

LA NEGACIÓN AL TRÁNSITO SOCIAL EN EL TEATRO
DE EGON WOLFF: *JOSÉ* O LA CEGUERA
ANTE LA TRANSICIÓN HISTÓRICA

THE DENIAL OF SOCIAL TRAFFIC IN EGON WOLFF
THEATRE: *JOSÉ* OR BLINDNESS TO THE HISTORIC
TRANSITION

Giuseppe GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma, Italia

giuseppe_gatti@hotmail.com

Palabras clave: Egon Wolff, teatro hispanoamericano de posvanguardia, *José*, tránsito socioeconómico, conservadurismo

Resumen: El objeto del presente estudio es la pieza teatral *José*, que el dramaturgo chileno Egon Wolff estrenó en marzo de 1980. Nuestro análisis empieza con la definición de un marco de referencia histórico que remite a la etapa del breve *boom* económico del país durante el régimen del general Pinochet, un contexto en que la estricta separación socioeconómica entre clases sociales se consolida y la oposición entre las franjas adineradas y los sectores más desfavorecidos de la población genera un proceso de segregación urbana. Nuestro enfoque se centra en el doble intento de desarticulación del sistema social que propone Wolff a partir

de la crítica de los mecanismos internos a una cierta franja social chilena que —al temer la transición de un orden social atávico a otro menos jerarquizado— se apoya en el uso constante de una máscara de protección. El aparato teórico que se utiliza para analizar las prácticas discursivas que consolidan la repartición geosocial y económica de la población se apoya en primer lugar en los estudios de Zygmunt Bauman y Richard Sennet sobre la relación con el Otro. Para la segunda parte de nuestro estudio —que analiza la traición de valores afectivos y las “injusticias internas” dentro del ámbito macro-social y familiar— se ha hecho referencia a los estudios de Bachelard y Keulartz, entre otros.

Key Words: Egon Wolff, Spanish-American theatre of post avant-garde, *José*, socioeconomic movement, conservatism

Abstract: The object of this study is the play *José*, written by the Chilean playwright Egon Wolff in March 1980. Our analysis begins with the definition of a historical framework that refers to the stage of the brief economic Chilean *boom* during the regime of General Pinochet, a context in which the strict socioeconomic separation between social classes is consolidated and the opposition between the wealthy class and the most disadvantaged sectors of the population generates a process of urban segregation. Our approach analyzes Wolff's double attempt to dismantle the social system by criticizing the internal mechanisms of some Chilean social class which —fearing the transition from an atavistic social order to another without hierarchy— uses a sort of “protective social mask”. The theoretical apparatus that we propose in order to analyze the discursive practices about geo-social and economic distribution of the population relies on Zygmunt Bauman and Richard Sennett studies, especially the ones about the relationship with the Other. For the second part of our study —which reviews the values and emotional betrayal and the “internal injustices” within the macro-social and family context— we will look at the works of Bachelard and Keulartz, among others.

Mots clés : Egon Wolff, transit socio-économique, théâtre hispanique, *José*, post avant-garde, conservatisme

Résumé: Le but de cette étude est la pièce *José*, qui le dramaturge chilien Egon Wolff a présentée en Mars 1980. Notre analyse commence par la définition d'un cadre historique qui fait référence à l'étape du brève *boom* économique dans le pays sous le régime du général Pinochet, un contexte dans lequel la stricte séparation socio-économique entre les classes sociales est consolidée et l'opposition entre les

bandes les plus riches et les secteurs les plus défavorisés de la population génère un processus de ségrégation urbaine. Notre approche est centrée sur la double tentative de démantèlement du système social proposé par Wolff, en commençant par la critique des mécanismes internes d'une certaine frange sociale chilienne qui —en craignant la transition d'un ordre social atavique à une structure moins hiérarchique— utilise constamment un masque protecteur. L'appareil théorique utilisé pour analyser les pratiques discursives qui consolident la distribution géo-social et économique de la population repose principalement sur des études de Zygmunt Bauman et Richard Sennett à propos de la relation avec l'Autre. Pour la deuxième partie de notre étude —qui analyse les valeurs, les trahisons émotionnelles et les «injustices internes» au niveau macro-social et est familial— on fera référence aux études de Bachelard et de Keulartz, entre autres.

Comme un homme torturé qui a livré des secrets, il savait qu'il agirait encore comme il avait agi, mais il ne se le pardonnait pas. Il avait trahi sa jeunesse, trahi ses désirs et ses rêves. Comment ne pas le trahir?

André Malraux, *La condition humaine*

Ya no había jóvenes que desenterraran los archivos, que hurgaran en las páginas aleccionadoras del pasado, los jóvenes solo aspiraban, ahora, a brillar en los salones, a ganar dinero rápido, sin mayor esfuerzo

Jorge Edwards, *Los convidados de piedra*

1. ENFRENTAMIENTO SOCIOPOLÍTICO Y CONFLICTUALIDAD IDEOLÓGICA EN EL CHILE POST-GOLPE

Una gran parte de la crítica literaria que en las últimas dos décadas se ha dedicado al análisis comparativo entre la producción narrativa chilena de la segunda mitad del siglo XX y la obra teatral

de autores de la misma época (en particular, Luis Heiremans, Jorge Díaz, Sergio Vodanovic y Egon Wolff), ha subrayado la intensidad del vínculo temático que pone en conexión las dos vertientes artísticas: la dramática y la puramente literaria. La aplicación de estos parangones al caso del autor que se examina, el dramaturgo santiaguino Egon Wolff (1926),¹ es evidente en variados estudios de entre los que destacan al menos tres; aludimos, en primer lugar, al análisis que Jean Franco propone del teatro chileno del siglo pasado: sostiene la crítica estadounidense la existencia de un intenso *nexus* temático entre la obra de José Donoso y la de Wolff y afirma que las piezas dramáticas de este “reflejan preocupaciones similares a las de los novelistas chilenos contemporáneos como José Donoso. En *Los invasores* el tema es muy parecido al de la novela de Donoso *Coronación*” (Franco, 2012: 377). En segundo lugar, el diálogo entre la producción dramática de Wolff y el quehacer literario en el entretendido cultural chileno de aquellos años se funda sobre el presupuesto (que nos proponemos confirmar en las páginas siguientes) de que gran parte de la obra teatral de Wolff se apoya

¹ Egon Wolff, Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales en su país, es hijo de padre prusiano y madre de origen alemán-sueco. Su extensa obra dramática se inaugura en 1958, cuando se estrena la pieza *Mansión de lechuzas* (1958), pocos meses antes de que viera la luz *Discípulos del miedo* (siempre en 1958). A partir de ese momento la producción teatral de Wolff se enriquece casi anualmente y al día de hoy forman parte de su trayectoria las siguientes obras: *Parejas de trapo* (1959), *Niñamadre* (1961), *Los invasores* (1963), *El signo de Caín* (1969), *Flores de papel* (1970), *Kindergarten* (1977), *Espejismos* (1978), *El sobre azul* (1978), *José* (1980), *Álamos en la azotea* (1981), *La balsa de la Medusa* (1984), *Háblame de Laura* (1985), *Invitación a comer* (1993), *Cicatrices* (1994), *Claroscuro* (1995), *Encrucijada* (2000), *La recomendación* (2003), *Tras una puerta cerrada* (2003) y *Papá gorrión* (2011).

en los motivos de la confrontación abierta entre clases sociales y de la dialéctica entre la esencia y la apariencia del ser humano. En esta línea, la proximidad del teatro de Wolff con la obra narrativa donosiana de los años 60 y 70 está confirmada por Patricia Cerda-Hegerl quien observa cómo la

cuestión de la identidad y las apariencias es un tema contingente en Chile. El desdoblamiento de la clase alta en “ser” y “aparecer” fue observado por el escritor [Donoso] desde el seno mismo de ese grupo. [...] Este deterioro y la corrosión de los linajes esencialmente anacrónicos que el Chile católico y conservador se esforzaba y se esfuerza por perdurar en el tiempo, es el tema de sus novelas *Coronación* y *Este domingo* (Cerda-Hegerl, 2002: 64-65).

El grotesco esperpéntico del que Donoso se sirve en las novelas citadas por Cerda-Hegerl (y en *El obsceno pájaro de la noche*, de 1970) es a su vez una modalidad de expresión que la sensibilidad de los dramaturgos chilenos proyectan en sus obras, revisando esos modelos hasta incluso los años noventa del siglo XX, según una ludicidad carnavalesca en que “el grotesco aparece con todo su ludismo de mascarada medieval, de juego con los elementos de la escena” (Hurtado, 2009: 147). Veremos en breve la centralidad del rol de la máscara en el teatro de Egon Wolff.

Sobre la base de estas tres alusiones apenas esbozadas a vínculos temáticos entre literatura y teatro —que interesan en particular aquella parte de la producción artística que los dos autores desarrollaron a partir de finales de los años sesenta— nuestro enfoque se centra en el estudio de *José*, pieza teatral que pertenece a la etapa madura de la producción dramática de Egon Wolff. El estreno tuvo lugar el 28 de marzo de 1980 en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal de

Santiago de Chile, cuando la Compañía del Teatro de Cámara se encargó de llevar el texto al escenario bajo la dirección de Alejandro Castillo. La obra se inserta en la misma línea temática que había representado el centro de las reflexiones sociopolíticas del autor en piezas anteriores, como *Mansión de lechuzas* (1958), *Discípulos del miedo* (1958), *Los invasores* (1963), y que Wolff seguiría unos años más tarde en *La balsa de la medusa* (1984). En distintas medidas, todas plantean un doble intento de desarticulación del sistema social, vertebrado en los motivos que siguen: por una parte, el interés del dramaturgo está enfocado en poner en tela de juicio un cierto mecanismo interno a la sociedad chilena que se funda en el uso constante de una máscara para ocultar el verdadero rostro que esconde la esencia de la individualidad. Por otra parte, el segundo planteamiento representa una consecuencia de la primera operación y reside en mostrar no ya solo la artificialidad de la vida de un cierto ámbito social, sino también denunciar la traición de valores y las injusticias (en términos de marginación, exclusión social y explotación laboral) que se siguen perpetrando detrás de una máscara de indiferencia, olvido o falsa benevolencia.

En la visión del rol social del teatro que propone Wolff, la tarea del dramaturgo consiste en desestructurar la oposición *máscara-rostro*, despojando a los protagonistas de esa “protección social” artificial para (re)descubrir —mediante una progresiva develación de la realidad subjetiva— la auténtica condición del ser y reflexionar sobre los compromisos éticos que caracterizan la trayectoria existencial de cada individuo. La investigación artística y sociopolítica que Wolff lleva a cabo en esta etapa madura de su trayectoria dialoga con las inquietudes de un periodo histórico en que —también a causa del trauma debido al derrumbe de las certezas de la “modernidad”— proliferan procesos de relectura politizada y prácticas de revisión de estructuras socioeconómicas que parecían consolidadas. En esta

proliferación de nuevas preocupaciones acerca de la modernización neoliberal se detiene con particular atención Hermann Herlinghaus quien recuerda cómo

a partir de la década de los ochenta el mercado de bienes simbólicos se extendía rápidamente convirtiéndose en un campo no solamente de consumo hipertrófico sino que ofrecía también nuevos recursos [...] de politización y lucha democrática. Los años ochenta, [...] traen la proliferación de nuevas experiencias, experiencias político-simbólicas que se constituyen en espacios comunicativos entre prácticas cotidianas, cultura de masas y recursos de articulación de proyectos críticos bajo condiciones dramáticamente alteradas (Herlinghaus, 2004: 42).

La comunicación a través del medio artístico de esas inquietudes que marcan el comienzo de la década de los ochenta es inseparable del estudio del momento histórico-social en el que la obra de Wolff fue compuesta y llevada al escenario: el análisis de la colocación cronológica del estreno de *José* permite establecer un marco de referencia que explica la elección temática de su autor: alrededor del año 1980 Chile vivía la etapa más feliz del efímero *boom* económico debido a las políticas económicas y financieras llevadas a cabo por los ministros del gobierno del general Augusto Pinochet, apoyados en su tarea por asesores estadounidenses. Pero, ¿de dónde procede y cuándo se consolidó esa presencia-presión hegemónica en el ámbito económico-financiero, que los Estados Unidos estuvieron ejerciendo en el país andino? La ubicuidad de la influencia estadounidense en los asuntos internos chilenos parece arraigarse con firmeza ya desde los años sesenta del siglo XX, como consecuencia del triunfo en las elecciones presidenciales de 1964 del candidato de la Democracia

Cristiana Eduardo Frei: en esta etapa histórica el partido había logrado proponerse como la única alternativa plausible en la confrontación dialéctica entre los ideales de la revolución socialista (ya en esas mismas elecciones presidenciales de 1964 el candidato de la izquierda era Salvador Allende, líder del Frente de Acción Popular) y los partidarios de la defensa del orden establecido (en esa ronda electoral los grupos reaccionarios de centro y de derecha —ante la candidatura de Frei— no habían presentado sus sendos candidatos).

El proceso de reforma de la Democracia Cristiana no consistía solo en la nacionalización de las minas de cobre ya en explotación (la demagogia del lenguaje político acuñó entonces el término “chilenización”), sino también en el establecimiento de un compromiso con las grandes empresas estadounidenses que estaban aprovechando los recursos naturales del país conosureño, por lo cual —en palabras de Tulio Halperlin Donghi— “las compañías norteamericanas [aceptaban] invertir una suma superior al monto de las indemnizaciones en la puesta en explotación de filones nuevos y más rendidores que los demasiado largamente explotados” (Halperlin Donghi, 1969: 499). En esa etapa histórica, el posible enfrentamiento entre el recién instalado gobierno demócrata-cristiano y las exigencias pecuniarias de los grupos inversores procedentes de Estados Unidos da lugar a una suerte de convenio económico por el que “al enfrentar los intereses de la potencia hegemónica, el gobierno democristiano se muestra de antemano dispuesto a transacciones” (Halperlin Donghi, 1969: 499).

Pocos años más tarde, en 1970, Salvador Allende —a la guía de la Unidad Popular, coalición que reunía los dos partidos marxistas y otras fuerzas menores como el Partido Radical y algunas franjas del catolicismo— logra superar (por tan solo cuarenta mil votos) el candidato de la derecha. En esos años de drástica dicotomía ideológica, el triunfo de Allende adquiere un fuerte valor simbólico puesto

que por vez primera una coalición en gran parte marxista tenía la posibilidad de gobernar a través de herramientas democráticas. En los meses inmediatamente posteriores a las votaciones presidenciales empezó a ponerse de manifiesto la gran preocupación que se apoderó de las esferas políticas y económicas estadounidenses, alarmadas no solo por el experimento chileno en sí, sino por el ejemplo que el triunfo izquierdista podía transmitir al resto de América Latina y sobre todo a un continente europeo todavía brutalmente escindido en dos bloques. Las presiones ejercidas por el gobierno de Washington se hicieron patentes tanto en el ámbito político como en los sectores de la producción industrial y de los comercios. En el primer contexto, la Casa Blanca utilizó todo medio posible para impedir la subida al poder de Allende, ejerciendo fuertes presiones no solo sobre los demócratacristianos, sino también sobre las Fuerzas Armadas. La decidida toma de posición de los Estados Unidos para evitar la transición al marxismo socialista del sistema político chileno desembocó en episodios sangrientos que agudizaron la crisis interna: uno, en particular, vio involucrado a René Schneider, primer mandatario del ejército, puesto que “ante [su] indisponibilidad a la actuación de un golpe militar, unos grupos de derecha suportados por la C.I.A. le mataron durante un intento de secuestro” (Nocera / Trento, 2013: 170).²

En el plano económico-comercial, el proyecto de nazionalización de empresas norteamericanas previsto en el plan de reforma allendista no provocó solo la reacción de las empresas mismas (la

² El texto en italiano es el siguiente: “di fronte all’indisponibilità del capo di stato maggiore dell’esercito [...] all’attuazione di un golpe, gruppi di destra sostenuti dalla CIA lo uccisero, nel corso di un tentativo di sequestro” (la traducción es mía, G. G. R.).

I.T.T., International Telephone and Telegraph envió dinero para apoyar y financiar un complot dirigido a derrocar a Allende), sino la intervención directa de Washington que intentó desatar un vendaval económico y financiero que aislase el país andino. El proyecto de boicot se puso en práctica, en primer lugar

bloqueando toda ayuda directa y ejerciendo exitosamente una presión sobre las agencias de crédito internacionales para que siguieran la misma línea. Paralelamente, aumentaron las financiaciones estadounidenses a la oposición y a la prensa chilena de derecha, que llevó adelante una campaña en contra del gobierno (Nocera / Trento, 2013: 171).³

Ahora, ¿de qué manera se plantea el diálogo entre esa coyuntura histórica —en la que se enredan dinámicas supranacionales— y la dimensión de la ficción? Que la preocupación por el perdurar de la “amenaza roja” fuera central en las dinámicas sociales y familiares en una determinada órbita sociocultural del Chile de finales de los setenta lo comprueban las frecuentes alusiones —en varios fragmentos de la pieza de Wolf— al potencial peligro marxista comunista. El texto elige como escenario preferencial el interior doméstico de una casa de la media burguesía capitalina que —gracias al afortunado casamiento de Estela, una de las dos hijas, con un empresario local— está logrando un rápido ascenso socioeconómico. En una

³ Así el texto en la versión original italiana: “bloccando ogni aiuto diretto e premendo con successo su agenzie di credito internazionali affinché seguissero la stessa linea. Paralelamente, aumentarono i finanziamenti statunitensi alle opposizioni e alla stampa di destra cilena, che condusse una massiccia campagna contro l'esecutivo” (la traducción es mía, G. G. R).

escena altamente representativa, Raúl, el acaudalado cuñado de José, se dirige a su esposa aludiendo críticamente a la ideología política del joven y descarriado hermano de esta y acometiendo contra sus visitas “subversivas” a la fábrica:

RAÚL: Lo que sí te voy a decir es que, si sigue así, le voy a prohibir la entrada a la fábrica! [...] De repente, las operarias que envasan las colonias exigen que se les dé leche! ¡Han trabajado así, hace años, y ahora, de repente, se ponen exigentes! [...]

ESTELA: [...]

RAÚL: ¡Siéntate! (*Estela se sienta*). Yo no tengo la culpa que tengas un hermano comunista, ¿no? ¿Tengo yo la culpa de eso? (Wolff, 1990: 136-137).

El ámbito social que describe Wolff se corresponde con la estricta separación socioeconómica entre clases sociales vigente en Chile: una segmentación basada en una estructura fuertemente jerárquica heredera de modelos estamentales centrados en una rígida separación clasista. Se trata de un “orden por rango” impuesto por el conservadurismo nacional, que va consolidándose poco a poco en la percepción social del país: el motivo de esta “aceptación compartida” de las rígidas separaciones internas se debe, *in primis*, a la escasa relevancia numérica de los miembros de una clase media que todavía se encontraba en fase embrional. La escasa presencia numérica de la clase media había fortalecido la oposición contrastiva entre las franjas adineradas y los sectores más desfavorecidos de la población nacional, reforzando también un proceso de segregación urbana que se había intensificado ya a partir de los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial. Esta dinámica de separación dentro del espacio metropolitano —divisiones internas

que marcan la línea evolutiva del desarrollo urbano en toda América Latina— consolida una repartición del territorio ciudadano basada en el censo y funda sus cimientos en una estructura de clases sociales profundamente jerarquizadas e impermeables que la sociedad chilena ha heredado de los años de la colonia. Aun si matizada, y con una tendencia creciente a la movilidad social, esta estructura —que en su esencia se mantiene hasta el día de hoy— era aún más radicalizada en los años del régimen militar. Fue justo en esa etapa cuando las clases burguesas, aprovechando la favorable coyuntura económica de comienzos de los años 80, llevaron al extremo una serie de actitudes consumistas que —desde la perspectiva actual— se parecía a una suerte de “embriaguez colectiva” vinculada con una condición efímera de prosperidad de la economía nacional.⁴

La parcial originalidad de la pieza de Wolff en este contexto de bienestar precario reside en que el riesgo de la avalancha roja que describe el dramaturgo no atemoriza solo al patriciado urbano y a los grandes terratenientes: que este pavor cundiera también en la clase media urbana que se había hecho a sí misma lo demuestra una serie de alusiones a los peligros de la subversión que aparece en el texto. Un ejemplo concreto de esta extensión del miedo se vislumbra, en particular, en el personaje de Raúl el cual, subrayando su distanciamiento de todo origen patricio y de toda fortuna heredada,

⁴ La representación de la perspectiva burguesa en relación con las jerarquías basadas en el censo ha sido siempre uno de los ejes de la mirada de Wolff sobre la sociedad chilena; en la pieza *Los invasores* el diálogo entre Meyer, rico burgués, y China, mendigo que ha ocupado su mansión, desemboca en la siguiente reflexión del segundo acerca del poder de deformación que ejerce el dinero: “La riqueza se mete en uno con raíces muy profundas. Llega a ser una segunda naturaleza, que deforma toda la realidad” (Wolff, 1990: 65).

insiste en poner de relieve —con orgullo— su pertenencia a la nueva burguesía industrial y afirma, como un impecable *self-made man*:

RAÚL: ¿Así que me vas a decir que tu hermanito no es un caso? ![...] va a la fábrica y me levanta el personal, y aún quieres que me vuelva loco por él! (Pausa) ¡He trabajado duro! ¡Me he ganado cada peso que tengo! No le voy a pedir permiso a los demás para las cosas que quiero! (Wolff, 1990: 139).

La lectura que de aquellos años ofrece Wolff en sus piezas teatrales de los años ochenta no apunta a una crítica del derecho a consumir sino a un doble examen social que puede plantearse del siguiente modo: por un lado, el dramaturgo reflexiona acerca de la perdurable condición de olvido a la que se han visto condenadas, a lo largo de la historia nacional, las franjas tradicionalmente postergadas de la sociedad, incluso durante los momentos de bonanza económica del país (es el caso, ya sabemos, de los años en que los *Chicago Boys* enviados por el gobierno de Washington asesoraban a los ministros y consejeros del gobierno pinochetista). Por otro lado, la obra de Wolff se propone centrar la atención en la manera en que las fortunas y riquezas de las capas acomodadas se habían logrado a partir de la explotación de los niveles más bajos de la jerarquía social nacional, sin que pudiera vislumbrarse en la conciencia de los “actores” sociales privilegiados una reflexión ética. En ambos casos, la sensibilidad histórica y sociopolítica de Wolff persigue una visión que, en ausencia de toda crisis moral en el plano social y de todo proceso de autoanálisis individual, atribuye al intelectual la tarea de ejercer un rol catártico en la conciencia de la sociedad. Esta visión pasa por una reelaboración artística de dinámicas sociales que evita todo maniqueísmo dogmático, pues incluso los

personajes símbolo de la explotación capitalista demuestran poseer una conciencia. Siguiendo esta línea, Raúl —emblema de la línea explotadora neoliberal— así se expresa con su esposa Estela en un momento de debilidad:

RAÚL: Si comienzo a hacer concesiones, a pagarle fortunas a todo el mundo, quiebro [...] En cierto modo, uno se mantiene en base de eso. Es la vida. O son ellos, o nosotros. (*Pausa*) ¿Crees que a mí me gusta cuando entro a la oficina y una de esas obreras me pide aumento, o que le resuelva esto o el otro problema, y las veo ahí, todas jodidas, temblándoles las manos, y que tenga que decirles que no? ¿Crees que no me duele? ¡Claro que me duele! ¿Pero, qué quieres que haga? ¿Mh? ¿Crees que mis competidores tienen más consideraciones? ¡Es un mundo cruel! (Wolff, 1990: 116).

2. EL DOBLE ENFRENTAMIENTO FAMILIAR (PARTE 1): LA FASE DE LA EXCLUSIÓN

Tal como se ha adelantado en el apartado anterior, la estructura conceptual en que se basa *José* recupera y reelabora los esquemas de las piezas teatrales que Wolff había estrenado en las tres décadas anteriores: el proceso de progresiva develación de la realidad, que impone a los personajes padecer un tránsito hacia el conocimiento de su verdadera esencia, ocurre gracias a la aparición de un agente desestabilizador. Éste penetra del mundo externo hacia el interior de un espacio cerrado (cerrazón tanto en el sentido físico como de los hábitos) y, una vez instalado en ese “adentro”, empieza a ejercer su tarea de progresiva revelación de la conciencia y de deslumbramiento del individuo. Wolff es consciente del rol de denuncia social y de

crítica que el teatro puede desempeñar en los años del Gobierno Militar, una etapa en que la resistencia cultural nacional se había centrado “en el teatro, las artes visuales y la música, ya que el cine, la televisión y la industria editorial estaban sujetos a férrea censura. El teatro acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país” (Hurtado, 2009: 145). En esta óptica, el dramaturgo santiaguino, se propone la creación de una obra dramática cuya propuesta de envergadura sociopolítica pueda hacer irrupción en el mundo real, convirtiéndose en una herramienta capaz de poner en función dinámicas psíquicas en el ser humano: ubicada en el umbral entre una inclinación politizadora con respecto al presente y sus anhelos hacia un principio de emancipación con respecto al futuro próximo, la representación escénica tiene que llevar al espectador a involucrarse activamente en el espectáculo, sentir que está llamado a participar en primera persona en el mensaje social que la pieza desea transmitir, y —en esta tarea— sustraerse a la relación negativa que consiste en la pasiva contemplación de la representación escénica.

La modalidad de elaboración de la obra de arte teatral que plantea Wolff recupera parcialmente elementos de la enseñanza de Antonin Artaud: ambas líneas aparecen resumidas por Massimo Castri en el ensayo *Per un teatro politico*, en el que el autor aplica los elementos indicados a un cierto apartado de textos dramáticos que tienen la capacidad para

aggredire l'individuo, sommuovere in lui gli strati psichici addormentati o repressi, essere strumento attivatore di dinamismi psichici e creativi dentro l'uomo, rimettendone in causa la inaccettabile (perché falsa) e quieta stabilità. Un teatro che tramite questa aggressione sia dunque capace

di mettere in crisi l'individuo, di porlo brutalmente di fronte alle sue contraddizioni anteriori (Cagri, 1973: 209).

Sobre la base de esa doble necesidad de poner en crisis las certezas del individuo y desenmascarar sus contradicciones éticas y sus falsedades, la trama de *José* se construye a partir de un evento frecuente en la historia social de Chile: el regreso de un joven (en este caso, José) a su país después de varios años (en la pieza son siete) transcurridos en el extranjero (Wolff elige los Estados Unidos para subrayar las diferencias socioeconómicas con Chile). El *plot* narrativo que surge de esta arquitectura de motivos se alimenta de una doble oposición contrastiva:

- a) una primera opone el recuerdo de la sencillez de la familia de origen del protagonista, en los años anteriores al viaje a los EE.UU., al bienestar material que caracteriza el presente, ya falto de la humildad, de la moderación doméstica y de los sólidos y discretos valores de antaño;
- b) un segundo enfrentamiento opone la simplicidad casi ascética del joven José (y sus intentos por devolver sus seres queridos a los valores de aquellos años “incontaminados”) a la actitud consumista de la familia, en cuyos miembros se evidencia un afán de interés material y un deseo de derroche de las riquezas recientes de las que solo se salva el anciano abuelo.

Ambos anhelos, que son la consecuencia de la próspera e inesperada situación económica del cuñado de José, enlazan con las reflexiones de intelectuales como François Lyotard o Jürgen Habermas acerca de las modalidades de desarrollo de las sociedades occidentales en el alba de la postmodernidad, reflexiones que apuntan a subrayar el rol predominante que la racionalidad tecnológica y científica

ha adquirido en estos ámbitos consumistas. Los actos del discurso postmoderno occidental se cristalizan en torno a tres macronúcleos que involucran la dimensión cognitivo-objetivante (que incluye, precisamente, la racionalidad científica y tecnológico-productiva), la dimensión ético-normativa (que atañe al ámbito de la ley y de la moral) y finalmente la dimensión estético-expresiva (que abarca tanto el ámbito del arte como el del erotismo).

Ahora bien, las dinámicas de desarrollo del occidente postmoderno han postergado la segunda y tercera dimensión y han atribuido un rol privilegiado a la racionalidad basada en el progreso científico, propendiendo por un espacio social predominado por la tecnología productiva. Jozet Keulartz, al resumir la lectura de Habermas y Lyotard, confirma cómo “the Western process of modernization is characterized by a proliferation of the cognitive-objectifying rationality complex at the expense of the ethical-normative and aesthetic-expressive rationality complexes” (Keulartz, 1998: 20). En el texto de Wolff las formas de rivalidad familiar se apoyan justamente en la oposición entre —por una parte— las dimensiones ético-normativa y estético-expresiva, y —por otra— la dimensión cognitivo-objetivante que la familia está adoptando. Este enfrentamiento permite observar, a su vez, la presencia de un dúplice elemento de desestabilización del nuevo orden constituido: si tradicionalmente el teatro de Wolff se caracteriza por la aparición de un agente del mundo externo que penetra en un ámbito cerrado y empieza a ejercer su tarea de revelación, en *José* se pone de manifiesto un desdoblamiento del agente revelador: no solo el joven José ejerce el rol de despertador de conciencias, sino que también el anciano abuelo —desde la perspectiva de su orgullo campesino y sobre todo desde una posición interna a la estructura familiar— reniega de los lujos recién logrados, del culto a la apariencia y de las pretensiones de abolengo que guían las acciones de los miembros de su familia.

El “agente revelador” en el teatro de Wolff suele desempeñar casi siempre un rol de “invasor” que, de repente, ocupa un espacio cerrado (casa, apartamento, habitación, etcétera...) y protegido. La aparición de José en la casa familiar plantea un diálogo a la distancia con motivos similares, presentes tanto en piezas del mismo autor (entre todos sus textos, el que más se construye sobre el tema de la invasión es precisamente *Los invasores*), como con la producción dramática de otros autores de la posvanguardia europea. Entre los nombres que destacan por reflexiones temáticas parecidas habría que señalar el de Harold Pinter, el más representativo dramaturgo inglés de la posguerra y ganador del premio Nobel de literatura en 2005. La misma impresión de enclave protegido que muestra la casa pequeñoburguesa descrita en *José* se percibe en el escenario de la pieza *The room*, que el artista británico estrenó en 1957: la escena se desarrolla enteramente en un espacio cerrado, una habitación claustrofóbica y aparentemente impermeable a los estímulos externos. Marido y mujer, Bert y Rose, viven obsesionados por el miedo a los vecinos, hasta que un día la amenaza se materializa en el personaje de un viejo de color, ciego, que accede a la casa. Esta intrusión —que puede definirse como “il meccanismo drammaturgico che in Pinter sarà centrale anche nelle opere successive” (Mazzella, 20102: VIII)— pone en tela de juicio todas las certezas que el ambiente doméstico parecía garantizar, hasta el trágico y cruento desenlace final.⁵

⁵ Al final del texto de Pinter la violencia se manifiesta mediante la aparición del marido, que —al regresar a su hogar— descubre al negro y le mata. La muerte del “invasor” no es, sin embargo, un acto falto de consecuencias, pues la mujer se vuelve ciega después del fallecimiento del negro. La pieza pone en evidencia aquellos temas que Pinter desarrollaría en su teatro de la madurez, es decir, “l’ambiente chiuso e solo apparentemente sicuro, la minaccia indefinita dall’esterno, l’assoluta incomunicabilità” (Mazzella, 2012: VIII).

En *José*, el dúplice enfrentamiento familiar pone de relieve cómo Wolff no busca establecer un discurso crítico alternativo a partir de reflexiones de carácter macrosocial: su línea de búsqueda apunta a una emancipación del espectador que pasa por la narración de historias mínimas, casi a la manera de la intrahistoria unamuniana. La doble oposición que la pieza plantea conecta con las teorías sobre la modernidad líquida elaboradas por Zygmunt Bauman: el enfoque del sociólogo polaco acerca de la exaltación de la subjetividad y de la celebración del éxito material se relaciona con el texto de Wolff en tanto que la pieza pone en tela de juicio la exaltación antiética de todo lo que es transitorio y rentable, ensalzando la perversa relación con el mercado como fuente de legitimación de las acciones humanas. En el interior de la casa, lo que Wolff plantea es una traslación de las dinámicas de “mixofobia urbana” a la escala más reducida de un ámbito familiar. En los espacios metropolitanos las barreras fronterizas erigidas con cuidado para separar la presunta “sociedad normalizada” de la amenaza de lo extraño (la sociedad “anómica”, sin reglas) no logran eliminar (ni reducir considerablemente) el miedo a lo desconocido y —tal como señala Bauman en *Tiempos líquidos*— las ansiedades acumuladas por el contacto con la perturbadora variedad de tipos humanos presentes en la urbe se descargan contra todas aquellas categorías percibidas como “forasteras” y por ende chocantes y amenazantes. Se trata de una amenaza que procede de “la falta de familiaridad, la impenetrabilidad de algunas costumbres, la vaguedad de los riesgos y la naturaleza desconocida de las amenazas” (Bauman, 2010: 122). Ahora, la proximidad de lo desconocido que experimenta el hombre urbano al que alude Bauman se transfiere al ámbito doméstico como un *modus vivendi* de ansiedad y desasosiego que se convierte en hábito, y que impone a los miembros de cada núcleo familiar una continua elección entre la ex-pulsión de lo *a-nómico* o la aceptación de la extrañeza: esta

segunda opción representaría un acto de “arriesgada tolerancia” que convertiría la convivencia con la diversidad en una instancia, si no agradable, al menos llevadera.

Partiendo del presupuesto de que “la mixofobia se manifiesta en el impulso a buscar islas de similitud e igualdad en medio del mar de la diversidad y la diferencia” (Bauman, 2010: 124), el hecho de que los dos sujetos perturbadores sean José y el abuelo no provoca solo una irritante extrañeza para algunos miembros de la familia, sino también una suerte de reacción defensiva. En efecto, el desarrollo narrativo de la pieza permite identificar una estructura algo paradójica en esta condición de mixofobia: en una primera etapa —siguiendo a ciegas y de forma mecánica esquemas sociales preconcebidos que obligan a las familias de los *nouveaux riches* a ocultar todo vestigio (humano y material) de un pasado más humilde— la familia defiende su reciente ascenso a un estamento socioeconómico medio-alto encerrando al abuelo, hombre anclado a viejas costumbres de autenticidad y sencillez, en un asilo para ancianos.

Desde la perspectiva de los neoacaudalados, el senil personaje se ha convertido en una amenaza potencial, pues —a los ojos de su familia enriquecida de repente— vivir en su proximidad no solo representa una condición molesta y humillante para las pretensiones de subida social sino también se configura como un peligro para la estabilidad misma del proceso trepador, garantizado por el despótico poder que Raúl ejerce a merced de su dinero. El motivo del ser marginado que se impone como peligro latente, sea real sea supuesto, para el mantenimiento de las jerarquías socioeconómicas vigentes ofrece la oportunidad de reestablecer el diálogo entre literatura y arte dramático al que se aludía con anterioridad. El tema de las pulsiones sociales dicotómicas está presente en la producción literaria de la mayoría de los autores de la llamada *Generación del cincuenta* chilena, integrada por el mismo José Donoso, además de

Margarita Aguirre, Jorge Edwards, Guillermo Blanco, Jaime Laso, María Elena Gertner, Enrique Lafourcade, Jorge Guzmán, Enrique Lihn o Hernán Valdés. La representación del temor ante la posible amenaza del diferente se hace particularmente relevante en las décadas del setenta y del ochenta, cuando —además del peligro representado por la presión que ejercen los marginados y excluidos “crónicos” de la sociedad— se observa la acentuación de las diferencias ideológicas entre distintos bandos y de las desigualdades económicas entre las distintas capas de la sociedad.⁶

En la obra de Wolff, la llegada del joven José de los Estados Unidos quiebra el equilibrio doméstico artificial impuesto por la nueva riqueza y su aparición en la casa implica el advenimiento de una incógnita variable en la persona de un agente extraño y errático movido por intenciones peligrosas (perniciosas en cuanto difíciles de descifrar). Y, en efecto, una de las primeras medidas de José al retomar contacto con su hogar será el rescate de su abuelo del asilo:

JOSÉ: Mamá ... (*le sujeta la mano*). Voy a meter al abuelo en un taxi, y lo traeré a casa, y todos le vamos a dar a ese pobre viejo el cariño que merece, ¿entiendes? ¡No va a pasar nada! Es de nuestra sangre, después de todo, ¿no? ¿Qué nos va a pasar si dejamos que nuestros viejos se pudran abandonados? ¿Podemos darle la espalda a eso? No, ¿no es cierto? (Wolff, 1990: 116).

⁶ Un ejemplo significativo de esta interpretación, que une el estudio de las dinámicas sociales de rechazo al Otro a la descripción del miedo a la miseria, la ofrece José Donoso en la *nouvelle* “Los habitantes de una ruina inconclusa”, que forma parte de la recopilación *Cuatro para Delfina* (1982).

Se trata, con toda evidencia de una actitud antipódica con respecto a aquella que muestra a diario Raúl, ejemplo emblemático del *homo economicus* de la modernidad y símbolo, según observa Richard Sennett, del más puro egoísmo, por el cual el interés personal y “el peso del individualismo económico basculan con tanta fuerza sobre la sociedad moderna que no podemos imaginar el altruismo o la compasión como necesidades de la conducta” (Sennett, 2007: 223).

3. EL DOBLE ENFRENTAMIENTO FAMILIAR (PARTE 2): LA FASE DE AUTOAISLAMIENTO

Una vez devuelto el anciano al ámbito familiar, ya no se trata de ver cómo los demás miembros de la familia se protegen de la diversidad del anciano y de las ocurrencias estafalarias de su nieto,⁷ sino de observar cómo estos dos sujetos elaboran a su vez una suerte de autosegregación buscando sumergirse en una “igualdad dual” que los ampare. Se accede aquí al segundo nivel de aplicación de las modalidades de actuación social al ámbito familiar: las dinámicas mixofóbicas se observan ahora desde la perspectiva inversa, es decir, del abuelo y de José, cuyo autoaislamiento confirma el atractivo que ejerce la creación de una “comunidad de semejantes”, esas islas de similitud e igualdad a las que alude Bauman. El texto de Wolff plantea

⁷ Se acaba de ver cómo —desde la perspectiva burguesa— la estrategia puesta en práctica pasa por aislar al elemento perturbador (o simplemente “diferente”), es decir, el abuelo; esto ocurre porque elegir la opción de la huida como remedio para la mixofobia tiene, en palabras de Bauman, “una consecuencia sumamente insidiosa y nociva: una vez adoptado, el presunto régimen terapéutico se perpetúa y se refuerza cuanto más ineficaz resulta” (Bauman, 2010: 125).

no solo la existencia —entre los dos hombres— de evidentes lazos genéticos y afectivos comunes, sino que refuerza la imagen de una “microcomunidad dual” reconfortada por una común experiencia y, al mismo tiempo, segregada por su diversidad.

El replegamiento hacia esta microcomunidad se configura, así, como una resolución dirigida a la creación de un espacio delimitado y protegido que, a su vez, da lugar a una *exclusión*: sus dos miembros no solo se adecuan a los impulsos segregacionistas impuestos por la familia, sino que parecen renunciar al esfuerzo de seguir interactuando con esa sociedad normalizada que los margina y determina su *ex-pulsión*. Confirmaría esta lectura el hecho de que “la tendencia a buscar una comunidad de semejantes es una señal de retirada de la alteridad *exterior* y también de la renuncia a comprometerse con la interacción *interior*, vital aunque turbulenta” (Bauman, 2010: 125). La retirada de la alteridad exterior a la que alude Bauman se aplica —en el caso de los dos personajes de Wolff— a la interacción entre el ser humano y su morada, como resultado de esa peculiar “función de habitar” que se crea cuando el sujeto se pone en busca de un *hogar-nido*. El proceso de “retirada en su rincón” es uno de los ejes en que se apoya el ya canónico texto de Gaston Bachelard *La poética del espacio*: la combinación entre la exigencia de autosegregación de José y su abuelo y el análisis del filósofo francés se hace particularmente evidente al recordar cómo para Bachelard “físicamente, el ser que recibe la sensación de refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (Bachelard, 2006: 125).

Puesto que la estructura familiar de la pieza va elaborando —alrededor de los dos hombres— una clara estrategia de segregación que los recluye en una suerte de gueto, el uso de verbos como “retirarse” o “escondarse” remite a la exigencia de sustraerse —mediante el aislamiento deliberado— no ya a la simple *ex-pulsión*, sino

a la *ex-clusión*. La tarea de “guetización” que pretende poner en práctica el resto de la familia apunta a aislar una “enfermedad” que amenaza con infectar la comunidad de semejantes. Veamos, ahora, cuáles consecuencias acarrea este proceso. La presencia en la casa de elementos subversivos ejerce un doble rol: por un lado seduce, pues algunos miembros de la familia vislumbran en las visionarias actitudes de José un fondo de pureza casi mística, y en efecto la dimensión religiosa del personaje queda patente cuando en una de las conversaciones con la madre, el joven se pregunta “¿Qué pueden hacer por un hijo que siente que lo crucifijan?” (Wolff, 199: 127). La actitud de José se aleja de los marcos lógicos del individualismo materialista y refleja “la encarnación de un ideal o de una filosofía humanista, una especie de sacerdote, o un místico (su nombre bíblico no es casual) ajeno a las cuestiones prácticas, incapaz de poseer una estrategia para irradiar su mensaje” (Piña, 1999: 172). Esta incapacidad hace que el mensaje del joven llegue a su familia, pero no logre seducirla y es por lo que la presencia en la casa de los dos subversivos es vista como una contaminación: sus parientes ven en ellos (sobre todo en el joven) el símbolo de la antigua, sencilla pobreza de la que la familia quiere alejarse definitivamente.⁸ Encerrar al abuelo en el asilo e impedir a José el acceso a determinadas áreas urbanas (ya se ha visto cómo se le impide visitar las fábricas de Raúl y hablar con los obreros) son maniobras que conectan con

⁸ La presencia, al mismo tiempo, tanto de la dimensión religiosa en la figura de José como del conflicto doloroso que se establece en las conciencias de los miembros de su familia es uno de los ejes temáticos que Juan Andrés Piña subraya con más énfasis: “lo que penetra en la familia es una conciencia develadora, molesta, más que un personaje de carne y hueso y en esta perspectiva casi apostólica hay que entenderlo” (Piña, 1999: 172).

los estudios de Sennett acerca de las respuestas que las civilizaciones occidentales han dado —a lo largo de los siglos— a la amenaza representada por la diferencia. En la Venecia renacentista, en particular, la creación del gueto respondía a la necesidad de aislar la impureza de tal modo que todas las posibles amenazas (encarnadas por todo extranjero, *in primis* por los judíos y los levantinos) “se veían segregadas en edificios vigilados o en otros recintos” (Sennett, 2007: 232). El “recinto” al que alude Sennett se refleja, en la pieza de Wolff, no solo en la reclusión en el asilo de ancianos, sino también en el encierro en la habitación misma donde José pasa cada día más horas, al darse cuenta de que su familia le teme y le rechaza. Aislar a la presunta amenaza se configura para su familia como la posible solución al peligro de regresión, es decir, a la tan temida recuperación de los valores de una pobreza ética y digna. Pero aislar vale decir también protegerse, defender idiosincrasias anacrónicas en los recovecos más oscuros de las casonas santiaguinas: se trata de una forma de defensa que se relaciona nuevamente con la literatura de Donoso, caracterizada por un discurso narrativo en que “el miedo a mostrar las partes oscuras de la personalidad, los patios interiores de las casas, [...] esos y muchos otros lados oscuros de lo cotidiano habrían aparecido a los ojos del escritor como lo paradójico que pone a las apariencias en tela de juicio” (Cerdeña-Hegrel, 2002: 65).

Ante el riesgo de que las máscaras (las apariencias donosianas) caigan por culpa del “invasor”, el objetivo es poner en práctica una verdadera discriminación; en efecto, el esquema de discriminación que aplica la familia recupera modalidades históricas consolidadas, pues en la creación de los guetos se implantaba una campaña moral dirigida a defender la honra de la urbe pura: de hecho, “al segregar a aquellos que eran diferentes, para no tener que tocarlos ni verlos, los padres de la ciudad tenían la esperanza de que la paz y la dignidad regresarían a su ciudad” (Sennett, 2007: 233).⁹ El peligro

del contacto —y del contagio— con el diferente es tan alto en la obra que la misma hermana de José —la esposa de Raúl— pide expresamente al hermano que se aleje de la casa:

ESTELA: (*Se sienta junto a Coté, cansadamente*). No sé lo que pretendes, Coté, pero en verdad te estás volviendo una pesadilla. [...] Quiero que te vayas. (*Pausa*). Sé que odias que les mezquinemos a los obreros, que ostentamos lo que no somos, que hemos dejado de ser la familia sencilla que dejaste, pero...déjanos ser como somos. No todos podemos ser como tú. Tú has tenido toda la libertad del mundo, mientras yo he tenido que estar aquí, a cargo de mi familia (Wolff, 1990: 151-152).

Poner tan rotundamente de manifiesto el deseo de fortalecer las barreras entre la familia normalizada y los “diversos” completa —en la visión de conjunto que ofrece Wolff— el proceso de marginación de los dos hombres expulsados del cuerpo orgánico de la familia. El descentramiento del ser desemboca —es evidente— no en una automarginación elitista sino en el aislamiento voluntario del excluido (social y/o familiar), en cuya elección parecen anidar el desencanto y la resignación. El texto plantea la que Michel Foucault define como

⁹ El 14 de julio de 1555 el ex-Gran Inquisidor Gian Pietro Carafa, que acababa de convertirse en el nuevo *Pontifex Maximus* con el nombre de Pablo IV, había promulgado la bula *Cum nimis absurdam*, con la cual imponía la segregación de los judíos en los guettos. La promulgación del documento se adelanta a la creación del *Índice* de los libros prohibidos y si bien representaba “una elección alternativa a la española de la expulsión, se fundaba sobre principios teo-ideológicos que en los siglos siguientes fomentarían y justificarían la persecución antisemita” (Gorodisky, 2015: 13).

exclusión horizontal, por la cual la sociedad contemporánea —sirviéndose de técnicas, saberes, instituciones, códigos y reglamentos compartidos, además de sutiles dispositivos de control socioeconómico— elabora una división entre los considerados “aptos” y los que son rechazados por el sistema. Cuando el filósofo francés afirma que “interrogar una cultura por sus experiencias límites, es cuestionarla, en los confines de la historia, sobre un desgarramiento que está en el nacimiento mismo de esa historia” (Foucault, 1961: 161) alude justamente a una segmentación que separa tipologías diferentes de subjetividades: aquellas capacitadas para un cierto tipo de actividad (la producción de riqueza, por ejemplo) y estructuradas según modelos prefijados de interrelación social, y aquellas incapacitadas para este tipo de funcionamiento social (los “improductivos”, que viven fuera del *nomos*). La improductividad del abuelo y la visión utópico-socialista de José colocan a ambos en el grupo de los excluidos, fuera de la corriente mayoritaria capaz de imponer a la sociedad sus ritmos y tensiones. La agresión que el cuerpo orgánico ejerce hacia los excluidos va dibujando una sociedad que —en palabras de Fernando Aínsa— “expulsa hacia los bordes, pone ‘al margen de’ a todos aquellos cuya debilidad les impide sostenerse en las aguas turbulentas en las que solo algunos saben navegar al socaire de certidumbre banalizadas” (Aínsa, 2012: 194).¹⁰ En el desenlace queda patente que el abandono de la casa por parte de José y su abuelo no puede ser interpretado como una mera vejación que las “víctimas”

¹⁰ Al reflexionar sobre los mecanismos de control social identificados por Foucault, Aínsa los aplica al ámbito latinoamericano y se pregunta “¿hasta dónde la marginación es una vocación deliberadamente asumida o es el resultado de un sistema que expulsa hacia sus bordes, que excluye a quienes no aceptan las reglas y convenciones de la corriente mayoritaria, exclusión que ha sido flagrante en la historia de América Latina?” (Aínsa, 2012: 193).

padecen: esta evidencia se hace manifiesta en la última página del texto, donde Wolff plantea la despedida de los dos hombres:

JOSE: [...] (*Toma del brazo al abuelo*). ¡Ya viejo, vamos! (*Recoge su maleta y se echa el bolso al hombro. Van ambos a la puerta. José ve a la madre*). ¡Ya mamá, ¿qué pasa? A ver esa sonrisa. ¿Cómo me voy a ir así? (*Isabel fuerza una sonrisa*). ¡Eso es! ¡Así está mejor! En verdad, mamá...soy bastante feliz. (Wolff, 1990: 163).

Palabras que confirman cómo la aceptación final de la segregación deja de ser una simple consecuencia de la necesidad de expulsión por parte de la familia y adquiere los rasgos de un autoaislamiento salvífico que reivindica la aparente insensatez, la presunta locura y la excentricidad del diverso como un derecho a una diferencia asumida como valor. Siguiendo esta lectura, se puede constatar cómo Wolff construye, a través de la subjetividad individual (la de José), un modelo de comportamiento simbólico que puede aplicarse a todos aquellos seres humanos cuya condición última es la de un nomadismo asumido como un destino no voluntario pero sí ineludible. Sobre la base de este modelo, el dramaturgo plantea para su personaje una condición permanente de inestabilidad, que —por un lado— se vertebra en un estado de precariedad reiterada, y —por el otro— ofrece la ventaja algo paradójica de abrir ante el actuante una serie de nuevas posibilidades. En este sentido, la dialéctica del Neobarroco, que plantea esta suerte de expansión de la subjetividad, implica una visión del sujeto itinerante como instancia en que el nomadismo se vuelve oportunidad de extensión de las formas de ser; así, en palabras de Mabel Moraña, si el sujeto es “sustancia esencialmente nómada, su ser en el mundo podrá ser entendido deleuzeanamente como una serie de *devenires*, etapas de inestabilidad

y de transformación que conducen constantemente a nuevas formas de ser también provisionales y, en este sentido, i-limitadas” (Moraña, 2010: 19). Precisamente en la posibilidad de este “*devenir* que se repite” reside el sentido de la afirmación de José: la expulsión hacia los bordes a la que hace alusión Aínsa produce una sensación de moderada dicha (“soy bastante feliz”, dice el joven), como proyección de una continua re-aprehensión de sí mismo mediante extensiones, reversiones y también renuncias (en este caso, a la familia)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, Fernando (2012), *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid: Iberoamericana.
- BACHELARD, Gaston (2006), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2010), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- CASTRI, M. (1973), *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- CERDA-HEGERL, Patricia (2002), “El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas”, en KOHUT, Karl & SARAVIA, José Morales (eds). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 55-66.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Historia de la locura en la época clásica*, México: Ediciones Fondo Cultura Económica.
- FRANCO, Jean (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Ariel.
- GORODISKY, Daria (2015), “Il peso della bolla del 1555”, en *La Lettura*, suplemento cultural de *Il corriere della Sera*, domingo 4 de enero de 2015, p. 13.

- HALPERLIN DONGHI, Tulio (1969), *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza editorial.
- HERLINGHAUS, Hermann (2004), *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- HURTADO, María de la Luz (2009), “Teatro chileno: historicidad y autorreflexión”, en Ana María Da Costa Toscano (ed.) *Nuestra América — Revista de estudios sobre la Cultura Latinoamericana — Cultura Chilena*, número 7, agosto/diciembre de 2009. Porto: Ediciones de la Universidad Fernando Pessoa, pp. 143-158.
- KEULARTZ, Jozef (1998), *The Struggle For Nature: A Critique of Environmental Philosophy*, Londres: Routledge.
- MAZZELLA, Guido (2012), *Storia del teatro*, Roma: Armando Curcio Editore.
- MORAÑA, Mabel (2010), *La escritura del límite*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- NOCERA, Raffaele; TRENTO, Angelo (2013), *América Latina, un secolo di storia. Dalla rivoluzione messicana ad oggi*, Roma: Carocci editore.
- PIÑA, Juan Andrés (1999), “Verdad y humanidad en el teatro de Egon Wolff”, en Egon Wolff *Los invasores / José*, Santiago de Chile: Pehuén Editores, pp. 165-173.
- SENETT, Richard (2007), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza.
- WOLFF, Egon (1990), *Los invasores / José*, Santiago de Chile: Pehuén Editores.