionalmente y así llega a construir “criaturas” que se encuentran a la altura del conflicto.

Obviamente el libro que ahora reseñamos contiene la totalidad de piezas teatrales escritas por Wolff: desde la primera, *Mansión de lechuzas* (1957) —representada un año después— hasta la más reciente, *Háblame de Laura* (1986). Como bien lo ha dicho Woodyard en la introducción al presente volumen, la extensa obra de este dramaturgo chileno puede ser dividida en dos tópicos. Por un lado, aquellos textos que reflejan una problemática social que da cuenta de las diferencias de clases y de la situación pauperizada de los grupos más oprimidos. Dentro de este conjunto destaca con notoriedad *Los invasores*, escrita en 1963 y estrenada el mismo año por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Por otro lado, junto a la problemática social coexiste una de orden psicológico. En ésta se desarrollan temas como las frustraciones sexuales, la madre obsesiva, el temor a la soledad, la falta de un amor verdadero, entre otros. En este segundo grupo adquiere mayor jerarquía *Flores de papel* (1970), considerada por muchos como la obra maestra de Wolff.

Ahora bien, el universo creado por este dramaturgo se caracteriza, en primer lugar, porque refleja mundos de una aparente —y subrayo lo de aparente— solidez. En este nivel se sitúan los personajes que se autodefinen por el conocimiento absoluto que tienen sobre quienes son ellos mismos, de dónde vienen y adónde van. Por ejemplo, en *Los invasores* la condición de Lucas Meyer es claramente definida por su esposa: “Cuando nos casamos tuve que preocuparme del porvenir como cualquier mujer; partimos con tan poco .... Pero muy pronto, poco a poco, cada inversión, la justa; cada disposición la precisa, y al fin, esta mansión, ‘la mansión de los Meyer’, tu posición de ahora, inviolable ....” (223); o en *Parejas de trapo* (1960), donde Jorge Larraín Portales se refiere a su grupo social como aquél que posee “la solidez de los principios que se adquieren en ciertas cunas ...” (p. 143). Sin embargo, esta absoluta certeza no sólo se presenta en los personajes de la alta sociedad chilena, sino también en aquellos de modestos recursos económicos como por ejemplo Eva —en *Flores de papel*— la solterona que vive en un “pequeño departamento suburbano” (317) y que lleva una vida rutinaria.

En este sentido, son sujetos que se autorrepresentan como carentes de dubitación alguna: conocen su pasado, su presente, su futuro y construyen un mundo que asumen como perfecto cuyas normas se consideran como “dadas” y, por consiguiente, la corrección o transformación de ellas deviene en imposible. Sin embargo, como ya lo afirmamos, la solidez de este universo es sólo aparente y su fragilidad se hace evidente al producirse una relación entre el “sujeto” y el “otro” —aquél que habita espacios lejanos y distintos— como por ejemplo, los

mendigos en *Los invasores*, un delincuente como el Merluza en *Flores de papel*, o un marginal como José en la obra que lleva por título este nombre. Por eso, en uno de los pocos momentos de duda Pietá Meyer le dice a su esposo:

PIETA: Ricos ..., ricos ..., ricos ..., ricos ..., ¿Qué significa? ... ¡Ricos! (Ambos ríen)  
 ¿Qué significa?  
 MEYER: Felicidad ...  
 PIETA: Sí ... Libres como pájaros ... Doce horas para llenarse la piel de sol ...  
 Y, en la noche, perfume ... Pero ¿es sólido todo eso?" (222 p.).

La primera pregunta que debemos hacernos es cómo se origina la relación entre el "sujeto" y el "otro" en la obra de Wolff. Es cierto que aquél, en principio, conoce a este último a través de ciertas referencias. Posee un conocimiento limitado que le parece suficiente y no desea ampliar: en otras palabras, no pretende ni necesita acercarse al "otro" porque la relación que sostiene la concibe como apropiada.

En Wolff, por tanto, la acción nace en el "otro". En efecto, ése que ha permanecido en un espacio relegado en cierto momento se introduce en el mundo del "sujeto". Tal ingreso lo hace por las zonas más débiles de éste: apelando a la compasión de Eva en *Flores de papel*, por ejemplo, quebrando una frágil ventana en la casa de los Meyer en *Los invasores*. Por consiguiente, ese mundo que es aparentemente sólido resulta ser frágil, y es precisamente a través de éste por donde el "otro" inicia su invasión.

La confrontación de ambos mundos, el del "sujeto" y el del "otro", comprueba la existencia de sistemas normativos distintos. No puede existir ni continuidad ni comunión entre ambos. Muy por el contrario, la única alternativa es que uno de ellos se imponga. En el caso de la obra de Egon Woff se refleja un claro y paulatino proceso a través del cual el "otro" va apropiándose del mundo del "sujeto", y, en la medida en que lo realiza, hace de éste un mundo distinto, con características y normas distintas. De esta manera, la obra de Wolff postula la destrucción del "sujeto" realizada por el "otro". Así sucede, por ejemplo, en *Mansión de lechuzas* donde los hijos destruyen el sistema normativo que pretende continuar la madre: "Hemos vivido —dice Andrés, uno de los hijos— en un error, mamacita. Toda nuestra vida dedicada en mantener una ilusión ..., la más destructiva de las ilusiones: creer que podíamos desafiar la realidad, ¡y tú ves! ... No pudiste detenerla. Se cuela por todos los huecos" (49); en *Los invasores* se produce, a nivel onírico, con la destrucción de la "mansión Meyer"; y, finalmente, encontramos otro claro ejemplo en *Flores de papel*, donde se produce una lenta transformación del ambiente y del personaje pequeño burgués debido a la implantación de las normas del "otro". Recordemos que al inicio de la obra el escenario es un "living de pequeño apartamento suburbano, arreglado con esmero, con mano femenina, confortable, íntimo" (315), el cual es modificado totalmente. En la última escena, nos hallamos frente a una "habitación (donde) no queda nada del decorado inicial" (350) y en la que cuelgan

grandes flores de papel de los muros; por otro lado, Eva, el personaje, es presentado al comienzo de la obra como una mujer madura, sensata y cuerda, que, posteriormente, es completamente anulada.

La obra de Wolff, sin embargo, puede ser interpretada no sólo como la destrucción del "sujeto", sino también como el rescate del "otro". En este sentido, cabe recordar que la acción dramática en la piezas de Wolff es impulsada por el discurso del "otro": uno de los elementos fundamentales de la estructura dramática surge precisamente a partir del discurso de la otredad. Simultáneamente, de este rescate se desprende una propuesta axiológica que aparece como alternativa a la ya existente: ya no son los valores del grupo de Meyer los que se imponen, sino el trabajo comunitario y la desaparición de las injustas diferencias de clases que se proponen en *Los invasores*; o en *José*, que refleja valores como la solidaridad y la hermandad frente al egoísmo de la nueva burguesía. Por consiguiente, el rescate de la otredad no es un hecho gratuito, más bien responde a una visión del mundo que expresa una alternativa de carácter axiológico. De esta manera, la obra de Egon Wolff ha logrado instalarse como un hito clave no sólo en la dramaturgia chilena sino también latinoamericana.

*Universidad de Pittsburgh*

JOSÉ CASTRO URIOSTE

PEDRO LOPEZ-ADORNO: *Las glorias de su ruina*, Madrid, Editorial Playor, 1989.

Hay poemas que exigen su propio lenguaje, su propio estilo, su propia estructura; nacen como impulsados por una fuerza invisible, como independientes del orfebre que los da a luz y se mueven silenciosamente buscando su propia visión integradora de la realidad. *Las glorias de su ruina* no es una excepción. Entrar al mundo poético de López-Adorno es entrar en la dimensión de un lenguaje donde poeta y lector viajan ligados a una misma experiencia creadora:

Somos los que coleccionan los vidrios  
 algo los presentimientos del ascenso agrieta  
 con piedras o lentísimas sílabas  
 con la circucción casi cielo  
 de caminar enmudecidos ... (p. 21).

*Las glorias de su ruina* está dividido en dos secciones. En la primera parte, "Las glorias", encontramos unas palabras del poeta chileno Gonzalo Rojas, más dos citas: unos versículos del profeta Ezequiel y otros versos de Sor Juana Inés de la Cruz, poeta mexicana del siglo XVII y figura cumbre del barroco hispanoamericano; además, un "Poema Prólogo" que sirve de introducción. La