

Alfonso y Clotilde de Varela: *un teatro para espectadores cómplices*

RITA GNUTZMANN
Universidad de Vitoria-Gastéiz

PELUQUERO: —¿Barba?

HOMBRE: —No, barba, no. Bueno... no sé. Yo... yo me afeito. Solo. Sé que no es cómodo, pero... Bueno, tal vez me haga barba. Sí, sí, también barba.

(G. Gambaro, *Decir sí*).

Ya hacia 1968 la crisis económica, política y social en un Uruguay polarizado hacía sospechar una inminente dictadura con el creciente protagonismo de los militares en la vida diaria y la precaria situación de «empate» en el Parlamento¹. El 27 de junio de 1973 el Poder Ejecutivo decreta la disolución del Parlamento, se impone la «doctrina de la Seguridad Nacional» y se desata la represión: prohibición o censura de la prensa (clausura de *Marcha*

¹ Caetano y Rilla mencionan, además, «el total desprestigio presidencial, la agudísima conflictividad social, las desconfianzas mutuas de los partidos de la oposición, las equívocas interpretaciones sobre la realidad castrense, etc.» (Caetano y Rilla, 1987, pág. 14). S. Sosnowski, en su introducción a la antología de estudios, *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*, resume el clima de la siguiente manera: «se registró un creciente clima de violencia; un aumento del poder militar que ansiaba pasar de sus funciones represivas «propriadamente militares» a desarrollar un papel político [...]; fisuras en el poder de los dos partidos políticos tradicionales [...] el fortalecimiento de la presidencia y las resultantes restricciones a la conducta abiertamente democrática; una inflación cada vez menos controlada; una mayor militancia laboral» (1987, pág. 14). Para una lista de las medidas represivas, véase R. Yáñez (1987, págs. 149 y ss.).

y *Ahora*), suspensión de los partidos políticos e ilegalización de algunos de ellos, como los Partidos Comunista y Socialista, y la detención de sus dirigentes; restricción del derecho de reunión y disolución de la CNT; intervención de la Justicia (1977); encarcelamiento y tortura (de escritores como Onetti, Nelson Marra, Rosencof, Conteris); prisión aislada de nueve dirigentes tupamaros²; purga de docentes universitarios y de la enseñanza media; prohibición de determinadas películas (*Jesucristo Superstar*, *La Patagonia rebelde*) y obras de teatro (*Isabel, tres carabelas y un charlatán* de Dario Fo); exilio masivo.

En su discurso del 19 de diciembre de 1973, al instaurar el Consejo de Estado que suplantaba a las dos Cámaras del Parlamento, el Presidente Bordaberry habla de la «Unión Nacional y la Defensa de la Orientalidad» y justifica sus medidas diciendo que «el momento había llegado y el proceso era inevitable»³. En estos años, el mismo presidente promueve el proyecto político autoritario de las Fuerzas Armadas y la creación de un «eje antimarxista» en el Cono Sur, plan reforzado en 1976 por el golpe de Estado en Argentina (asesinatos de Zelmor Michelini y Gutiérrez Ruiz en mayo del mismo año en Buenos Aires), mientras al General Pinochet ya había tenido la ocasión de expresar sus «plenas coincidencias» en un viaje a Chile en octubre de 1975.

A partir de 1981, tras el fallido (para los militares) plebiscito de noviembre de 1980 y, más aún, tras las elecciones de 1982, la política vuelve a depender más de las fuerzas civiles y de los partidos políticos y se puede hablar de la «transición» hacia la democracia⁴, aunque, en lo que a la economía se refiere, precisamente en esos años, amplios sectores de la población se ven sumidos en la absoluta pobreza, en flagrante contraste con el enriquecimiento de la clase empresarial y financiera. Con las elecciones de noviembre de 1984 se prepara el camino para la entrega del poder político al presidente Sanguinetti en marzo de 1985, sin que ello signifique el fin de

² Sobre estos años de prisión, tres de ellos escribieron su «informe»: Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro en *Memorias del calabozo* y Raúl Sendic con sus *Cartas desde la prisión*. Otros relatos y correspondencia desde la prisión son de León Lev, *Cartas desde mi celda*; Claudio Invernizzi, *Esta empecinada flor/Relatos de la cárcel* (1986) y Alvaro Léméz, *Araújo, Vivir hasta el mañana*, todos ellos, excepto el texto de Invernizzi, de 1985 (cf. A. Barros-Léméz, 1987, pág. 256).

³ *Ibid.*, pág. 21.

⁴ *Ibid.*, págs. 79 y ss.

cierta «vigilancia» por parte de los militares. En los años noventa, además, quedaba claro que la dictadura había dejado huellas más profundas de lo que se había pensado en un primer momento de euforia⁵, aparte de que la maltrecha economía no se recuperaba y, si en los años sesenta un siete por cien vivía por debajo del nivel de pobreza, en los ochenta y noventa ya era el veinticinco por cien⁶.

El mismo Varela se ha expresado en un artículo sobre las dificultades con las que un dramaturgo se encontraba durante la época del «Proceso»: «después del «golpe de Estado del 73», empecé a preguntarme cómo escribir teatro desde aquí, bajo circunstancias políticas adversas». Menciona no sólo su propio drama *Alfonso y Clotilde* sino también otros como *El mono y su sombra* de Y. Sosa, *El huésped vacío* de R. Prieto y *Pater Noster* de J. Langsner, todos ellos escritos en un lenguaje hermético, pinteriano, de un realismo «alucinado», kafkiano que evita hablar directamente de la situación real y exige un espectador «cómplice», capaz y dispuesto a «desenmascarar» el lenguaje y los personajes-símbolo y «reordenar las piezas» sueltas del contenido⁷. Pocas dudas caben acerca del contenido político de *Alfonso y Clotilde*, a

⁵ Cf. H. Achugar acerca del «apagón cultural»: «El reencuentro de la sociedad y de la cultura uruguaya en la nueva democracia ha sido mucho más traumático de lo que muchos pensaron, desearon o deseaban» (1992, pág. 47).

⁶ *Ibid.*, pág. 104.

⁷ C. M. Varela, 1989, págs. 382-383, 385; véase también T. Porzecanski (1987, págs. 221 y ss.) sobre la «Generación del 69» y su nueva escritura. Un amplio panorama literario desde los años sesenta a los noventa lo ofrece Fernando Aínsa en *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya* (1993).

Varela ha estrenado las siguientes obras: *El juego tiene nombre* (1968), *Happening* (1969), *La enredadera* (1972). Después del golpe escribe, tras seis años de silencio, *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), acerca de una madre que «controla y planifica la vida de su hijo, impidiéndole romper toda atadura y ser libre» (Varela, 1989, pág. 383). La temática y el enmascaramiento de un problema político en un ámbito familiar recuerda a *Telarañas* (1976), aunque en éste se expresa con mayor violencia. Le siguen otras obras como *Alfonso y Clotilde* (1979/1980), *Los cuentos del final* (1981), *Palabras en la arena* (1982) e *Interrogatorio en Elsinor* (1983). Desde la vuelta a la democracia, empujado por la necesidad de hacer un teatro de contenido «explícito» (*ibid.*, pág. 380), ha escrito: *Crónica de la espera* (1986) acerca de los «desaparecidos», *Sin un lugar y Después de la ratonera* (ambos de 1987), *La Esperanza S. A.* (1989/90) y *Rinnng* (1993). Para un breve estudio de Varela, véase Rela, 1988, págs. 14-15; Loureiro, 1992, págs. 869-873; Dubatti, 1995, págs. 519-520 y el propio Varela sobre sus tres etapas de escritura: 1. la comedia burguesa en función crítica de la sociedad burguesa; 2. el drama simbólico; 3. la amalgama de los anteriores a partir de *Los cuentos del final* (Varela, 1989, pág. 384).

pesar de que las circunstancias del momento obligaron a Varela a declarar a la prensa que sólo se proponía «mostrar las desavenencias de un matrimonio sobre un fondo de destrucción y de guerra»⁸.

La obra en un acto, *Alfonso y Clotilde*, dedicada a la actriz Leonor Alvarez, fue estrenada en plena dictadura, el 16 de mayo de 1980, en el «Teatro de la Ciudad» (Montevideo) bajo la dirección de Carlos Aguilera⁹. Aparece en el escenario un matrimonio de cierta edad que se ha quedado sin gasolina a la espera del autobús que les debe llevar de vuelta de una excursión o a tal vez de una huida. Sin seguridad de estar cerca de una parada, recuerdan algunos sucesos del pasado como su salida, las cenas que debían ofrecer al directorio de la fábrica en la que Alfonso trabajaba como gerente, el aburrimiento y algunas peleas de su matrimonio y, sobre todo, aquella noche cuando Clotilde elogió las ideas (comunistas) de Picasso ante el jefe, El Gran Viejo. Paralelamente a estos recuerdos, cosas extrañas ocurren en el escenario: manos azules salen de la arena, un joven hombre desnudo muere delante de ellos y un camión-fantasma recoge los muertos pero no a ellos. Termina cayendo la noche y con ello la pareja parece disgregarse en la oscuridad.

El tema de la espera es conocido de determinada literatura, la del absurdo y se encuentra con frecuencia en autores como Beckett, Kafka y Pinter; obras como *Esperando a Godot*, *El castillo* o *The Dumb Waiter* (El montacargas) resultan paradigmáticas. El segundo núcleo temático, el viejo matrimonio, aburrido y/o tiránico, es otra constante en la mayoría de los dramaturgos del absurdo: por ejemplo, Beckett lo presenta en *Fin de partida* y *Los días felices*, Harold Pinter en *The Room* (La habitación), Albee en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, tema duplicado en dos parejas como en *La cantante calva* de Ionesco y también presente en *Las sillas*; la disolución final de Alfonso y Clotilde hace pensar en la absorción de Winnie en *Los días felices*¹⁰. El tercer núcleo, centrado en el personaje mudo del joven obrero Paco,

⁸ *Ibid.*, pág. 382.

⁹ El «Teatro de la Ciudad» fue fundado en 1961. Durante la dictadura, cerrado «El Galpón» por decreto en 1976, funcionaban en Montevideo otros centros oficiales, como el «Teatro Circular», el «Teatro Alianza» (uruguayo-norteamericana), el «Teatro de la Alianza Francesa» y el «Teatro La Gaviota». Aparte de éstos, existían salas para la representación como «El Reloj», «La Candelita», «La Máscara»...

¹⁰ Existen otras coincidencias entre los dos dramas, aparte del final: la amalgama de desesperanza y optimismo, el aburrimiento sexual del matrimonio, la vitalidad (verbosidad) de ella y el desierto que la rodea, la colina en la que Winnie terminará enterrada y sobre la que la pareja de Varela se sienta al final para esperar la muerte... A veces los críticos y autores lati-

su persecución, tortura y muerte no parece encontrar paralelo en la literatura del absurdo, que no suele concretar la situación socio-política. Sin ánimo de pretender que la obra de Varela sea una mera imitación del teatro europeo, creo que nos puede ser útil recordar aquí las características que Martin Esslin señala para el teatro del absurdo en su conocido ensayo:

1. Dramas sin acción ni intriga.
2. Personajes que no llegan a ser caracteres sino que parecen marionetas.
3. Ausencia de un problema claro y de un comienzo y un final definidos.
4. En lugar de reproducir realidades concretas parecen reflejar sueños y pesadillas.
5. Una radical devaluación de la palabra.
6. La sensación de angustia metafísica¹¹.

A pesar de que la definición de Esslin pueda parecer demasiado abstracta, «existencialista», recordemos que el propio crítico comienza su ensayo describiendo el efecto que tuvo la representación de *Esperando a Godot* sobre los presos de San Quentin los que, intuitivamente, interpretaron el mundo «absurdo» y Godot como «la sociedad», «el mundo de fuera»¹². El crítico

noamericanos sufren esa «anxiety of influence» de la que Harold Bloom habla en su libro del mismo título, sin tener en cuenta el valor (borgeano) que el crítico norteamericano le da a la «influencia»: «Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves» (1975, pág. 5). Al drama de Varela pueden aplicarse las características que P. Brook encuentra en el teatro de Cunningham, Grotowski y Beckett: escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión, aunque la última, la de ser hecha para una élite, por lo menos en aquel momento no se sintió así (Brook, 1997, pág. 77).

¹¹ Esslin, 1968, págs. 21-23; cf. la reseña de E. Pérez-Rasilla de *Las sillas*: «las principales obsesiones de Ionesco y del teatro del absurdo en general: la soledad; la incomunicación; la palabra como instrumento falaz en relación con los demás; la hostilidad entre los seres humanos; el sentimiento de frustración; la transgresión de los actores básicos en el conocimiento humano, como el principio de causalidad o las coordenadas espacio-temporales; y finalmente, la espera desasosegante y desesperanzada» (1997, pág. 22).

¹² No olvidemos que existen interpretaciones que ven en Pozzo y Lucky la típica pareja de explotador y explotado (victimario y víctima); en *La lección*, Ionesco trata el tema de la lengua como instrumento de poder (léase «dictadura», por ejemplo de los nazis) y del carácter sexual de todo poder. En *Jacobo o la sumisión* Ionesco muestra cómo una familia somete al hijo a la obediencia, tema igualmente abordado por Pavlovsky en *Telarañas* y nadie dudaba (tampoco los censores que prohibieron la obra) de que a la familia había que sustituir por el estado-dictadura.

Quackenbusch insiste precisamente en el aspecto socio-político del absurdo latinoamericano, por encima de las «incongruencias humanas», la falta de «motivación lógica» y el «criterio atemporal»:

Enfrentan problemas sociales. Aparecen personajes solitarios, sin fraternidad, acosados por miedos, paranoias de persecución, frustrados por fuerzas culturales, religiosas, políticas, etc. Una de las grandes diferencias reside en la búsqueda de relación conceptual y cultural con el público. Un público que participa activamente, intenta interpretar o recrear la obra de arte y advierte el trasfondo verídico¹³.

Comencemos el análisis de *Alfonso y Clotilde* con los tres *personajes* presentes en el escenario. El matrimonio, sin apellido y con nombres comunes, se presenta en el escenario como si estuviesen en una excursión veraniega: ella con sombrero y gafas de sol y una cesta de picnic; él carga con el resto del equipo: mochila repleta, carpa de lona y dos banquitos plegables. Otros utensilios, manta y mantel a cuadros, termo, café y la aspirina sirven para crear un ambiente, al parecer, de recreo y sosiego. La conversación gira en torno a las pertenencias: el auto, la casita en la playa, el apartamento y el ahorro, típicos bienes de una familia de clase media, cuyos momentos «más lindos» son pasar el fin de semana «en la playa, juntando caracolutos» o estar sentados una tardecita, después de echar la siesta, haciendo solitarios. Continúa el clisé de clase media, autosatisfecha y superficial con la idea de la mujer presumida que niega su edad y su cursilería y falsa sensibilidad con respecto a la belleza y a la naturaleza, mientras que él rechaza estas cosas como «mariconería» (154). La manía de criticarse y airear los defectos del otro apuntan igualmente a la caricatura del matrimonio medio, como la necesidad del hombre de encontrarse con sus iguales en el club, tomando whisky y hablando de coches mientras la mujer se siente sexualmente frustrada, ya que el marido se acuerda de ella sólo los sábados, por lo que ella se contenta con imaginar aventuras con héroes televisivos como el Capitán Joe. El vacío y la frustración del matrimonio se expresan —como en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee— en la esterilidad de Alfonso y Clotilde que se han quedado sin hijos mientras que «otros volaron. Pudieron volar. Llegaron

¹³ Quackensbusch, 1987, pág. 14.

lejos, con sus hijos» (159)¹⁴. Irónicamente, lo que Clotilde más echa de menos, es «La maternidad» de Picasso, cuadro que colgaba sobre el lecho matrimonial. La profesión de él es otro indicio de que se trata de representantes de la clase media: al ser gerente de una fábrica es obligado a complacer a los jefes (el directorio y el Gran Viejo), sin que éstos le permitan participar en las decisiones importantes. Por otro lado está su papel ante los obreros: su falsa jovialidad, su hipocresía y falta de solidaridad con los trabajadores en huelga, a pesar de haberse presentado como su «aliado» (165), la misma insolidaridad que muestra su mujer en este momento ante el «hambre» del herido Paco al no estar dispuesta a gastar su última «pasta de dientes Kolynos» en él. Sin embargo, toda su vida «ordenada, metódica», el pago religioso de los impuestos y la precaución de tener sus cuentas aseguradas en tres bancos distintos (174), no les salva del miedo que sienten frente al poder y a lo desconocido: se achican ante el «Gran Viejo» y Clotilde les pierde precisamente por excesivamente obsequiosa, tratando de entretenerles con sus conocimientos artísticos, sin tener en cuenta las consecuencias que puede acarrear la alabanza de un artista comunista (Picasso). No se comprometen con nadie («Jamás refugiamos a nadie, jamás manifestamos por nada», 176) y ante cualquier amenaza (por ejemplo la mano) apartan la vista, se retiran, refugiándose él en la bebida y ella en quehaceres domésticos (le teje un pulóver). Por último, el pudor ante la desnudez humana, el comportamiento hipócrita (incluso entre ellos mismos, 170) y la necesidad de apoyarse en otros y de aferrarse a la mentira para continuar viviendo hacen pensar en la clase media, caracterizada precisamente por estos rasgos: búsqueda de orden y seguridad, miedo al superior y a lo desconocido, falta de compromiso y solidaridad, respeto a las normas y obediencia al poder, carencia de iniciativas propias y de proyectos más allá de lo material. Es obvia la caricatura de la falsa autoimagen que el Uruguay había construido de su ciudadano «culto, solidario, tolerante, democrático»¹⁵.

¹⁴ Cf. la discusión posterior: C: —«Porque no me bastaba la media hora sudorosa de los sábados, con los mismos jadeos [...] A: —«¿Y qué querías, grandísima puta? ¿Innovaciones? ¿Jueguitos? [...] Estaba enfermo. Clotilde. Entendelo [...] Un hombre agotado no puede ser jamás el Capitán Joe» (169).

¹⁵ Achugas, *op. cit.*, 1992, pág. 84. Se suele culpar al presidente Batlle y Ordóñez de la mediocridad del «país modelo»; cf. J. Rial, «El imaginario social» que habla de cuatro mitos consolidados: medianía, diferencia, consenso, cultura. El mito de la medianía procura seguridad y felicidad; la diferencia (superioridad) distingue el Uruguay frente al resto de los latino-

La imagen del tercer personaje, Paco, es menos definida: en su primera aparición (159) sólo se ven sus manos y una cara embarrada. La conversación de la pareja, que sigue a esta aparición fugaz, destruye la imagen de despreocupados excursionistas, insinuando una posible fuga; discuten el destino de los que se quedaron y que no tuvieron la suerte de morir «con sus manos intactas» (poco antes surgió una mano azul de la tierra), «con todos los dedos, con sus dos testículos, con el cuerpo agradecido» (160), los que por sus «desobediencias» se «vinieron azules y perdieron los dedos». Esta conversación extraña en el contexto del pretendido picnic y el choque de «pájaros suicidas» que les embadurnaban el parabrisas de sangre debían llamar la atención del público por su obviedad y por la valentía que significaba hablar tan claramente de lo que estaba pasando en el país. Todo ello prepara la comprensión para la entrada definitiva de Paco en el escenario, desnudo y tambaleante, mucho más joven que la pareja. En vez de buscar el amparo del matrimonio-estereotipo, Paco huye y ellos deben traerlo a la fuerza y es entonces cuando Alfonso reconoce en él a uno de los obreros de la fábrica. Muy a su pesar, paulatinamente descubren los signos de la tortura en la espalda de Paco y la lengua que le arrancaron, precisamente a él que tanto participaba en las asambleas¹⁶.

La representatividad de los personajes, clase media y clase obrera, resulta obvia igual que la del «Gran Viejo» que los utilizó, los denunció y los precipitó en la desgracia. Como ya hiciera Echeverría en su *Matadero* casi siglo y medio antes, Varela construye un discurso metonímico en el que el «Gran Viejo» (matarife) significa la autoridad dictatorial y la fabri-

americanos; hay consenso de todos para respetar el orden y las reglas; el uruguayo es por definición «culturoso» (Rial, 1987, págs. 70-76); los cuatro dan como resultado el mito «naif»: «como el Uruguay no hay», pronto pronunciado con sarcasmo como el «Spain is different» en la España franquista.

¹⁶ Tal vez sea excesiva la dependencia del drama de estos clisés: el del matrimonio burgués, deformado hasta la caricatura y el del «buen obrero», sindicalista y solidario que debe ser «guía» (178) de los demás. La siguiente acotación *diegética* es difícil de explicar: ¿cómo debe hacerse *visible* el pensamiento de Clotilde?: «(Gracias a Dios había estado ojeando la pinacoteca esa semana)» (175). Entraría en el segundo de los cuatro tipos de didascalias que Issacharoff analiza: el «autónomo», únicamente pensado para la lectura: «[it] looks as if it were written for a novel, since most of the information [...] is not very useful for production purposes» (Issacharoff, 1989, pág. 21); sólo sirven el tercer y cuarto tipo, el «ilegible» (o técnico, introducido para el director) y el «normal» (acotaciones «nominativas» que identifican a los hablantes, otras que expresan estados anímicos, indican gestos o describen objetos y espacios).

ca (el matadero) representa todo el país (el Uruguay de los setenta / la Argentina de Rosas)¹⁷.

El *espacio escénico*, casi vacío, sin cambio a lo largo del acto único, no pretende ser realista: «espacio despoblado», el suelo una superficie ondulante color beige, tal vez parecido a una playa, pero en algunos tramos «las ondulaciones forman crestas», todo ello sobre un fondo «muy celeste» que se transforma gradualmente en un azul intenso. Las alusiones espaciales de los personajes son misteriosas y contradictorias y producen extrañeza en el espectador, extrañeza que se refuerza con la desorientación de los personajes, «con las cabezas estiradas como si intentaran divisar algo», mirando «hacia todos lados, hacia arriba, hacia abajo» (151, 156), buscando huellas en el suelo. El primer intercambio de preguntas y respuestas se convierte en un juego en el que los deícticos se contradicen: «Es acá. Ahí están las marcas... ¿Dónde?... Ahí... Acá estamos bien». La confirmación de que se trata de «un buen lugar» choca con el desierto del decorado escénico igual que no tiene sentido sentarse en una playa y sacar un mantelito a cuadros si se está esperando en una parada de autobús. Poco después las palabras de la pareja contradicen la afirmación de que se encuentran en un «buen lugar», puesto que se quejan de que «Es injusto estar aquí. [...] Vivir aquí. A determinadas horas se hace muy difícil» (152, 154), frase en que el deíctico parece abarcar un espacio mucho más amplio que el escénico. A lo largo de todo el drama se juega con la imprecisión del «aquí—allá», en primer término especificado en el escenario que les rodea, pero paulatinamente —al recordar episodios y personajes de su pasado— expandido a un espacio referencial que incluye una región indeterminada «allá», a la que aspiran llegar, puesto que dicen encontrarse «aquí» sólo «de paso» («él estaba de paso, ¿no? Como nosotros», 173) —¿de dónde, adónde?— «Otros volaron... llegaron lejos» (al contrario de Paco que muere «antes de llegar», 173). La imprecisión y contradicción entre el «aquí» y el «allá» se repite en los pronombres «nosotros — otros (volaron) — otros/esos (a los que Alfonso señala en el escenario, 160) — otros (a los que sus nubes les esperaron, 161) — ellos (los maltratados, 161)». Pero el espacio también es el lugar donde ocurren cosas concretas: donde aparecen manos cortadas, donde se estrellan los «pájaros suicidas» en la huida que ellos mismos ponen en escena (teatro dentro del

¹⁷ Griselda Gambaro emplea el enmascaramiento temporal (la dictadura de Rosas) en *La malasangre* para hablar de la última dictadura militar en Argentina.

teatro, 162), donde pasan camiones-fantasma a recoger cadáveres como si fueran basura; espacio referencial en el que ellos mismos han sido denunciados y de donde viene Paco torturado y tambaleante, un espacio que abarca «kilómetros». En fin, todo el país convertido en alegoría del infierno («matadero») donde «llueven balas» y quedarse es «joderse» y donde «el agua, las olas, el mar» traen cadáveres (¿de jóvenes drogados y arrojados desde los aviones?, 160).

El *tiempo* (de la acción dramática), con menos peso que el espacio, es indefinido. No sabemos en qué momento transcurre la acción como tampoco se nos aclaraba la especificidad del «aquí» y «allá». De forma equívoca, los personajes se refieren a momentos que sirven o no en «estas», «ciertas» u «otras circunstancias» (152); la espera del autobús puede durar «unas horas... o un par de días» (153), lo que de todas formas difícilmente podrían precisar, ya que carecen de reloj. De la reciente experiencia no quieren saber siquiera las fechas concretas («Cuánto hace que andamos en esto... cuántos días? [...] No, no los cuentes», 155). Hablan del pasado vagamente como de «estos años» y aquella cena que los sumió en la desgracia simplemente tuvo lugar «ese día» (174). Al «antes» seguro se refieren como a «otros tiempos», cuando los muertos no se ponían azules. En la conversación final, las fechas se borran y la noche cubre el escenario, anunciando un futuro de oscuridad, sin memoria y sin lenguaje.

A lo largo de estas páginas ya han quedado claros determinados elementos como la simbología de los personajes, la metonimia del desierto (infierno) para la situación de todo el país. A pesar de que no existe ninguna referencia concreta al Uruguay, el público renonocía fácilmente las alusiones y la caricatura; además, el lenguaje estereotipado de la pareja con su voseo y las comparaciones tomadas del campo futbolístico¹⁸ ayudaba a la «lectura» política del drama. Si otros autores trabajan con desplazamientos en el tiempo (*La malasangre* de Griselda Gambaro y *Salsipuedes* de Alberto Restuccia), en el espacio (Gambaro, *El campo*; Pavlovsky, *El Señor Laforgue*) o de género (el auge de la novela policial durante la dictadura argentina), Varela cumple la función política de la literatura (Fredric Jameson) y el cuestionamiento de los mitos de su país sin necesidad de un excesivo enmascaramiento, recurriendo a estrategias

¹⁸ A: —«[el Gran Viejo] espantado a causa de tu gol pictórico político. C: Mi gran gol. A: —En contra. Pateaste contra tu propio arco» (155).

del absurdo, el humor negro y a un lenguaje metafórico¹⁹. Absurdo resulta el viejo matrimonio que viaja con «baldecito y pala» y va a la playa a recoger «caracolutos», igual que el tomarse la pasta de dientes para la cena; es humor negro sugerir que se encuentran en un «campo nudista», porque un joven desnudo y torturado se acerca tambaleante y aventurar que él mismo se haya mordido la lengua tomándola por un bocadillo o llamar «pájaros suicidas» a los que se estrellan contra su parabrisas; grotesco resulta el querer tapar la desnudez del joven con un mantelito a cuadraditos; no menos ridículo es que pretenden haber perdido su «nube» (160) y que apelen a su «archivo de virtudes», como infantil resulta hablar de la muerte como «hacer glu-glu» (177).

No quiero terminar sin llamar la atención sobre algunas estrategias para atraer la atención del público, con el fin de implicarlo en la historia. Al comienzo, la pareja busca las huellas del camión o autobús en el proscenio, señalando hacia el público, desde donde les debe llegar la ayuda. Hacia el final, arrastran el cuerpo del muerto Paco hasta el proscenio, expuesto provocativamente ante los ojos de los espectadores. Otro recurso lo constituye el teatro dentro del teatro; dos veces la pareja *escenifica* episodios del pasado reciente: la primera vez se trata de su viaje (huida) en auto (162-163), ilusionados y románticos, pero que termina con el parabrisas chorreando sangre de los pájaros estrellados; el hecho de que la pareja en seguida vuelva a soñar con la nueva casita, muebles estilo inglés y la rutina de siempre debía inducir al público a reflexionar sobre determinados comportamientos en su propio entorno. También la noche de su desgraciada recepción en casa se pone en escena (175) en la que Alfonso y Clotilde asumen los papeles del «Gran Viejo» y la «Gran Vieja», momento en que —a pesar del efecto cómico— se insinúa claramente su complicidad con el sistema por su actitud del «no te metás», actitud típica en Uruguay y Argentina en aquellos años.

Por último me parece interesante echar una breve ojeada a un fenómeno casi simultáneo, ocurrido en Buenos Aires, el «Teatro Abierto» de 1981, cuando un colectivo (autores, directores, actores, escenógrafos...) se pusieron

¹⁹ En su artículo, Varela no habla del absurdo sino de «realismo alucinado» (1989, pág. 381): «El humor negro, las imágenes casi surrealistas, la aproximación a la ciencia ficción, fueron recursos todos utilizados para enmascarar este texto» (1989, pág. 384) y en *Rela*: «el teatro que escribí entonces, apelaba a la elipsis y al lenguaje metafórico» (*Rela*, 1988, pág. 9, palabras tomadas del *Semanario Z* de julio de 1986).

de acuerdo para ofrecer durante tres meses obras que «ventilasen los padecimientos y las esperanzas de una época» (del folleto publicitario). M. A. Giella ha resumido los objetivos, temas y recursos teatrales en su estudio *Teatro Abierto. Teatro bajo vigilancia* (1991) y quiero terminar este trabajo seleccionando las características que se dan asimismo en la obra de Varela, dejando de lado, naturalmente, las que se refieren al hecho de tratarse de un fenómeno colectivo:

- El análisis [y la revisión] de la historia y la actualidad.
- Un replanteamiento del modo de hacer teatral para alcanzar metas de comunicación más intensas.
- La superación de duras condiciones de tipo político.
- La creación de un estado de conciencia colectivo liberador.
- Un fenómeno contestatario.
- Una concepción del teatro como compromiso con la historia y la actualidad.
- Una selección bien meditada de los problemas que afectan a estados de conciencia.
- Compaginar la comunicación estético-informativa en el menor tiempo posible y con la mayor eficacia.
- Recuperación de un público receptor y comprometido en una empresa común.
- Una selección cuidadosa de los *dramatis personae* como encarnación realista de medios asfixiantes.
- La presentación de atmósferas obsesivas.
- Espacios referenciales identificables y reconocibles.
- Una temporalidad significativa.
- Transparencia del contenido.
- La búsqueda de habitats libres.
- Una actitud fundamental social.

Y en lo formal:

- Economía de expresión.
- Manejo de un lenguaje mínimamente literaturizado.
- Arquitectura fabular sencilla.
- Una organización directa de la acción dramática.
- Una condensación semántica del título.

- Un final abierto.
- El tratamiento paródico.
- [el humor negro y el absurdo].

(Giella, 1991, págs. 308-309).

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Edics. Trilce, 1992.
- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Edics. Trilce, 1993.
- Barros-Lémez, Alvaro, «Uruguay: Redemocratización, cultura, desexilio (¿Se puede «Volver a casa»?»)» en *Represión, exilio, y democracia: La cultura uruguaya*, comp. S. Sosnowski, Montevideo, Univ. de Maryland/Edics. de la Banda Oriental, 1987, págs. 249-260.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 1997.
- Caetano, Gerardo y José Rilla. *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, Clach, 1987.
- Dubatti, Jorge. «Dramaturgia rioplatense en la dictadura: poéticas del escamoteo y pacto de recepción política» en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995), Transgresión e intercambio*, ed. R. Spiller, Frankfurt/M., Vervuert, 1995, págs. 517-523.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Penguin, 1968.
- Issacharoff, Michael. *Discourse as Performance*, Stanford, Stanford UP, 1989.
- Giella, Miguel Angel. *Teatro Abierto. Teatro bajo vigilancia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- Loureiro, Alvaro Gustavo. «Miradas en un espejo roto» en *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1992, págs. 869-873.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «Recuperar a Ionesco: *Las sillas*», *Reseña*, 282, 1997, pág. 22.
- Porzecanski, Teresa. «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras» en *Represión, exilio, y democracia: La cultura uruguaya*, comp. S. Sosnowski, Montevideo, Univ. de Maryland/ Edics. de la Banda Oriental, 1987, págs. 221-230.
- Quackenbusch, Howard. *Teatro del absurdo hispanoamericano. Antología anotada*, México, Patria, 1987.
- Rela, Walter. «Teatro uruguayo, 1977-1987» en *Antología del teatro uruguayo moderno*, Montevideo, Proyección, 1988, págs. 5-39.
- Rial, Juan. «El imaginario social. Los mitos políticos y utopías en el Uruguay» en *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*, comp. S. Sosnowski, Montevideo, Univ. de Maryland/Edics. de la Banda Oriental, 1987, págs. 63-89.

- Sosnowski, Saúl. «Dentro de la otra orilla: La cultura uruguaya: represión, exilio y democracia» en *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*, Montevideo, Univ. de Maryland/Edics. de la Banda Oriental, 1987, págs. 11-23.
- Varela, Carlos Manuel. *Alfonso y Clotilde en Antología del teatro uruguayo moderno*, ed. W. Rela, Montevideo, Proyección, 1988, págs. 151-180.
- «Teatro uruguayo: del enmascaramiento al significado explícito», *Alba de América*, 12/13, julio 1989, págs. 381-388.
- Yáñez, Rubén. «La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis» en *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*, comp. S. Sosnowski, Montevideo, Univ. de Maryland/Edics. de la Banda Oriental, 1987, págs. 141-155.