

FLORES DE PAPEL

de Egon Wolff: la crisis de la identidad

Iván Carrasco

Universidad Austral de Chile

1. ANTECEDENTES.

1.1. Junto al gran recordado Luis Alberto Heiremanns, a Jorge Díaz y a Sergio Vodanović, Egon Wolff integra el grupo más significativo del drama chileno contemporáneo, drama que ha sabido representar con decoro y autenticidad algunos conflictos permanentes del ser humano y otros más contingentes del hombre chileno de nuestro tiempo.

La obra dramática de Wolff ha despertado interés para su representación, estudio y difusión tanto dentro como fuera del país, y es considerado uno de los valores relevantes del continente¹. La crítica le reconoce un “excepcional talento” y “sabiduría teatral que se pone de manifiesto en la construcción de todos sus temas², además de la justeza del diálogo y de la profunda observación que hay tras cada uno de sus personajes³.

El propio Wolff ha dicho sobre su obra: “Si alguien me preguntara cuáles son las formas que prefiero en mi afán de autor de obras de teatro, diría que son todas aquellas que permiten expresar ideas. Por idea, en teatro, entiendo hechos identificables por todos y que promueven a pensar. No importa si se ha buscado la risa o el dolor, la queja o el absurdo para hacer llegar la idea al escenario; lo que debe perdurar es ese “yo siento — y entiendo” que acompaña al espectador en su camino a casa”⁴.

¹Véase p. ej., *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano I*, de Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez (ed.), Madrid, Escelicer, 1971, o *El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo. Antología*, de Carlos Solórzano (ed.), México-Buenos Aires, FCE, 1964, pp. 124-190.

²Solórzano, op. cit., pp. 125 y 124-125.

³Rafael Benavente, en la introducción a *Niñamadre*, de Egon Wolff, Santiago, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1961, p. 5.

⁴En vol. col. *Teatro Chileno actual*, Santiago, Zig-Zag, 1966; “Sobre mi teatro”, p. 164.

1.2. El objetivo de este trabajo es “entender” y “sentir” (en otras palabras, analizar e interpretar) un texto dramático de Egon Wolff, *Flores de papel*. Hemos elegido este drama por el fino y palpitante análisis de las relaciones de la pareja humana y por la sensible manifestación de la complejidad del individuo. Para hacerlo, nos guiamos por las orientaciones teórico-metodológicas de *Luis Vaisman*⁵. Desde su perspectiva, el drama literario es un texto constituido por “un discurso dramático que despliega un mundo dramático vertebrado por una acción dramática”⁶. Como el texto no es el drama, sino sólo una de sus versiones, nos posibilita una visión incompleta de éste, lo que, obviamente, limita la interpretación. Por otra parte, como el discurso de las acotaciones se agota en el plano del contenido en su condición de semia sustitutiva, el análisis únicamente puede dar cuenta de lo que Vaisman denomina el discurso dramático, “constituido por una serie de pseudo discursos reales que reproducen icónicamente procesos de interacción lingüística imaginarios”⁷.

Efectuar un análisis objetivo, científico hasta cierto punto, un texto dramático, no significa anular la necesidad de una lectura estética⁸ del mismo, que se manifieste en una interpretación que singularice al objeto de estudio dando a conocer su especificidad textual (a diferencia de la descripción estructuralista, p. ej., que busca su generalidad). Al contrario, el análisis debe posibilitar una adecuada lectura interpretativa, la que, al fundarse en una comprensión sistemática del texto, permite evitar la adjudicación de sentidos arbitrarios a la obra elegida. Por ello, es necesario considerar la existencia de un modelo del texto literario dramático que limite y dé fundamentos a la subjetividad del juicio personal y dé cauces seguros a la intuición.

Para Luis Vaisman, el estudio del texto dramático debe considerar tres niveles, siguiendo las orientaciones de Barthes dadas para el relato: secuencial, agencial e indicial⁹.

En el nivel secuencial distingue la historia (que tiene como unidades

⁵Cf. Luis Vaisman A. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, *Revista Chilena de Literatura* 14, 1979, pp. 5-22; además, “Método para análisis e interpretación de la obra dramática”, comunicación leída en las Jornadas de Teoría Literaria, Valdivia, UACH, 27-28-29 sept. 1978, que incluye un “Glosario mínimo”, preparado con la col. de Nelly Donoso y Eduardo Thomas; por último, notas de su curso Teoría del Drama, ILUI, 352, dictado el 2º sem. de 1979 en el programa de Magister en Literatura Mención Teoría Literaria de la Universidad Austral de Chile.

⁶“La obra dramática...”, p. 12.

⁷Ibíd., p. 19.

⁸Cf. Jürgen Trabant: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y Teoría de la Literatura*. Madrid, Gredos, 1975; s. v. esp. Cap. IV, 2. a) Interpretación: manifestación del sentido, y c) Interpretación como “parole”.

⁹Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes, Greimas, Brémond et. al.: *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

mínimas los nudos) de la intriga (cuyos elementos básicos son los incidentes)¹⁰. Siendo los incidentes las unidades elementales del análisis, es necesario examinar las funciones que cumplen en la intriga, visualizada desde el modelo secuencial de Brémond¹¹. Percibidos los proyectos básicos que sustentan la intriga y la historia, se analiza su interrelación para descubrir los conflictos dramáticos¹², paso llamado por Vaisman "funciones en la acción".

En el nivel agencial se estudian los personajes en cuanto participantes en determinadas acciones, o sea, de acuerdo a las funciones que cumplen en el relato dramático, por tanto, sin considerar sus características en cuanto individuos (síquicas, sociales, etc.). Aquí interesan los roles¹³ de los agentes, sus interacciones (para lo cual se establece una matriz relacional), en otras palabras, la situación dramática¹⁴, cuya progresión se observa desde el modelo actancial de Souriau¹⁵.

En el nivel indicial, Vaisman distingue la caracterización directa e indirecta de los personajes, en cuanto individuos ahora, y de los espacios; estos rasgos ordenados en una matriz de ejes semánticos ayuda a comprender los rasgos significativos del mundo dramático; finalmente, los rasgos semánticos se transforman en valores (o polos axiológicos), pues siendo pragmático el mundo del drama, los personajes luchan por conseguir objetivos.

El método propuesto por Vaisman es analítico-interpretativo, en un afán por superar la mera descripción estructural inmanentista y el impresionismo subjetivista o extraliterario del estudio tradicional. Por ello, es necesario considerar la posibilidad de presencia en el texto de los códigos exegeticos o metaexegetico¹⁶ o de otros, que orienten la interpretación del drama de acuerdo a lo que el propio texto propone sobre sí mismo en cuanto a sus sentidos.

¹⁰Según Vaisman, "Glosario mínimo", historia es "ordenamiento de acontecimientos de la intriga, reducidos a incidentes", (p. 7). Nudo es la "parte lineal de la acción que incluye la exposición, preparación y complicación" (p. 8). Intriga es el "entramado de los incidentes en los acontecimientos a través de los cuales se realiza la acción total" (p. 7). Y el incidente es "unidad mínima de la historia. Se obtiene por análisis de los acontecimientos en sus hechos más relevantes, sea narrados o presentados en dichos acontecimientos" (p. 7).

¹¹Claude Brémond: "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis Estructural del Relato...*, pp. 87-109; también "El Mensaje narrativo", Barthes, Brémond et. al.: *La Semiología*. 4ª ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, pp. 71-104.

¹²Según Vaisman, "Glosario mínimo", conflicto es la "tensión entre las fuerzas que se oponen; estas fuerzas son portadas por agentes y llevan a una crisis" (p. 4).

¹³Claude Brémond: "Les rôles narratifs principaux", *Logique du récit*. Paris, Editions du Seuil, 1973, pp. 129-350.

¹⁴Según Vaisman, "Glosario mínimo", situación dramática es la "relación tensional que mantienen entre sí los personajes en un momento determinado" (p. 9).

¹⁵Etienne Souriau: *Les 200.000 situations dramatiques*. Paris, Flammarion, 1950.

¹⁶Tzvetan Todorov: "La lecture comme construction", *Poétique* 24, 1975, pp. 421-422.

2. FLORES DE PAPEL: LA CRISIS DE LA IDENTIDAD

Esta obra dramática de Egon Wolff expresa de modo singular y profundo la crisis de la identidad existencial del hombre contemporáneo, ahogado en un mundo regido por relaciones interpersonales falsas y degradadas. Drama de raigambre europea, afincado en algunos rasgos de la obra de Pirandello e Ionesco, *Flores de papel* representa un hito muy especial en la crítica de Wolff a nuestra sociedad.

2.1. *El título*

En el complejo textual de la obra dramática, el título funciona como un discurso complementario¹⁷ que cumple una función anagógica o exegética¹⁸, que en este drama de Wolff conlleva un evidente carácter simbólico.

Las flores en la tradición literaria representan lo natural, lo hermoso, lo vital. Pero, en *Flores de papel* este elemento (flores) aparece determinado por un rasgo muy particular: son flores *de papel*; más aún, de papel *de diario*. Por lo tanto, han dejado de ser hermosos elementos naturales, plenos de vida y belleza, y han pasado a constituir objetos (artificiales, por ende) viejos (son diarios atrasados, usados en un tiempo anterior y ya inútiles) y feos. Además, han devenido objetos de adorno (por ello no esenciales, sino accesorios) que en realidad no adornan (por su fealdad y tosquedad de materia y concepción), por lo cual son desechables. Refuerza este último rasgo el que están hechas de "diario", elemento por naturaleza temporalmente limitado y fungible.

Las flores de papel son Eva y El Merluza, seres que han perdido los atributos de la juventud y de la vida plena y auténtica. Eva ha envejecido por la ausencia del hombre amado en la casa, por su vida burguesa y por el paso del tiempo; El Merluza, por las precarias y miserables condiciones en que subsiste. Son seres que nadie necesita: desechables y en gran medida ya desechados por la sociedad, abandonados a su propia suerte; carecen de belleza, de vitalidad, de ideales, por los cuales existir en forma auténtica. Persisten en el mundo por inercia vital. Son personas que no embellecen sino afean el espacio que habitan.

¹⁷Sobre la noción de discurso complementario, Cf. Iván Carrasco: "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas", *Estudios Filológicos* 14, 1979, pp. 130-131. El desarrollo de esta noción en el ámbito de una teoría del texto literario, puede verse en *Gabriela Mistral: la escritura al descubierto*. Valdivia, UACH, Escuela de Graduados, Tesis de Grado, 1981; Cf. Cap. III el texto literario como complejo discursivo heterogéneo. Sobre la naturaleza, clasificación y función de los títulos, Cf. Cap. IV Los títulos de la poesía mistraliana.

¹⁸Para la noción moderna de sentido anagógico, Cf. Roland Barthes: "L'analyse structurale du récit", *Recherches de Science Religieuse* 58/1, 1970, ya que el término tiene un amplio uso en exégesis bíblica desde hace bastante tiempo. Para la noción de función exegética en general, Cf. Tzvetan Todorov: "La lecture comme construction", ya. cit., y para la función exegética del título, el Cap. IV de *GM: la escritura al descubierto*, ya cit.

El título, entonces, nos sugiere una determinada orientación para interpretar los elementos de la obra, nos explica el sentido de éstos. El título de *Flores de papel* connota el problema de identidad que afecta a sus protagonistas, la confusión e indefinición del ser humano (son *flores*, pero *de papel*); no nos habla de algo bien determinado (las flores de un jardín) sino de algo ambiguo, confuso, vago (unas flores de papel), de algo que es o no es: es flor pero no es flor. En otras palabras, el título nos dice oblicuamente que existen personas caracterizadas por una radical ambigüedad o indefinición existencial, seres que aparentan un modo de ser y de vivir para ocultar que no saben quienes son o desean olvidarlo; “flores de papel” connota una realidad multiforme, compleja, paradójica, movable. Este título no es neutro, pues sugiere una posibilidad unificadora de interpretación del texto en su globalidad; la validez de esta lectura simbólica del título en relación al resto de la obra de Wolff depende de su coherencia con los demás resultados del análisis.

2.2. El nivel secuencial: seducción, conquista y destrucción.

Flores de papel nos presenta el encuentro de dos personas muy distintas, aparentemente: un mendigo misterioso llamado El Merluza, y Eva, una solitaria mujer burguesa, anhelante e insatisfecha. El drama nos da a conocer una historia de amargura y degradación que revela abismos poco explorados de la condición humana: la búsqueda de la destrucción de la identidad (tanto ajena a través del dominio, como propia a través del enmascaramiento), a lo cual se opone la instintiva búsqueda de la afirmación de la personalidad humana por medio del amor y la fraternidad.

La historia anterior a la intriga es importante para comprender la situación dramática de *Flores de papel* puesto que el punto de ataque¹⁹ nos ubica a los únicos personajes que aparecerán en escena en el momento clave de sus vidas: el encuentro. Un encuentro que Eva cree casual, pero que el Merluza ha preparado con cuidado junto a sus cómplices (Mario con seguridad, tal vez Miguel y el Pajarito). Por ello, cuando Eva lo ha aceptado en su casa, el vagabundo dice: “Gracias (Sonríe por primera vez con su sonrisa amplia, abierta, que no dice nada) *Es como si todo hubiese estado como ... preparado. Como ... dispuesto. Los diarios, digo, y las revistas. No se puede pedir más, en verdad*”²⁰; en efecto, los diarios le servirán para hacer las flores de papel que empleará para transformar el departamento de Eva; la actitud de la

¹⁹Punto de ataque, según Vaisman, “Glosario mínimo”, es el “momento de la historia en que se inicia la intriga” (p. 9).

²⁰“Flores de papel” en Egon Wolff: *Teatro. Niñamadre. Flores de papel. Kindergarten. Santiago, Nascimento, 1978, pp. 141-203; p. 151, el subr. es mío. Todas las citas van por esta edición y por comodidad se colocan en el discurso mismo y no en notas.*

mujer es la indicada para llevar a cabo su plan. Al final, cuando ella intenta infructuosamente expulsarlo de su casa, El Merluza observa: "*Se lo dije al Mario... Le dije... Esa gente que vive en los departamentos de la Plaza España, a la primera contrariedad, se escabullen en una buena sinfonía o en la procesión de Carmen*" (pp. 195-196; el subr. es mío). Es significativo que El Merluza repita en tan breve enunciado que le ha dicho algo a su amigo a propósito de su intromisión al departamento de Eva, hecho eventual que no podría conocer a menos que lo hubiera planificado en forma previa; en otras palabras, ha conversado con él su plan. Este hecho explica la insistencia de El Merluza por quedarse en la casa, de no aceptar dinero sino comida servida por la mujer, de su actitud tan extraña frente a ella, la conversación nocturna que Eva cree haber escuchado desde su dormitorio. Para percibir la factibilidad de la campaña de El Merluza para cumplir sus objetivos es necesario remontarse al pasado feliz de Eva (con su familia en la infancia, con su marido en la juventud), a su abandono, a su vida solitaria, todo lo cual la constituye en presa segura de las acechanzas del vagabundo. La observación de los nudos e incidentes nos permite darnos cuenta del desarrollo de la confusa relación entre los dos personajes, durante la cual El Merluza parece conseguir sus propósitos totalmente; sin embargo, el protagonista también ha quedado envuelto en sus maquinaciones y ha perdido el control absoluto de los acontecimientos (inc. 31): "*Ukelele tiene sus tripas en las manos y ya no sabe qué hacer con ellas*"... (p. 202; el subr. es mío). Por ello, su discurso, por lo general seguro y bien organizado, se torna reiterativo e incoherente: "Renunciar a su propia identidad en beneficio de la identidad del prójimo, hasta que la identidad propia y la identidad del otro y la propia identidad... propia... identidad... el prójimo... identidad... propia... ¿no cree?", (p. 202).

Por su parte, Eva que carece al comienzo de una expectativa, empieza a forjarse un sueño de compañía y luego de amor, bloqueado en forma sistemática por su posible pareja (Cf. inc. 9, 17, 20, 21, 23, 25, 26, 29). Este juego cruel no es ascendente, sino "entrecortado" por las reacciones inesperadas y traumatizantes de El Merluza, que alterna momentos de humildad, gentileza y agradecimiento, con otros de soberbia, dureza y crueldad extremada.

La lógica que rige las acciones de este drama se nos hace evidente al observar los proyectos en juego.

El proyecto básico de El Merluza en relación a Eva es de destrucción de su identidad de mujer, para lo cual usa como medio fundamental el dominio de su ser y de sus bienes, invadiendo su espacio vital, haciendo revelarse de modo ambiguo y paradójico su identidad y la condición existencial de Eva, negándose al amor..., pese a casarse con ella. El Merluza intenta disolver la personalidad de Eva, elegida como arquetipo de una vida burguesa encerrada en un mundo físico (el departamento) que simboliza la banalidad, la intrascendencia y lo rutinario de la vida personal. El Merluza, ser venido de otro ambiente (la marginali-

dad) la hace salir de su mundo y la lleva al suyo; pero, en este proceso, ninguno gana nada efectivo, los dos pierden. Eva pierde la seguridad económica, el estatus social y la actividad artística que le posibilita su situación de vida burguesa, en la cual oculta su frustración como mujer; a cambio de todo eso, no gana en realización como ser humano, pues no logra la autenticidad sino la destrucción de su yo existencial. El proyecto de Eva de encontrarse a sí misma como mujer, de afianzar su identidad como ser humano, queda aniquilado ante la voluntad destructora, fría y exhaustiva de El Merluza; el desmoronamiento, la desintegración de su yo, quedan simbolizados por su departamento transformado y cubierto por las flores de papel hechas por El Merluza. Por su parte, éste pierde la posibilidad de una vida holgada, del amor, de resolver sus problemas de soledad, neurosis y ambigüedad. No cambia su modo de vivir, pues junto a este proyecto realiza otro: de autodestrucción de su propia identidad (usa varios nombres y sobrenombres, asume roles diferentes y aun opuestos, adopta actitudes ambiguas, etc.). El Merluza destruye un micromundo burgués, pero carece de un objetivo social de reivindicación, por lo que ni siquiera alcanza a efectuar una venganza, ya que carece de orientación vital y de un sentido determinado de su vida y de la realidad total.

Los proyectos de El Merluza son de carácter ético, pues responden a un compromiso (no explicitado en forma clara) consigo mismo y, al parecer, con sus compinches. Estos proyectos se oponen al único positivo, que es el de Eva: búsqueda de su identidad de mujer a través del amor, lo que implica la seducción y conquista amorosa de El Merluza.

La acción dramática, entonces, progresa sobre la base del conflicto entre dos fuerzas: A: la destrucción o anulación de la identidad definida, y B: la búsqueda de la identidad personal.

La fuerza A está constituida por los dos proyectos de El Merluza, que se apoyan mutuamente. El obstáculo que se le opone es Eva en cuanto personifica una fuerza positiva. El Merluza actúa con una estrategia notable de cambios de conducta y actitud, de acercamientos y rechazos, de momentos de ternura y de crueldad; su rostro es una máscara cambiante que revela o deja vislumbrar múltiples personalidades; esta multiplicidad de seres que es o simula ser El Merluza le sirve de arma para doblegar la voluntad de ser de Eva, al mismo tiempo que para ocultar su verdadero yo (o su ausencia), a través de un juego vertiginoso, delirante, y finalmente sin sentido ni destino. El Merluza no desea integrar su personalidad escindida y por eso cuando Eva le propone cambiar su estado actual por el de un hombre normal, reacciona instintivamente rechazando su anhelo y su posible influjo: "Si esto le sirve de algo, Beto, quiero decirle que le he tomado un gran afecto. Pienso que hay en usted una buena base para hacer de usted un hombre... realizado ("El Merluza" comienza a temblar de nuevo. Eva quiere ayudarlo, pero la aleja con un gesto de su mano)" (p. 176).

En este párrafo se observa también el proyecto de Eva que intenta afirmar su yo a través del amor y por ello no desea anular la voluntad del hombre ni hacerlo una marioneta suya, pero acepta la situación inversa; lo que necesita es amor: "Beto, yo no soy la mujer que usted ve. Soy una pobre mujer llena de necesidad de cariño" (p. 172). De allí, entonces, que tras el conflicto basal de la identidad se opongan el dominio y el amor: el afán egoísta e inhumano de adueñarse del ser de otra persona y el afán libre y generoso de dar lo mejor de sí a otro.

2.3. Nivel agencial: el hombre de las mil caras.

La situación dramática no se mantiene estática a través de la obra, sino se desarrolla de acuerdo a la dinámica de los diversos proyectos humanos que la constituyen. Dado que los proyectos pertenecen a los personajes, hay que examinar las relaciones que guardan los personajes entre sí en los momentos claves del acontecer dramático; el modelo más adecuado para hacerlo es el actancial de Etienne Souriau (Cf. Anexo 3).

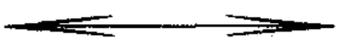
La situación inicial puede situarse en el momento del encuentro entre los dos seres, a pesar de que El Merluza ha planificado esta oportunidad. El Merluza, como Fuerza Temática Orientada (FTO) busca un Bien Deseado (BD) para sí mismo, clara actitud voluntarista que lo determina, además, como Obtenedor (OB) y Arbitro (AR) de la situación; Eva ayuda a El Merluza a obtener su propósito permitiéndole su entrada a su casa y al mismo tiempo se opone a su proyecto destructivo manteniendo una personalidad definida y estable, aunque limitada: la de una mujer burguesa independiente. El momento anterior al clímax en el mismo proyecto de disolución de la personalidad es cuando Eva, rendida por el asedio de El Merluza, sucumbe a su influencia y, luego de haberle dejado que destruyera su departamento, le permite que rechace otra vez su demostración de afecto (Inc. 26). De nuevo El Merluza es FTO, AR y OB, y Eva BD y Ayudante (AY) de la FTO —AY(FTO)—; pero, ella ya no es Oponente (OP): su voluntad de ser empieza a debilitarse. Sin embargo, tiene un instante de lucidez y reacciona intentando romper su extraña relación con el vagabundo por medio de la expulsión: es el momento más tenso de la obra, pues Eva se transforma en OP, lo que crea la posibilidad de anular el proyecto negativo. Pero, no sucede así, y El Merluza mantiene el dominio de la situación, sin doblegarse ante la voluntad femenina. De allí que la situación final nos muestra a este personaje cumpliendo las funciones actanciales de siempre y Eva convertida en un AY permanente mediante el matrimonio. La fuerza opositora ha desaparecido completamente y El Merluza ha triunfado en su empresa.

En el proyecto de autodestrucción de la identidad tenemos de nuevo a El Merluza como FTO, AR y OB, además de AY de sí mismo, puesto

que determina el destino del BD y maneja las situaciones para conseguirlo; la diferencia está en que también es BD, ya que su intención es disolver su propia identidad en el conjunto desarticulado de personalidades asumidas. El OP es Eva, pues trata que El Merluza defina su ser en torno a las posibilidades que ella concibe: al principio lo trata como a un mendigo (lo que tiende a excluir sus actitudes de caballero, seductor, etc.) y luego trata de reducirlo al estado de un hombre normal, por lo que lo llama "Beto". Su oposición se debilita en forma paulatina y al final desaparece, con lo que la tensión dramática concluye y la obra llega al estado de equilibrio final.

En el proyecto de Eva, ella es FTO, que pretende un BD que es ella misma (su identidad de mujer, su ser personal) para ella misma (OB). Al comienzo se constituye en su propio AY, ya que intenta realizarse dentro de su forma de vida limitada y solitaria, pero independiente y definida. Al conocer a El Merluza, éste se convierte en su AY, porque le despierta sueños de amor y compañía que, de realizarlos, la harían más plena como persona; pero al mismo tiempo éste es su OP, ya que por medio de su propia conducta ambigua y contradictoria empieza a destruir su mundo y su personalidad: haciéndola tomar conciencia de su vivir inauténtico, pero sin mostrarle un camino hacia la autenticidad; haciéndola dudar de sus valores, pero sin ofrecerle otros a cambio; frustrando sus anhelos de comunicación erótica al mismo tiempo que los despierta. Esta situación se mantiene hasta el momento crítico de la acción, después del cual Eva deja de ser BD, AY y OB de sí misma, ya que El Merluza ha desintegrado su identidad de tal modo que la mujer ya no puede aspirar a poseerse como ser humano, y, al adoptar el tipo de vida marginal y confuso de él, tampoco puede ayudarse más a sí misma. El AR de este proceso de nuevo es El Merluza, ya que él lo provoca, lo regula y por último determina su culminación en favor de su propio proyecto.

Luego del análisis, es necesario integrar estos resultados en ejes semánticos, según las proposiciones de Greimas²¹. Siendo deseo, comunicación y poder, positivo + y negativo—, la matriz actancial de *Flores de papel* es la siguiente:

El Merluza —  + Eva

El eje teleológico (del deseo) nos muestra una relación compleja y contradictoria entre los dos personajes: ambos se desean, pero de distinto modo. El Merluza desea a Eva para someterla a su dominio y destruirla; en cambio, Eva quiere ayudarlo a desarrollarse como persona elevándolo a su nivel de vida y amándolo, dándole el afecto y la

²¹Julien Algirdas Greimas: *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1971.

valoración de los que carece. Además, quiere ser correspondida en su postura. Su deseo por este hombre no puede ser más positivo. El responde, pero de manera ambigua: acepta vivir en su casa y casarse con ella, pero para sacarla de su modo de vivir, de su ambiente, de su estatus y finalmente, de sí misma. Por otro lado, El Merluza busca a la mujer en forma premeditada y voluntaria: él la elige, no la encuentra; ella lo encuentra, no lo elige. Es evidente que la relación de ambos personajes en este aspecto es opositiva.

En los ejes de la comunicación y del poder, la situación es distinta: la relación es unilateral.

En el primero, Eva desea comunicarse con El Merluza, a través de confidencias sobre su pasado y su condición femenina: "Ah, ¡sí! ¡Por la "línea"! ¡Si no fuera por esto, estaría como un globo! Tengo una tendencia terrible a engordar. Como un pan y engordo un kilo" (p. 146). El otro medio de comunicación que intenta es la expresión física y verbal del amor. La actitud de El Merluza es opuesta: rechaza la comunicación, ya que no responde a la afectividad de Eva ni a sus palabras. Es cierto que a veces deja traslucir algunos rasgos de su personalidad, p. ej., su actitud neurótica frente al sexo: mientras le enseña Eva a hacer siluetas, se confunde al tener que tomarle los dedos y cuando ella, en forma un tanto provocativa pero disimulada, le dice que tienen derecho a "cierta... familiaridad", él responde que no juegue con los pobres, que es necesario guardar las distancias, que no olvide las diferencias sociales y económicas que existen entre ellos, etc., con lo que provoca el enfriamiento de la atmósfera de intimidad recién provocada. Otras veces hace alguna confidencia a Eva (¿verdadera?...), como los nombres que le daba su madre o algunos episodios vinculados con algunos de los numerosos trabajos o pequeñas fechorías realizadas en el curso de su azarosa existencia. Pero, la mayoría de estos actos tiende a captar el interés, la confianza, la preocupación de Eva: son cebos lanzados astutamente para que ella vaya cayendo de a poco en la trampa de su dominio. Esto se explica al observar con mayor atención su comportamiento paradójico. Las confidencias de El Merluza son indicios de una personalidad múltiple o falsa, lo que propende a crear confusión o dudas en la mujer, ya que ocultan más que develan, la identidad de El Merluza; por interacción, tienden a disolver también la identidad de Eva. Otra característica habitual del vagabundo es contestar cosas incoherentes o quedarse en silencio frente a la conversación espontánea y desenfadada de la mujer. Una escena horrible, de inaudita crueldad, es aquella en que Eva le ofrece su amor y él permanece inmóvil e insensible a pesar de las reacciones primero sensuales, luego tiernas y finalmente violentas, exasperadas, de la mujer ante su falta de respuesta a su intento de seducción: "(Va sobre él y le toma la cara. "El Merluza" tiembla. Un temblor que lo estremece y que no puede controlar.) ¡Oh, mi amor, cálmate! ¡Tu mujercita está aquí contigo y te va a

dar todo el calor que te han negado! (“El Merluza mira ante sí al vacío.) ¡Beto, mírame! ¡Estoy aquí!... Te quiero, ¿me oyes? te quiero... (lo sacude) ¡Mírame! ¡Por amor a Dios, mírame! (Lo sacude más violentamente). ¡Te estoy hablando! ¡Escúchame! (lo estremece) ¡Escúchame, maldito! (Nada. Cae a sus pies. Lentamente “El Merluza” deja de temblar. Están así un largo rato. Sigue sonando “El vals de las libélulas”, en el vacío).

MERLUZA. (Después de pausa). Todavía no me ha dicho cómo me queda la tenida de tenis. (Lo dice sin mirarla, con los ojos clavados en el vacío. Eva lanza un grito)”. (pp. 194-195). Luego, la mujer lo insulta y El Merluza, en lugar de responder, indignarse, reírse con cinismo o tratar de disculparse, empieza a hablar “(Lejano, muy tenuemente, como recitando). Y entonces desde la espesura, salió volando un pajarillo. Voló un instante sobre el verde follaje...

— EVA. Oh...

— MERLUZA. ...sobre las escenas llenas de luz. Vuela, pequeño Corsario, le dije (Eva se tapa los oídos)... vuela pajarillo... (“El Merluza” la mira con sonrisa misericordiosa. Se sienta junto a ella. Sentencioso). El amor es la tregua entre dos agotamientos. El amor es la dentadura rota en una boca hambrienta... ¿Qué me dice? ¿Le gustó? (p.195).

En otros momentos, sobre todo en los finales, el parloteo incesante de El Merluza, molesto como una gotera o una música desafinada, es un modo de no darse a entender, lo mismo que el uso de palabras propias de un idioma indígena (inventadas) mezcladas con palabras españolas y francesas: “¡Soy “Ukelele”, el guerrero simba! (Gira alrededor de Eva haciendo muecas divertidas). ¡Akú! ¡Azahamba! ¡Humbe!... ¡Tekeke!... ¡Takamba!... ¡Tumba! (La mira como un orangután curioso podría mirar a su presa. Acerca la cara a la de Eva). Comment allez vous, madame?... (Eva trata de hablar). ¿Sí?” (pp. 201-202).

Lo que consigue con todo esto es que Eva pierda su capacidad de lenguaje, lo que anula de modo definitivo toda posibilidad de comunicación real entre ellos:

— EVA. (Con esfuerzo). Yo...

— MERLUZA. ¿Sí?

— EVA. Yo...

— MERLUZA. ¿Sí?

— EVA. Yo sólo...

— MERLUZA. ¿Usted sólo, sí?

— EVA. Yo sólo...

— MERLUZA. ¿Sí?...

— EVA. Yo sólo... (Trata. No puede. Desiste)” (p. 202).

El eje del poder muestra la situación opuesta: aquí es El Merluza quien actúa sobre Eva, pero con afán negativo: destruirla. Eva permanece inerte ante el influjo creciente del hombre y sólo en escasas

ocasiones intenta hacer prevalecer su voluntad: cuando desea darle dinero en retribución por llevarle los paquetes, cuando con desesperación trata de hacerlo reaccionar afectiva y eróticamente, y cuando lo expulsa del departamento. En las tres oportunidades El Merluza controla la situación, neutralizando la voluntad de Eva y haciendo primar la suya. Eva también trata de ejercer poder sobre El Merluza para atraerlo y conservarlo a su lado, pero no tiene éxito.

En el resto de la acción, Eva sucumbe inexorablemente, como una mariposa encandilada por el fuego de una vela, al influjo casi magnético de El Merluza, influjo usado para desintegrar su personalidad. El Merluza entra a la casa de Eva, impone sutilmente su permanencia en ella, empieza a hacerse indispensable con pequeñas argucias y atenciones (asear el departamento, enseñarle a hacer siluetas y flores de papel, etc.), luego empieza a exigir (primero ropa, después la readecuación de los muebles y otras condiciones para quedarse con ella) y al final se adueña de todo: de sus bienes, de su voluntad, de su vida. Todo esto El Merluza lo hace con implacable astucia: obliga a Eva a darse cuenta de su soledad y de su necesidad de sexo: en un momento le ofrece dos figuras de papel que simbolizan genitalidad: "¡Le haré unos de papel! ¡Le juro que cuando vuelva en la tarde, le tengo hechos un gallo y un burro de papel! ¿Mmh? ¿Qué me dice? ¡Con patas firmes y rojas y una gran cresta dorada! ¡Un gallo fuerte y poderoso! ¿Mmh? ¿Le parece bien?", (p. 176); en otro momento realza su cuerpo al exigir una ropa determinada o colocarse ropa de mujer (su bata); pero, al mismo tiempo lo niega: tornándose insensible o haciéndolo ambiguo, semejándolo al de la mujer al usar su ropa. Del mismo modo, se niega a satisfacer la necesidad sexual creada en la mujer. Así, consigue mantenerla sometida a sus caprichos, viviendo al azar de sus extrañas reacciones, siempre necesitada de su presencia y su cariño negado. El Merluza domina a Eva por medio de la inseguridad que le provoca su inestable condición que se contrapone a la monótona seguridad que le confiere su estatus socioeconómico y cultural a Eva.

Estas observaciones se confirman al analizar los roles que cumplen los personajes en el desarrollo de los proyectos dramáticos.

Los roles asumidos por El Merluza son cualitativamente distintos a los que hace suyos Eva; El Merluza es agente terminal en todos los proyectos que incluyen a Eva, incluso en el cual ella empieza siendo agente: El Merluza parece aceptar al principio ser seducido por la mujer, pero va transformando paulatinamente la situación hasta llegar a ser el factor dinámico de ella, relegando a la mujer al papel de paciente. Esta, que al principio asume conscientemente un papel de seductora-seducida, en forma gradual empieza a perder el control de su conducta y es seducida sin tener conciencia de ello, ya que su relación con El Merluza se orienta hacia lo que él (y no ella, ahora) desea y programa.

El Merluza es el personaje dominante de la acción dramática: FTO y AR, en la perspectiva de Souriau, agente voluntario y consciente en la de Brémont. Eva, en cambio, pasa a depender en su comportamiento del mendigo, ya que desconoce sus propósitos y carece de fuerza para imponer los suyos (paciente, involuntaria e inconsciente) o al menos para escapar de sus maquinaciones. A pesar de sus roles determinantes, El Merluza termina imponiendo sus objetivos de modo confuso y ambiguo, ya que su grado de conciencia con respecto a su conducta ha decrecido; este hecho se ve reforzado por el proyecto de autodestrucción al que está dedicado en forma simultánea.

Tomando como base los datos anteriores, podemos resolver un problema planteado por la crítica en relación a *Flores de papel*: el del protagonista. Daniel López considera (sin analizar la situación, al parecer) que el El Merluza es el antagonista de Eva, lo cual significa conceder a ésta el rango de protagonista²². Pensemos que es a la inversa. Ya hemos visto que El Merluza es FTO, AR y Agente; Eva es BD, y Paciente; el sustentador del macro-proyecto es él mismo, mientras que la mujer define un micro-proyecto opuesto al de El Merluza. Quien provoca el conflicto es también El Merluza, ya que Eva vivía de modo inauténtico, pero estable y seguro; él moviliza la acción, desmoronando el orden vital de la mujer y transformándola de burguesa en mujer destruida; ella era alguien antes de conocer al vagabundo; después, ya no es nadie, carece de identidad y, lo que es inconcebible, carece de medios para expresarse. El Merluza es el agente clave del relato dramático; personaje activo que provoca la actividad de la mujer, quien es su antagonista en la medida que porta valores y proyectos opuestos a los suyos; él es el personaje indispensable en la acción dramática por su condición singular, única; Eva, en cambio, es un personaje en gran medida genérico, por tanto, intercambiable por cualquier otro que reúna sus mismas características. Evas (el nombre ya lo sugiere) hay muchas; Merluza hay uno solo.

2.4 Nivel indicial: entre la Plaza España y el río

El código exegetico. La interpretación que damos de *Flores de papel* de Egon Wolff está fundada en ciertas indicaciones sugeridas por el propio texto, que la validan como un sentido posible de leer con legitimidad en esta obra. No se trata de negar la multiplicidad de sentidos posibles de aparecer en diversas lecturas del mismo texto, ya que la literatura es una lengua plural por estructura y no por incapaci-

²²Daniel López: "Ambiguity in Flores de papel", *Latin American Theatre Review* 12/1, Fall 1978; hablando de El Merluza dice: "As far as the antagonist's character is concerned..." (p. 47).

dad de los lectores²³, sino de aceptar que al autor empírico, al hombre que vive, le interesa que su texto sea leído en cierta dirección y para ello el autor textual²⁴ ha colocado ciertos indicios (de dispar naturaleza) que pueden guiar al lector, si los percibe. El autor tiene tanto derecho como el lector de pretender que su obra realza tales o cuales sentidos, más aún en cuanto responsable de darle existencia y conformación textual determinadas; en el proceso de su escritura ha podido ir dejando señales que pueden estimular al lector a seguir la dirección indicada: leer estéticamente el texto de acuerdo a las instrucciones que para ello da el propio texto.

Flores de papel puede ser leído con legitimidad como una historia sentimental fracasada, o como una parodia de la convivencia humana, o como un trama de resentimiento social, o como la subyugación de lo extraño. No obstante, nos parece que el texto se presenta primordialmente como un drama de la crisis de la identidad²⁵.

Veamos. El personaje protagónico es El Merluza. De partida, este sobrenombre nos plantea un problema de identidad: ¿cuál es el verdadero nombre que se oculta bajo este sobre-nombre?... ¿Qué es lo que tapa, lo que oculta, este apodo?... Sabemos que el nombre se coloca a las personas para identificarlas con respecto a otras, para darles una realidad propia, única, intransferible, permanente; quien carece de nombre, carece de identidad. El Merluza tiene nombre (los tres que le diera su madre: Roberto, Beto y cabrón), pero no los usa, prefiere su sobrenombre; es decir, las tres identidades que posee (mejor dicho, la personalidad polifacética que posee) las esconde bajo un apodo, que constituye una identidad nueva, diferente; cuando él elige llamarse

²³Roland Barthes: *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 52.

²⁴Entendemos por autor empírico la persona misma del escritor en cuanto ser histórico, existente en un continuum espaciotemporal determinado, al ser real. Autor textual es la instancia que en el texto mismo es sujeto de todos los procedimientos y factores organizativos globales de la obra, dentro de los cuales se incluye el (o los) hablante ficticio. A menudo la crítica tiende a confundirlos. Entre otros, han intentado superar esta ambigüedad, Félix Martínez Bonati, que ha establecido la distinción entre autor empírico, autor ideal y hablante ficticio, Cf. *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Universitaria, 1960, Tercera Parte, Cap. II, i; Todorov habla de autor implícito, Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. 4ª ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 1978, pp. 370-371; la crítica alemana reconoce también a un autor abstracto e implícito, Cf. H. Link: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1976 (ref. de Dieter Oelker).

²⁵La crisis planteada, aunque la desarrollamos preferentemente a través de su realización en El Merluza y Eva, no es sólo personal, existencial, sino también social, en la medida que estos personajes son representativos de sus respectivos estratos sociales, y su conducta no sólo cae bajo condicionamientos de sexo, sino también educativos y socioculturales.

Ukelele, es otra cara más la que agrega a su ya amplio repertorio de identidades.

El problema se muestra más complejo al observar que el apodo tiende a identificar al hombre con un ser no humano sino animal, de tipo acuático: un pez o pescado, por lo que el ser del vagabundo se hace más dudoso y su condición humana más ambigua.

El propio personaje indica que "El nombre uno lo va perdiendo por ahí, por las calles, caído en alguna grieta" (p. 160); por sinécdoque podemos concluir que aquello que se va perdiendo en la vida no es únicamente la nominación de la persona, sino su ser mismo.

Por otro lado, los nombres que le ha dado su madre se clasifican en dos grupos: antes de comer (cabrón) y después de comer (Roberto y Beto), lo que indica que ya en la percepción infantil del mundo El Merluza ha tendido a la confusión, marcado por la situación que le tocó vivir. Por eso, a su misma madre la ve como un ser dual: "Yo tenía dos madres. Una, antes de comer, la otra, después de" (p. 161). Aquí está el origen, a nivel familiar, de su identidad problemática.

Eva percibe la extraña personalidad de este hombre: "¡Usted es múltiple! ¡Realmente múltiple!" (p. 169). En efecto, cumple roles variados en la casa (allegado, aseador, confidente, amante eventual, o gigo-ló, como él se autodenomina, esposo, visita, etc.); asume, real o imaginariamente, actitudes distintas (de vagabundo, mozo de hotel, guerrero simba, mendigo, tenista, etc.) con la versatilidad propia de un actor, que demuestra actuando las películas que ve en la televisión o imitando a sus amigos y conocidos (al cocinero del hotel, a Fabián, a un piel roja, etc.). Además, ha trabajado en sinnúmero tipo de oficios (lavador de autos, pintor, mandadero, ladrón...); se muestra desvalido, galante, grosero, culto, prepotente, cruel, refinado, etc. No quiere adoptar una postura definida con respecto a su relación con Eva y en todo momento muestra una personalidad cambiante y contradictoria. El resultado de toda esta complejidad es una identidad oculta bajo un juego de luces o un yo en disolución que evita poseer rasgos definidos y permanentes.

Eva no aparece nombrada en ningún momento de la obra ni por El Merluza ni por ella misma, como bien observa Daniel López²⁶. Su nombre, de origen bíblico, es genérico (Eva: la mujer por antonomasia); su nombre puede corresponder a cualquier mujer²⁷. Sin embargo, al conocer a El Merluza su personalidad es definida: es una mujer burguesa, independiente, madura, generosa pero no en exceso, centrada. Su ser aparece afincado en la necesidad de dar y recibir amor integral. Esta personalidad estable empieza a resquebrajarse, a mos-

²⁶Op. cit., p. 50, Nota 5.

²⁷A la inversa de lo que observa Barthes a propósito de Proust, que el nombre propio "no designa más que un solo referente"; Roland Barthes: "Proust y los nombres", *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. 3ª ed. México, Siglo Veintiuno, Editores, 1978, p. 176.

trarse como aparente, a revelar rasgos de inseguridad e inautenticidad, hasta la crisis total, en que la condición de mujer aparece sólo como una aspiración de ser en plenitud.

El vestuario de los personajes tiene importancia, pues revela la problemática de la identidad en ellos. El Merluza se saca su ropa y empieza a usar parcialmente la de Eva, hasta que ésta le compra un traje nuevo; a medida que cambia de ropa, cambia también de identidad: actúa de manera distinta. Como el vestuario es signo de identidad, El Merluza le confiere una importancia extraordinaria: le pide a Eva que se coloque el chaleco y las pantuflas que ha tomado, pues así asume una actitud más casera, más doméstica, por tanto menos independiente y más cercana a sus intereses de dominio y matrimonio; también insiste en las características de la tela (los pantalones deben ser azules, con una raya blanca por centímetro) y arma un escándalo porque son grises ¿Por qué? No sólo para afianzar su, en ese momento, ya creciente dominio de Eva, sino también porque espera producir una identidad determinada, ya que sabe la importancia de la ropa para la caracterización de las personas; p. ej., cuando buscan una forma de explicar la presencia del hombre en el departamento de ella, El Merluza le dice a Eva: "Con pantalones nuevos, nos libramos del embarazo" (p. 175); esto explica también su insistencia en vestirse como tenista, la importancia del detalle del camisón de dormir en el relato del pasado amoroso de Eva, y del traje de novia en la situación final. El Merluza destruye completamente el traje de Eva y la sustituye por tiras de papel y parches sacados de cualquier parte; el traje de novia representa la identidad de Eva, destruida por El Merluza y reemplazada por la suya. Es todo lo contrario de lo acontecido al principio, en que era el hombre el que usaba la ropa de ella y era considerado otro hombre: "(Muestra la bata). Es porque usted me ve en esto, y bañado, que olvida" p. 171. Este momento es importante, porque, como decíamos más atrás, el uso de la misma ropa (bata o traje de tiras) provoca la identificación de los dos seres, que al final serán "dos hermanitos" (p. 201), según la expresión de El Merluza: tendrán una misma identidad. Eva tiritaba del mismo modo que su esposo Ukelele tiritaba cuando era El Merluza, y abandonan juntos el departamento para residir en el espacio adecuado a su nueva identidad, el río.

Eva se sorprendió muy pronto del carácter enigmático de su acompañante y trató de indagar en él: "¿Quién es usted?" (p. 160); "Si fueras sólo el pobre vagabundo que aparentas ser" (p. 181). Esto último fue lo único que pudo averiguar; el resto, para ella fue siempre una incógnita que le costó muy caro: al adivinar el enigma, Edipo salvó su vida, pero Eva al no poder hacerlo, fue devorada por el monstruo. El Merluza aprovechó con inteligencia esta preocupación de la mujer para conseguir sus propósitos, ayudado inconscientemente por ella. El Merluza cree ser distinto y saber muy bien quién es (Cf. p. 183), pero

esta seguridad es desmentida en su parlamento final en que habla del "juego" en que consiste la relación de dos identidades y termina confundiendo todo (Cf. pp. 202 y 203).

Los dos personajes son evolutivos, ya que alteran rasgos importantes de su carácter en el curso de la acción dramática. El Merluza al comienzo es tímido, reservado, parco, sucio, inseguro, respetuoso, pero poco a poco empieza a demostrarse ambiguo, grosero, dominante, locuaz, irónico, contradictorio; mantiene como rasgos permanentes la ambigüedad, la astucia, la crueldad. Eva, por su parte empieza siendo elegante, segura de sí misma, habladora, independiente, seductora, pero muy pronto pasa a ser insegura, mal vestida, dependiente, dominada, carente de expresión. Estos rasgos coinciden con los roles asumidos por los personajes (que ya hemos visto) y concebidos en conjunto nos muestran que la evolución de Eva y El Merluza en gran medida es simétricamente opuesta; los rasgos del comienzo de El Merluza serán asumidos en gran parte al final por Eva, mientras que los rasgos finales de éste son análogos a los iniciales de ella, con excepción del momento final que se caracteriza por un cierto grado de intensificación.

Ordenados estos rasgos en una matriz semántica, los resultados son muy iluminadores del tipo de seres y de existencia del mundo dramático de *Flores de Papel*.

Un eje en común es del ser, que muestra la oposición ser/parecer; ambos personajes viven de las apariencias, ocultando un ser ambiguo, inestable y contradictorio; de aquí surge la imagen de una identidad en crisis, puesto que está sometida a un proceso sistemático de destrucción que culmina en la ambigüedad total.

Junto a éste, Eva y El Merluza comparten en el mismo grado un eje existencial, definido por la soledad y la incomunicación, vacíos que no pueden ser colmados porque las respuestas son ambiguas: el matrimonio y la cháchara. El matrimonio no resuelve la unión erótica anhelada por la mujer, porque El Merluza niega la dádiva de su corporalidad, como un medio de lograr el dominio pleno de la mujer y de mantenerse en su neurótica actitud frente al sexo. Tampoco satisface la necesidad de comunicación, porque Eva ya no puede hablar y gran parte de lo que habla cada uno de los personajes no es entendido por el otro o es sólo un seudo diálogo.

El eje del arte, que parece unir a los personajes, en realidad los separa. Eva practica dos tipos de arte, inauténticos porque no responden a una motivación vital de tipo estético, sino al fin práctico de soportar el aburrimiento y la monotonía de su vida sin sentido: la confección de figuras de paja, que son destruidas por El Merluza, y la pintura al óleo. El Merluza hace siluetas con las manos, lo que produce alteración en Eva al posibilitar contacto físico entre ambos, y confección de flores y adornos de papel de diario, elementos usados para sustituir

el aspecto pulcro y recatado del departamento por otro burdo, feo, desvalorizado; y, al mismo tiempo, simbolizar a la pareja; su arte, sin embargo, es auténtico (en relación al de Eva), puesto que responde a su verdadera situación existencial y a sus propósitos y, además, porque ha logrado crear una "nueva belleza... las toscas, enormes, casi deformes flores de papel" (p. 203).

El eje social nos enfrenta a la oposición burguesía/marginalidad, oposición que se va anulando a medida que El Merluza comparte algunos hábitos y objetos de Eva (vivir en un departamento, bañarse, ver televisión, realizar actividades domésticas, etc.) y que Eva empieza a participar de los valores de El Merluza (el desorden, la ambigüedad, las flores de papel, los harapos), hasta la identificación social final de ambos en una forma ambigua y confusa de vida común, mezcla de burguesía (matrimonio) y de marginalidad (vida en el río).

El espacio de *Flores de papel* es aparentemente simple, pero en realidad es muy significativo, ya que grafica de modo simbólico la invasión de la existencia de Eva.

La obra presenta dos espacios: uno explícito y visible, el departamento de Eva, y otro aludido, el río. El departamento es un espacio cerrado (más aún: encerrado: de tres puertas, dos son interiores, a la cocina y al dormitorio); es un espacio confortable, hecho para la intimidad, pero solitario, desprovisto de vida afectiva: no es una casa de familia. Representa la vida burguesa de Eva, estable, con seguridad económica, no implica lucha de ninguna especie, excepto el resultado del esfuerzo por conservar la vida espiritual que son los objetos artísticos hecho por ella misma, pero superficial y frágil: El Merluza lo destruye con facilidad. Por ello, la seguridad que implica un espacio mínimo y cerrado que se torna inestable y peligroso ante la intrusión de un ser extraño, en verdad simboliza una soledad encerrada en sí misma que anhela dejar de serlo. La transformación física de este espacio es notable; la primera escena aparece ordenado y limpio, arreglado con cierto esmero y buen gusto convencional y habitado por dos seres: Eva y su canario Pepito. La jaula del canario, espacio cerrado dentro de otro espacio cerrado, pequeña cárcel dorada, simboliza a su vez la limitada pero confortable vida de Eva, inauténtica porque no vive en forma natural y libre. La incorporación de El Merluza, que sustituye a Pepito, expresa las relaciones ambiguas que mantiene con Eva: se identifica con ella (el canario es símbolo de Eva), pero la destruye (recordemos la actitud agresiva del vagabundo hacia la jaula y su ocupante y, en otro nivel, su proyecto de autodestrucción); esta agresividad también recae sobre él mismo, como ya hemos visto. En la segunda escena, el ambiente es el mismo, pero incluye un elemento incoherente: adornos de papel; este hecho es indicio del comienzo de la destrucción. En la tercera escena todo se mantiene, pero han aumentado los elementos de papel y un ser extraño a ese ambiente es muy visible: El Merluza ocupa un lugar central en él. En la cuarta, hay más

adornos de papel, mayor presencia de El Merluza, y la jaula del canario está vacía. En las dos últimas, asistimos a la destrucción del departamento: las flores de papel siguen aumentando y reemplazan a los adornos de Eva, se mezclan con los muebles, deshechos y rehechos, y finalmente cubren todo el espacio.

Eva intenta integrar a El Merluza a este mundo; él parece adaptarse a la vida normal (hace el aseo, asume un nombre, Beto, come, se refugia de sus compinches, acepta normas distintas de vida, habla de sí mismo y parece sentirse satisfecho), pero a la larga no es así, ya que implanta sus propias leyes en este recinto.

Las reglas de comportamiento del vagabundo provienen de su propio mundo, el río, espacio marginal definido por la pobreza, la crueldad, las normas del hampa y la lucha cotidiana por subsistir; espacio abierto, duro, despiadado, que también destruye la personalidad de quienes habitan en él, ya que les cambia el nombre y los obliga a la simulación y a la impostura para satisfacer sus apremiantes necesidades.

Estos espacios son dos mundos distintos, en cierta medida opuestos y constituyen símbolos de la vida de los personajes; así como su retrato muestra la evolución de su alma a Dorian Gray, su departamento muestra la evolución del proceso de pérdida de la identidad de Eva y de El Merluza, incluidos en él los rasgos del río que se han incorporado en ese espacio urbano. Al comienzo es un espacio dual (departamento-río) que simboliza dos tipos de existencia diferentes (burguesía-marginalidad); al final, un espacio que tiene los rasgos del otro; el departamento asume características propias del río; éste se parece al departamento por la presencia de Eva. Espacio dual que llega a tener una identidad ambigua.

Visto de esta manera, el mundo de *Flores de papel* tiene una configuración dicotómica (de la ciudad y del río), que implica dos formas opuestas de vida (burguesía y marginalidad). Los rasgos que los definen respectivamente son la apariencia (mundo burgués regido por normas de vida corteses pero inauténticas) y la realidad (mundo marginal regido por normas de vida crueles pero auténticas). El valor subsumido en la apariencia burguesa es la identidad definida, mientras que en la vida marginal es la identidad indefinida. Pero, la identidad definida de Eva, representante de su mundo, se disgrega, al mismo tiempo que la identidad indefinida de El Merluza pierde el sentido de su ser, por lo que en lugar de dominar un tipo de identidad a otro en forma total, asistimos en *Flores de papel* a una crisis de la identidad.

3 PARA CONCLUIR

En el nivel secuencial, *Flores de papel* nos presenta varios proyectos que se polarizan en un conflicto entre la destrucción y la preservación de

una identidad personal definida. Sin embargo, la acción dramática tiene un desenlace fuera de lo previsto: el protagonista impone su proyecto, pero en el proceso de realización del mismo se ha desmoronado, ha perdido su sentido y el agente se encuentra también dominado por él y la acción dramática culmina en la ambigüedad, la duda, la confusión. La carencia de fines en su propia vida hace que el personaje no sepa por qué está realizando su proyecto; su vacío personal transforma en absurdo su plan de conquista y destrucción y lo anula en cierta medida por su propia vacuidad.

En el nivel agencial, el héroe (un anti-héroe, en realidad) tiene como meta degradar a su antagonista, al mismo tiempo que se degrada a sí mismo por destrucción de la identidad personal, que por lo demás nunca había sido muy sólida. Su proyecto se torna ambiguo, porque al final no sabe por qué lo realiza y termina en confusión de identidades: Eva es igual a El Merluza, pero El Merluza no es Beto que vivió en el departamento de Eva, ni el vagabundo que entró ni el gigoló que pretende ser, sino un Ukelele, un guerrero simba imaginario, un nuevo personaje que agrega sus rasgos al ser multifacético que se casa con Eva.

En el nivel indicial, los dos sectores sociales que entran en pugna (burguesía y marginalidad) no vencen plenamente, sino terminan confundidos en el caos que determina la crisis de la identidad de los seres que los representan.

Por último, podemos preguntarnos ¿por qué Egon Wolff ha querido destacar este sentido en su obra dramática *Flores de papel*? Antonio Skármeta postula que la indecisión, la ambigüedad "ha de considerarse como una de las salidas más originales del teatro chileno de las últimas décadas. Tanto desde el punto de vista del crucial conflicto entre realidad e irrealidad con sus soluciones varias, como en los procedimientos escenificadores, la fluctuación e indeterminación es el modo como el dramaturgo chileno ha respondido contemporáneamente a las tendencias europeas vanguardistas"²⁸.

Fuera del texto, ubicándonos en el proceso de escritura del mismo, resulta de interés humano inquirir el por qué de su creación, para sentir la presencia del autor en su producto artístico. Wolff es hijo de emigrantes europeos (alemanes) a nuestro país y más de una vez ha destacado esa condición, que lo coloca en una situación cultural muy particular en la sociedad de residencia. Este hecho, comprobado en Chile y en otras naciones del continente²⁹, podría explicar la especial sensibilidad de Egon Wolff para captar y expresar el drama de la identidad humana.

²⁸Antonio Skármeta: "La burguesía invadida. I Egon Wolff", *Revista Chilena de Literatura* 4, 1971, p. 92.

²⁹Jean Franco: *La cultura moderna en América Latina*. México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 275.