



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
CIENCIAS HUMANAS OPCIÓN TEORÍA E HISTORIA DEL
TEATRO**

La poética del *espejo fracturado*: un acercamiento crítico al teatro de
Carlos Manuel Varela entre 1979 y 1981

Cristhian da Costa Leite

Director de Tesis: Dr. Gustavo Remedi

Montevideo, noviembre 2024

Montevideo, 10 de diciembre de 2024.

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Comisión Académica de Posgrado:

Por la presente nota, en mi papel de tutor de la tesis de maestría de Cristhian da Costa Leite titulada “La poética del *espejo fracturado*: un acercamiento crítico al teatro de Carlos Manuel Varela entre 1979 y 1981”, quiero expresar que considero que la tesis se encuentra finalizada y lista para su entrega, presentación y defensa.

La tesis realiza aportes significativos para el estudio y la comprensión de la obra teatral del dramaturgo uruguayo Carlos Manuel Varela del período de la dictadura, con foco en tres de sus obras: *Las gaviotas no beben petróleo*, *Alfonso* y *Clotilde* y *Los cuentos del final*.

Pero la tesis realiza un aporte no solo sobre estas obras, sino que también se detiene, si bien en un segundo plano, sobre la dramaturgia y la poética de Varela en general y en otras obras suyas —de transición—, y se detiene en una serie de consideraciones de corte teórico, sobre un conjunto de conceptos y nociones centrales en su estudio, pero a la vez útiles para pensar el teatro y su relación con la política, lo que resulta ciertamente promisorio y provechoso para el estudio del teatro.

Sin más, saluda cordialmente:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Gustavo Remedi', with a large, stylized initial 'G' and a horizontal line extending to the right.

Profesor Dr. Gustavo Remedi
Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, I. de Letras;
Coordinador, Maestría en Ciencias Humanas, Opción Teoría e Historia del Teatro.

Agradecimientos

A mis colegas, amigos y compañeros de formación que alimentaron y acompañaron mi deseo de seguir estudiando e investigando sobre este tema.

A los docentes que hicieron parte en este arduo proceso de formación y especialización: Florencia Dansilio, Alejandro Gortázar, Roger Mirza, María de los Ángeles González y Guillermo Giucci.

A Alfredo Goldstein quien, en más de una ocasión, brindó su tiempo para dialogar conmigo en torno al tema de esta investigación.

A Gustavo Remedi por su generosidad y tiempo para corregir de manera constante todos mis borradores. Su guía y motivación fueron fundamentales.

A Vale, con quien comparto la vida, la indignación y la alegría. Pilar fundamental en los momentos más difíciles y motor de mis sueños.

A Santi, mi hijo, quien nació en medio de este proceso y revolucionó mi vida por completo. Su amor y ternura me impulsaron a seguir.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:	10
Problema.....	10
Elección del problema	11
Preguntas que busca responder la investigación	13
Objetivos generales y específicos.....	13
Hipótesis	14
Marco teórico.....	15
a. Sistema y microsistema	15
b. Teatro político	16
c. Teatro militante	19
d. Teatro de resistencia.....	20
e. Teatro realista	22
f. Teatro del absurdo.....	24
g. Lenguaje poético: símbolo, metáfora y alegoría	25
Antecedentes.....	27
Corpus y delimitación del trabajo.....	34
Estrategias de investigación y actividades específicas	36
Aportes del trabajo a los estudios teatrales.....	37
 CAPÍTULO UNO: Contexto social y político de las obras del corpus	 38
1.0 Presentación.....	38
1.1 Hacia un modelo de país autoritario	39
1.2 Ideología del régimen dominante	44
1.3 Modelo de identidad nacional promovido por el gobierno cívico-militar....	47

CAPÍTULO DOS: Carlos Manuel Varela y el microsistema del teatro de resistencia..... 55

2.0 Presentación.....	55
2.1 La situación del teatro independiente	59
2.2 El teatro de Carlos Manuel Varela	62
2.3 Hacia un teatro no mimético (<i>realismo alucinado</i>).....	66

CAPÍTULO TRES: Análisis e interpretación del discurso poético en las obras seleccionadas..... 70

3.0 Presentación.....	70
3.1 <i>Las gaviotas no beben petróleo</i> (1979): mirar entre las grietas	74
3.1.0 Presentación	74
3.1.1 Recepción crítica	75
3.1.2 Argumento.....	77
3.1.3 Título	78
3.1.4 Personajes.....	78
3.1.5 Espacio dramático	81
3.1.6 Conflicto.....	83
3.1.7 Lenguaje poético: connotaciones.....	84
3.1.8 Conclusiones	86
3.2 La eficacia del lenguaje encubierto en <i>Alfonso y Clotilde</i> (1980).....	89
3.2.0 Presentación	89
3.2.1 Recepción crítica	90
3.2.2 Argumento.....	91
3.2.3 Título	91
3.2.4 Personajes.....	92

3.2.5 Espacio dramático	93
3.2.6 Conflicto	94
3.2.7 Lenguaje poético: connotaciones	95
3.2.8 Conclusiones	97
 3.3 <i>Los cuentos del final</i> (1981): la poética del derrumbe	99
3.3.0 Presentación	99
3.3.1 Recepción crítica	100
3.3.2 Argumento.....	100
3.3.3 Título	100
3.3.4 Personajes.....	101
3.3.5 Espacio dramático	101
3.3.6 Conflicto	102
3.3.7 Lenguaje poético: connotaciones	103
3.3.8 Conclusiones	109
 CAPÍTULO CUATRO: Teatro de transición	110
4.0 Re-visión de las obras de Carlos Manuel Varela estrenadas en dictadura. Panorama crítico, artístico y cultural de la época.....	110
4.1 Los estrenos de 1982 y 1983: teatro de transición	117
4.1.1 <i>Palabras en la arena</i> (1982): la dificultad de escribir sobre la realidad	117
4.1.2 <i>Interrogatorio en Elsinore</i> (1983): texto y subtexto	120
 CONCLUSIONES:	125
Abordajes, limitaciones y apertura del proyecto a estudios futuros	125

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	134
--	------------

Resumen: El presente trabajo estudia la producción teatral del dramaturgo uruguayo Carlos Manuel Varela (Soriano, 1940 – Colonia, 2015) a partir de un corpus de tres obras escritas y representadas entre 1979 y 1981: *Las gaviotas no beben petróleo* (Teatro Circular, 1979), *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) y *Los cuentos del final* (Sala Verdi, 1981). Los capítulos centrales, a partir, fundamentalmente, del análisis textual, pero también del estudio de la recepción crítica, reseñas y fotos, buscan analizar elementos de la representación escénica para reconstruir, de manera aproximada, su contexto de producción. Para el estudio de las obras seleccionadas en el corpus, se retoman algunas categorías formuladas por Landó (1993) y Gnutzmann (1999). A partir de un reencuadre teórico, desarrollamos la noción de *realismo alucinado*, *microsistema*, *teatro político* y *teatro de resistencia* para dar cuenta de las modalidades de producción y las estrategias presentadas a partir del uso de un lenguaje particularmente connotativo, hecho que lo enmarca dentro de lo que podría catalogarse como “teatro de resistencia” (Mirza, 2007; Verzero, 2013).

Palabras clave: Realismo alucinado, Microsistema, Política, Teatro de resistencia, Alegoría.

Abstract: This work studies the theatrical production of the Uruguayan playwright Carlos Manuel Varela (Soriano, 1940 - Colonia, 2015) from a corpus of three works written and performed between 1979 and 1981: *Las gaviotas no beben petróleo* (Teatro Circular, 1979), *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) and *Los cuentos del final* (Sala Verdi, 1981). The central chapters, based primarily on textual analysis, but also on the study of critical reception, reviews and photos, seek to analyse elements of the stage representation in order to reconstruct, in an approximate way, its production context. For the study of the works selected in the corpus, we take up some categories formulated by Landó (1993) and Gnutzmann (1999). From a theoretical re-framing, we develop the notion of hallucinated realism, microsystem, political theater and resistance theater to account for the modes of production and strategies presented from the use of a particularly

connotation language, this fact makes it part of what could be described as "resistance theatre" (Mirza, 2007; Verzero, 2013).

Keywords: Hallucinated realism, Microsystem, Politics, Theater of resistance, Allegory.

INTRODUCCIÓN

Problema

El presente trabajo de investigación propone realizar un estudio discursivo de tres textos dramáticos del autor uruguayo Carlos Manuel Varela, escritos y representados en Uruguay entre 1979 y 1981. A saber, *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), *Alfonso y Clotilde* (1980) y *Los cuentos del final* (1981). El propósito es determinar de qué manera el dramaturgo utiliza lo que algunos investigadores han dado en llamar el “lenguaje enmascarado” (Dubatti, 1995; Paolini, 2005; Torres, 2012), a qué responde su uso y cómo perfecciona la técnica en estas tres obras.

En la primera parte se propone una mirada a la presentación del problema que determina el propósito de la investigación: los motivos de su elección, los trabajos de investigación que anteceden al presente estudio y que se vinculan de manera estrecha con los objetivos propuestos, las preguntas, los objetivos y la hipótesis —que representan la columna vertebral del trabajo—, las especificaciones del corpus, las estrategias utilizadas para la realización del análisis, el marco teórico utilizado y los aportes a los estudios futuros en la materia

El trabajo consistirá, por un lado, en la realización de un análisis exhaustivo del texto: construcción de personajes, conflicto dramático, lenguaje, tiempo representado, espacio, didascalias, figuras de estilo, entre otros. Por otro lado, intentaremos acercarnos a la representación del texto, en el marco de los estrenos. Para ello acudiremos a las reseñas escritas por investigadores que presenciaron la puesta en escena de dichas obras. Por último, se estudiará, a través de algunos testimonios, la relación entre texto, espectáculo y espectador para determinar cómo fueron recibidas esas obras por el público en general y la crítica especializada.

Elección del problema

En una ocasión, mientras tomaba las clases finales del Seminario de Tesis para la culminación de la Maestría, mi profesor —y Tutor— me preguntó por qué Varela, por qué utilizar el tiempo para estudiar el teatro durante la última dictadura uruguaya, qué le iba a ofrecer yo, a través de mi trabajo, a los futuros lectores de la Tesis. En su momento no supe qué responder. Jamás me había detenido a pensar en el porqué de la elección del tema. Quizás, porque esa pregunta se me hacía casi obvia, sin embargo, no lo era.

Aquellas interrogantes resonaron largo tiempo en mi cabeza y comencé a acercarme a las lecturas con una intención diferente. En aquel entonces todavía me encontraba trabajando en la construcción del corpus de estudio y me resultaba imposible estudiar y resumir los materiales de lectura sin pensar todo el tiempo en esa interpelación: ¿por qué estoy haciendo esto y por qué alguien se va a tomar el tiempo de leerlo en algún momento? Recordé entonces las palabras de Gustavo en un libro que estaba terminando de leer y que decía: “Por un lado (...) los discursos acerca del pasado reciente y las memorias que se han instalado en la sociedad —y en la academia— son insuficientes, parciales y no hacen justicia con lo que realmente se vivió” (2009: 10). En este sentido, el estudio de las obras propuestas ayudará a entender de mejor manera cómo operaron discursos de resistencia y cambio en el marco de una política de Estado fuertemente represiva. A su vez, permitirá saber el grado de permeabilidad que tuvieron dichos discursos en la arena cultural y, principalmente, teatral de la época. Otra de las razones por la cual es importante la realización de este trabajo de investigación es que, en primer lugar, se trata de un corpus de obras que no han sido estudiadas, al menos no de la manera que se propone: texto, representación y recepción en el marco socio-histórico signado por el terrorismo de Estado y la censura.

Partiendo de la base de que Carlos Manuel Varela es un autor muy poco estudiado, al menos con rigor académico, resulta interesante revisar y estudiar estas piezas de teatro que componen su “repertorio de dictadura”; sus puestas en escena, sus textos, su significado entonces y su resignificación en los tiempos que corren. En una entrevista que le hiciera en 1991 el docente e investigador Pedro Bravo-

Elizondo, Varela afirma —ya en ese entonces— que hay un problema y es que el público quiere olvidar, y no todos los autores quieren realizar representaciones para que el público olvide. Es por ello que el autor se siente seducido a realizar un teatro comprometido políticamente. Si bien las palabras de Varela no deben generalizarse y, quizás, más allá de sus afirmaciones, haya existido un público ávido por conocer, recordar y criticar, queremos con esto dejar instalado el tema de la memoria como problema, tópico que el autor aborda, sobre todo, en su estreno de 1980 (*Alfonso y Clotilde*).

El investigador de teatro, se debe a esas obras y autores, se debe a esa época en donde el arte se vio interpelado y cuestionado en su producción, y sus representantes perseguidos, censurados, y/o detenidos por pretender mostrar lo “otro”, lo que nadie se animaba a mostrar por miedo a la clausura y la tortura. Investigando, leyendo y analizando ese tipo de obras evitaremos que se pierdan, las revalorizaremos y permitiremos que, como afirmara Lázaro en el Prólogo de la novela que lleva su nombre: “vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido” (1554).

En suma, tal como escribió Alfredo Goldstein en el Semanario Brecha, tras conocerse la triste noticia del fallecimiento de Varela:

Mucho le deben el teatro y la cultura de este país a ese gran uruguayo llamado Carlos Manuel Varela, aunque por la escasa repercusión mediática de su muerte parece que muchos no lo saben. La ignorancia, a veces, puede ser imperdonable. Tanto su madre Violeta como su tía Julia coincidirán conmigo, desde allá o desde acá. (Goldstein, 2015: s/p)

Por nuestra parte, conscientes de que vivimos en un país, o más bien, en un continente, acuciado por el resurgir de movimientos e ideologías de extrema derecha, en un mundo cada vez más cruel, en donde adquieren relevancia en la escena política figuras como las de Jair Bolsonaro en Brasil, Guido Manini Ríos en Uruguay o Javier Milei en Argentina —personajes que llegan a la política con discursos de odio y una agenda anti derechos—, es urgente recordar, revisar y revalorizar expresiones artísticas que se producen en el marco de situaciones

opresoras y autoritarias. Sobre este respecto, cuando Bravo-Elizondo le pregunta a Varela acerca de la escena contemporánea uruguaya, este le responde:

El teatro actual en Uruguay es fundamentalmente un pasatiempo, si tú miras la cartelera, verás que lo que tiene éxito en este momento en Uruguay son obras absolutamente pasatistas, con poco rigor artístico. Si hacemos un texto político, es porque queremos decir algo a través de él, y tenemos que hacerlo lo mejor posible, pues si no, lo que decimos no tiene fuerza, no vale. (Bravo-Elizondo, 1991: 149)

Preguntas que busca responder la investigación

- **Pregunta principal:**

1. ¿En qué consiste el “lenguaje enmascarado” que Carlos Manuel Varela utiliza en las obras que estrena entre 1979 y 1981?

- **Preguntas secundarias:**

1. ¿De qué manera el autor perfecciona esta técnica en las obras de ese período?
2. ¿A qué responde la utilización de este tipo de lenguaje?
3. ¿Cómo son recibidas estas obras por el público general, la crítica especializada y el gobierno cívico-militar?
4. ¿Qué revisiones y críticas sociales elabora el autor a partir de sus obras?

Objetivos generales y específicos

- **Objetivo general:**

1. Estudiar el uso del “lenguaje enmascarado” en las obras de Carlos Manuel Varela estrenadas entre 1979 y 1981.

- **Objetivos específicos:**

1. Identificar aquellos elementos que den cuenta de un perfeccionamiento en el uso de este recurso.
2. Determinar qué es lo que motiva al autor a utilizar este tipo de lenguaje en las obras del período antes mencionado.
3. Analizar de qué manera fueron recibidas las obras de Carlos Manuel Varela de este período por el público en general, la crítica especializada y el gobierno cívico-militar.
4. Visualizar y analizar la crítica socio-política que propone el autor a partir de estas obras.

Hipótesis

Nuestra hipótesis general de trabajo es que las obras de Carlos Manuel Varela, escritas y representadas entre 1979 y 1981, se enmarcan dentro de lo que podría catalogarse como “teatro de resistencia” (Mirza, 2007; Verzero, 2013). Gracias al éxito que tuvo la ambigüedad del lenguaje empleado por el autor todas sus obras consiguen evadir la censura absoluta y el discurso “oculto” o connotado se planta como forma de denuncia y resistencia en un contexto en el que la lucha directa se vuelve imposible. Como afirma Proaño, se trata de: “un desafío simbólico que tiene su propia lógica y que va en paralelo a la resistencia política cotidiana” (2020: 13).

Asimismo, creemos firmemente que otro factor importante que le permite al autor sortear los mecanismos de censura tiene que ver con el tipo de alcance de este tipo de narrativas, ya que no se trata de discursos masivos, sino de expresiones que se vehiculizan de una manera fragmentada (Proaño, 2020). En consecuencia, podríamos afirmar que dicho suceso, quizás se debiera a que, para el imaginario que el régimen pretendía construir, otorgar cierta idea de libertad le resultaba conveniente.

Marco teórico

En el presente trabajo de investigación analizamos el teatro político de Carlos Manuel Varela como parte del microsistema del teatro militante y de resistencia, haciendo foco en el uso del lenguaje poético —símbolo, metáfora y alegoría— y de algunos elementos característicos del teatro del absurdo como andamiaje para la representación de otra clase de realidad. A continuación, pasaremos a definir los conceptos mencionados.

a. Sistema y microsistema

Un sistema es un conjunto de elementos interrelacionados que trabaja de manera conjunta para lograr un objetivo común. Estos elementos pueden ser personas, procesos, tecnologías o cualquier otro componente que contribuya a la funcionalidad del sistema. Por otro lado, un sistema teatral es el conjunto estructurado de elementos, reglas, técnicas y principios que conforman y organizan una práctica teatral. Este término se utiliza para describir cómo se articulan los diferentes aspectos de una propuesta teatral en función de sus objetivos artísticos, sociales o comunicativos.

El sistema teatral abarca tanto los aspectos internos —como la actuación, la dramaturgia y la dirección— como los externos, es decir: la relación con el público, el contexto cultural y el espacio de representación. Los componentes fundamentales de un sistema teatral son: la dramaturgia —construcción del texto o del espectáculo—, la actuación —técnicas y enfoques utilizados—, la dirección —la coordinación de los elementos de la escena—, la escenografía —diseño del espacio y los elementos visuales—, el espacio teatral —convencional o alternativo—, relación con el público —la interacción con el espectador— y el contexto cultural —valores sociales y circunstancias históricas—. Entender el sistema teatral permite analizar y crear obras de manera más consciente, considerando no solo los aspectos técnicos y artísticos, sino también su impacto en el público y su relevancia cultural. Es un marco teórico y práctico que organiza la experiencia teatral de manera coherente y efectiva.

Un microsistema teatral, en cambio, se refiere a una unidad más pequeña dentro de un sistema teatral general, que organiza elementos específicos de una producción teatral o de un proceso escénico en particular. Es decir, un microsistema es un subsistema que forma parte del sistema teatral mayor y está compuesto por elementos que tienen interacciones directas y significativas. En ellos se agrupan representaciones particulares como tipos específicos de textos o espectáculos.

En el caso de la escena teatral uruguaya de la década del sesenta y setenta, encontramos algunos ejemplos como el microsistema del realismo épico brechtiano —que identificamos con el teatro militante por su carácter de instrumento de lucha ideológica y política— o el microsistema del teatro de resistencia que en la década del setenta confronta ideológicamente con el poder político.

A modo de conclusión, diremos que un microsistema se relaciona con el sistema general, pero puede funcionar de manera independiente, aportando al conjunto del teatro. Por último, puede adaptarse según las necesidades del contexto porque cada microsistema responde a las características culturales, artísticas o ideológicas de la obra o de la propuesta teatral. El análisis de los microsistemas teatrales permite desglosar el proceso creativo en partes manejables y comprensibles. Esto facilita la especialización y mejora de cada componente, una mejor coordinación entre las áreas involucradas y la innovación al experimentar con técnicas y enfoques en cada microsistema. En resumen, un microsistema teatral es un concepto fundamental que contribuye a la totalidad del sistema teatral, ayudando a estructurar y optimizar cada aspecto de la producción escénica de un teatro que llamaremos “teatro político” y cuyos aspectos pasaremos a estudiar a continuación.

b. Teatro político

Si nos guiamos por la etimología del término, podemos afirmar que todo teatro es político, puesto que sus protagonistas están inscriptos en una sociedad determinada en la cual actúan de manera pública (Pavis, 1990). Ahora bien, esta forma de actuar refleja, a su vez, una situación de tensión, ya que “lo político” es el

ámbito del conflicto y el antagonismo estructural que define toda sociedad (Laclau, 2024; Bedoya, 2012). “Lo político” es el lugar de la incompatibilidad, el conflicto y las relaciones de poder que surgen de la imposibilidad de construir una sociedad completamente unificada o cerrada. Se refiere a la dimensión más básica y estructural de la existencia humana, donde los significados, identidades y proyectos siempre están en disputa. En definitiva, se trata de una condición inherente a la vida social. La sociedad está estructurada por relaciones de exclusión y poder, y esto hace que el antagonismo sea inevitable. Cabe aclarar que no es lo mismo “lo político” que “la política”, esto último se entiende como la práctica concreta de gestionar o canalizar esos conflictos en instituciones, reglas o acuerdos. Es contingente y cambia según el contexto histórico y cultural (Laclau, 2024).

Dicho esto, las tensiones que surgen de “lo político” pueden expresarse bajo la forma de “teatro político”. Sobre esto, diremos que se trata de un género que utiliza el escenario como plataforma para abordar y, en ocasiones, criticar cuestiones sociales, culturales y políticas que, como dijimos anteriormente, se encuentran en tensión. Lo que se busca con este arte específico es provocar la reflexión y la discusión entre el público sobre temas relevantes de actualidad o de la historia.

Las obras de Carlos Manuel Varela que seleccionamos para el presente análisis son representativas del llamado “teatro político”, dado que sus protagonistas —actores, directores y dramaturgo— se inscriben en la escena pública de una sociedad determinada que podríamos definir como la sociedad uruguaya de la década del setenta y ochenta. A su vez, los personajes que dan forma a esas obras encarnan seres enmarcados, también, en un espacio social y político bien definido. Además, consideramos el trabajo de Varela como “teatro político” —y particularmente político “de izquierda” —, puesto que el autor utiliza el espacio público y escénico como punto de partida para la elaboración de un discurso crítico ante situaciones sociales, políticas y culturales de su época que se encuentran en conflicto. Finalmente, elabora con ellas un discurso reflexivo que busca provocar la discusión sobre temas relevantes de la escena política. Cabe aclarar que no solo el teatro político que asociamos con las “izquierdas” es el que propone discursos

críticos y reflexivos a propósito de situaciones coyunturales de la vida política. También es posible pensar en un teatro político “de derechas” que explique, milite y transforme. La diferencia está en que Carlos Manuel Varela, a través de su teatro, realiza una toma de posición y de partido en relación a agentes-sujetos sociales concretos en una circunstancia específica.

En sintonía con lo dicho anteriormente, podríamos considerar al “teatro militante” y al “teatro de resistencia” como sub géneros importantes dentro del “teatro político”. Estos sub géneros teatrales tienen en común el hecho de que en ellos hay un postulado ideológico en tensión con el sistema de ideas que domina en una sociedad concreta. Sin embargo, la diferencia entre ellos está marcada por el contexto y la circunstancia: mientras el “teatro militante” excede el contexto político de la dictadura e incluso, como mencionamos más arriba, puede responder a distintos esquemas ideológicos —teatro militante “de izquierda” o teatro militante “de derecha”—; el teatro de resistencia, sin embargo, es un teatro a la defensiva, de respuesta, en el contexto de la dictadura.

En resumen, el teatro político puede servir como vehículo para la concientización y el debate sobre temas sociales y políticos, utilizando el arte para inspirar el cambio y la acción. Si analizamos este concepto en relación a lo que fue el teatro de Carlos Manuel Varela del período de dictadura, podemos afirmar que se trata de un teatro que es, ante todo, político porque instala en la esfera pública una denuncia, pero a su vez ofrece una explicación de la realidad —creemos que lo hace con el objetivo de generar conciencia— y por último se enmarca en el microsistema de un teatro comprometido políticamente. Veamos ahora las características de los sub géneros que mencionamos más arriba con el propósito de definir claramente cuáles son las especificidades de este tipo de teatro para entender cómo el “teatro militante” de la década del sesenta en Uruguay da paso al llamado “teatro de resistencia” en la década siguiente.

c. Teatro militante

Como anticipamos más arriba, el “teatro militante” es una forma de expresión artística que busca generar conciencia social, crítica y transformación política. Este tipo de teatro está comprometido con causas sociales, políticas o ideológicas, y su objetivo principal es cuestionar estructuras de poder, promover cambios sociales o educar al público sobre temas específicos. En el caso concreto de Uruguay, se da como resultado del surgimiento de un cúmulo de colectivos provenientes del tejido social y la militancia política de la década del sesenta, grupos que sintieron la necesidad de expresar su repudio contra los acontecimientos políticos de su época y se comprometieron socialmente con la resistencia frente al terrorismo de Estado —teatro militante “de izquierda”—. Esas luchas se traducen en lo que Verzero (2013) llama “teatro militante”. Así, toda la plataforma de lucha social y política de sectores oprimidos de la sociedad se traslada al teatro. De esta forma, se construye una identidad social en torno a estas nuevas compañías teatrales que comparten afinidades con otras disciplinas similares —cine militante, canto popular, etc.—. El teatro es concebido, de esta manera, como herramienta política:

El teatro militante desarrolló experiencias colectivas de intervención política, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. Se trata en todos los casos de agrupaciones colectivas que no provienen de ninguna de las tendencias de circuitos teatrales particularmente, sino que están integradas por personas jóvenes de diversa formación estética. Es decir: desde las diferentes líneas estéticas han surgido teatristas militantes que formaron nuevos espacios de creación. Cada uno de los grupos se fundó a partir de una afinidad que delineaba una opción colectiva tanto estética como política, pero en todos los casos la formación teatral de los miembros era plural. (Verzero, 2013: 127)

En resumen, el “teatro militante” es un arte comprometido política y socialmente, ya que aborda temas como la desigualdad, la opresión, la injusticia, los derechos humanos, las luchas de clase, entre otros. Es por ello que los movimientos de las izquierdas se mostraron más afines a este tipo de teatro al ver en él una herramienta de transformación social (Verzero, 2013). A su vez, a través

de este tipo de teatro se propone la participación activa del público, puesto que se busca involucrar a los espectadores, no solo como receptores pasivos, sino como actores potenciales del cambio. En cuanto al lenguaje, es directo y accesible. Muchas veces utiliza un estilo sencillo y contundente para que su mensaje sea claro y comprensible. Sobre los espacios que se utilizan para este tipo de teatro, predominan los espacios no convencionales. Puede presentarse en calles, plazas, fábricas, escuelas o cualquier lugar donde haya personas dispuestas a reflexionar, no necesariamente en teatros tradicionales. En ocasiones, se opta incluso por romper con la cuarta pared como sucede con *¿Happening?* (Varela, 1969), una obra de teatro que muestra a un grupo de presos que planean representar una pieza de Shakespeare, pero se revelan y cierran las puertas del teatro con el propósito de amotinarse y tomar de rehén al público asistente. Por último, suele ser producido por grupos colectivos que priorizan la igualdad y la participación en los procesos creativos. En definitiva, el “teatro militante” no busca solo entretener, sino incitar al cambio y a la acción mediante la reflexión y el cuestionamiento. A partir de 1973, con la instauración de un régimen político cívico-militar en nuestro país, el “teatro militante” se transforma en “teatro de resistencia”.

d. Teatro de resistencia

El “teatro de resistencia” es una forma de expresión teatral que se opone activamente a las estructuras opresivas del poder, luchando contra la injusticia, la represión y el dominio cultural, político o social. En Uruguay surge a inicios de la década del setenta, a modo de superación del “teatro militante” reinante en la década anterior:

A comienzo de los setenta, al mismo tiempo que se exacerbaban y se polarizaban las posiciones de la crítica y del público, junto con el agravamiento de las condiciones sociales y de la situación política, se producen algunos cambios en el sistema, tanto en la producción de los espectáculos como en la recepción del público y también en la recepción crítica; cambios que marcan una transición entre el teatro militante anterior a la dictadura y el microsistema de

resistencia que aparece en los años setenta y se desarrolla ampliamente bajo la dictadura. (Mirza, 2007: 132)

Este tipo de teatro emerge en contextos de crisis, conflicto o desigualdad y busca ser una herramienta para visibilizar problemáticas, preservar identidades culturales y fortalecer la lucha por los derechos humanos. Cuestiona, además, el statu quo y denuncia sistemas opresivos como dictaduras, colonialismo o discriminación. A menudo surge de comunidades organizadas que buscan alzar su voz, fortaleciendo la solidaridad y el sentido de pertenencia. Va más allá de la denuncia; busca empoderar a las personas y fomentar cambios sociales concretos. Se desarrolla en plazas, fábricas, comunidades rurales o cualquier lugar donde la resistencia necesite manifestarse. Se centra en temas de injusticia, desigualdad, abuso de poder y derechos humanos, buscando desafiar las normas establecidas y exigir cambios. Los dramaturgos y actores suelen tener una clara postura política, utilizando su arte para expresar opiniones y movilizar a la audiencia. Puede abarcar desde obras dramáticas tradicionales hasta formas experimentales, como la performance o el teatro de calle, a menudo utilizando técnicas provocativas para enfatizar su mensaje. Muchas veces, no se limita a la mera representación, sino que incluye elementos que invitan a la participación del público, fomentando un diálogo sobre los temas presentados. Al abordar problemas de su tiempo, el “teatro de resistencia”, a menudo, se sitúa en un contexto histórico específico, reflejando luchas y movimientos sociales.

La estética de este tipo de teatro queda vinculada con la lucha política y es crítica con el sistema político en general —“estética del combate” (Pavis, 1990)—. Lo que se pretende con este tipo de teatro es la modificación de una situación que se considera injusta. En este sentido, Lola Proaño agrega que este tipo de teatro parte de una premisa de injusticia que debe enfrentarse (2007). La autora afirma, además, que de todas las artes el teatro es el que está más vinculado al acontecer político, puesto que implica la puesta en voz de una situación concreta, pero también representa la ocupación de un territorio que puede verse, muchas veces, como parte de la conquista de un espacio público.

En esencia, el “teatro de resistencia” es una herramienta cultural y política que da voz a quienes enfrentan opresión, persecución y censura, busca preservar memorias y tradiciones, y fomenta un cambio hacia la justicia social y la libertad. Entre los cambios que introduce, si lo comparamos, por ejemplo, con el “teatro militante” de la década anterior, se encuentra la elaboración de un lenguaje de elusión como forma de aludir de manera indirecta a lo prohibido. Se promueve, a su vez, la función de comunicar por encima de la función estética. Esto es: el “teatro de resistencia” busca defender algunos valores que se vieron amenazados en su momento y reivindicar un modo de lucha.

Por último, es importante aclarar que otro de los microsistemas teatrales que adquiere particular relevancia como modelo estético e ideológico en los años de la dictadura en nuestro país es el teatro realista brechtiano. Modelo del cual toma algunos elementos Carlos Manuel Varela para su teatro. A continuación, pasaremos a definir sus características.

e. Teatro realista

El teatro realista, según Bertolt Brecht (1938), no es aquel teatro enmarcado en el realismo tradicional aristotélico que intenta reproducir la vida tal como es. Para Brecht, el realismo tiene un sentido más profundo y crítico: no se trata de representar la realidad de manera literal, sino de analizarla, cuestionarla y transformarla. En este contexto, el teatro realista brechtiano está vinculado a su enfoque político y educativo, donde el objetivo principal es despertar la conciencia crítica del público. Es decir: Brecht no busca mostrar la realidad tal cual, sino descomponerla para revelar las estructuras sociales, económicas y políticas que la sostienen. El teatro debe ayudar al público a entender por qué las cosas son como son y cómo pueden cambiarse. Para Brecht el realismo debe educar y las obras deben mostrar las contradicciones del mundo, cuestionar el orden establecido y sugerir la posibilidad de cambio. Esto implica un enfoque político, ya que el teatro se ve como una herramienta para transformar la sociedad. El autor alemán sostiene que lo que parece "natural" en la sociedad —como la pobreza, las jerarquías o las

desigualdades— es en realidad el resultado de decisiones humanas y sistemas históricos. El teatro debe hacer visibles estas construcciones, pero impidiendo que el público se sumerja emocionalmente en la obra y la acepte sin cuestionamientos. En lugar de identificarse con los personajes, los espectadores deben reflexionar sobre las situaciones representadas.

Aunque Brecht aboga por un teatro realista, rechaza el enfoque psicológico típico de autores como Chejov o Ibsen, ya que considera que se enfocan demasiado en lo individual y no en lo colectivo. Para Brecht, lo importante no es solo mostrar personajes complejos, sino explorar cómo sus acciones están determinadas por factores sociales y económicos. En su ensayo "Carácter popular y realismo" (1938), Brecht define el realismo como un estilo que explica —con un enfoque crítico y reflexivo— las relaciones sociales y las contradicciones de la época, ayuda a las masas a comprender su situación y su capacidad de transformación y es accesible al público, sin perder profundidad o sofisticación. En resumen, el teatro realista, según Brecht, no es simplemente una representación fiel de la realidad, sino un medio para deconstruirla, analizarla y provocar el cambio social. Es un teatro comprometido políticamente, que combina reflexión y acción para empoderar al público como agente de transformación.

Sumado a lo anterior, conviene agregar que por "teatro realista" se entiende un teatro carente de la estructura y la solemnidad clásica. Es decir: inicio, nudo y desenlace. El conflicto de los personajes de Varela, por ejemplo, es preexistente en los personajes al inicio de la obra y no necesariamente se resuelve antes de bajar el telón. Esto es: no siempre en la vida cotidiana se dispara una bala o aparece una horca. Antes bien, en la vida cotidiana muchos de los conflictos no se resuelven y subsisten en la vida de las personas. Es así como bajo el ánimo de dibujar un "teatro realista", el drama no respeta el esquema clásico aristotélico. Sucede lo mismo con los personajes, estos no necesariamente son héroes enfrentados a situaciones terribles y atados a un sino trágico, sino que son seres enfermizos, débiles, alcohólicos, como en el caso de Nacho y Amanda, o irresolutos como el hijo de Leonor. Por último, las situaciones no son sublimes ni idílicas, sino que son escenas

de la vida cotidiana: una luna de miel, un paseo por la playa o una tarde compartida en familia.

Para terminar, otro de los microsistemas que inciden claramente en el sistema teatral uruguayo de los años que nos proponemos estudiar, y del cual también se sirve Varela para la elaboración de su obra, es el microsistema del teatro del absurdo, concepto que abordaremos a continuación.

f. Teatro del absurdo

El teatro del absurdo es un movimiento teatral que surge en la década de 1950 y se caracteriza por presentar situaciones ilógicas y personajes que enfrentan la falta de sentido en sus vidas. Este tipo de teatro refleja la visión existencialista de la condición humana y la sensación de desesperanza y alienación en un mundo caótico y sin propósito. A través de este estilo, se busca provocar una reflexión en el público sobre la existencia, la comunicación y la búsqueda de significado en un entorno que parece carecer de él. En resumen, el teatro del absurdo desafía las normas tradicionales del teatro y utiliza lo absurdo como una forma de explorar temas profundos sobre la vida y la existencia humana.

Martin Esslin (1966) es un crítico y teórico teatral que popularizó el concepto de teatro del absurdo. En su libro sobre este tema, el autor sostiene que este tipo de teatro refleja la crisis de la comunicación y la pérdida de significado del mundo moderno, principalmente luego de las dos guerras mundiales. Según Esslin (1966), hay varios elementos claves en el teatro del absurdo. Por un lado, en este tipo de teatro predomina la falta de sentido, es decir: las obras parecen presentar situaciones ilógicas y los personajes están atrapados en rutinas sin propósito o diálogos que no conducen a nada. Están aislados y luchan por encontrar una conexión, lo que refleja una profunda sensación de soledad y desesperación. A su vez, la estructura de este tipo de teatro no es convencional, antes bien, la trama parece estar fragmentada, desafiando la estructura narrativa tradicional. Por último, aunque el contenido puede ser sombrío o inquietante, el humor aparece constantemente como una forma de lidiar con la absurdidad de la vida.

En las obras de Carlos Manuel Varela —en algunas más que en otras— el absurdo se utiliza como una estrategia comunicativa. Es una técnica que ayuda a armar los “pedazos” del discurso. Los textos de Varela, principalmente *Alfonso y Clotilde* (1980), parecen absurdos, pero no lo son, ya que en el fondo hay un sentido y una imagen clara. Lo que debe hacer el lector es reconstruirla porque el autor la ha fracturado de manera deliberada. Para poder rearmar las partes del discurso y encontrar el verdadero sentido de las obras, es necesario atender al tipo de lenguaje poético que el autor utiliza. De esta manera podremos entender qué símbolos, metáforas y alegorías permiten esa fragmentación y posterior rearme del discurso. Para ello, pasaremos, en última instancia, a definir estos conceptos.

g. Lenguaje poético: símbolo, metáfora y alegoría

Según Pierce (Barrena, 2005) el símbolo es un tipo específico de signo que se relaciona con el objeto de manera arbitraria y excepcional, y cuyo significado depende de un acuerdo o hábito interpretativo. Esto significa que la conexión entre el símbolo y su objeto no es natural ni intrínseca, sino que depende de un acuerdo social o cultural. Por ejemplo, las palabras en un idioma son símbolos porque su significado está determinado por las reglas del lenguaje. A su vez, un símbolo requiere un intérprete para cobrar significado. Esto implica que el significado de un símbolo se construye a través del entendimiento humano, no por una relación directa con el objeto. Permiten la creación y comunicación de ideas complejas gracias a su capacidad para ser combinados y utilizados en contextos nuevos.

Sobre metáfora, diremos que se trata de una figura de sustitución que consta de dos términos, un término metaforizante —visible— que sustituye a un término metaforizado —oculto—, con el que presenta uno o varios elementos de adecuación —semejanzas— que permiten descifrar el significado (Ayuso de Vicente et al, 1997). La metáfora permite trasladar el significado de un término a otro, enriqueciendo el sentido del mensaje al sugerir una nueva perspectiva o interpretación y nombrando una cosa con el nombre de otra, basándose en una

relación de analogía o semejanza. No describe de manera literal, sino que invita al receptor a interpretar el mensaje a través de la imaginación o la intuición.

Una alegoría es una figura retórica y literaria que consiste en representar una idea abstracta, un concepto o un conjunto de valores a través de elementos concretos, como personajes, objetos, acciones o narrativas. Es un recurso que utiliza una serie de metáforas o símbolos relacionados para construir un significado más amplio. Para Cirlot (1992), la alegoría es, ante todo, la representación de una idea, sea esta gráfica o poética. Es decir: si bien no es estrictamente un símbolo, ya que designa realidades concretas, sí se basa en un material simbólico o lo contiene. Sobre este respecto, agregamos: “el símbolo está en la vida que puede ponerse en movimiento por el contacto del espíritu con esas obras, mejor que en ellas mismas, pues son iconografía, en realidad” (Cirlot, 1992: 63). A diferencia de una metáfora, que puede ser breve, la alegoría suele desarrollarse a lo largo de una obra completa o de una sección importante de esta y cada elemento tiene un equivalente en el significado abstracto que representa. Por último, la alegoría opera en dos niveles, uno literal —lo que ocurre en la historia, la acción o el relato concreto— y otro figurativo —el significado profundo o abstracto que se quiere comunicar—.

A modo de cierre, concluiremos que el teatro de Carlos Manuel Varela, en tanto “teatro político” y “de resistencia”, afectado y maniatado por la circunstancia de la dictadura —al igual que todo el microsistema del arte de “la resistencia”— se verá obligado y recurrirá a distintas formas de discurso velado o enmascarado, haciendo uso de un discurso simbólico-cifrado —pues todo discurso es simbólico—, figurativo, metafórico y alegórico en grados superiores, abundantes o más extremos. En parte, porque esto hace a la naturaleza misma del arte su ambigüedad y polisemia, pero también porque en el contexto del terrorismo de Estado no hubo lugar para enunciar las cosas directamente, claramente. Es por ello que nos proponemos prestar especial atención a los símbolos, metáforas y alegorías que son tan importantes en el teatro de Carlos Manuel Varela y dicen tanto, pues es el vehículo privilegiado a través del cual el autor comunica.

Antecedentes

Si bien existen estudios sobre la presencia de un “discurso de resistencia” en el teatro de Carlos Manuel Varela, no hemos encontrado un estudio específico que se centre en el análisis discursivo de las tres obras mencionadas al inicio, ni hemos podido localizar un trabajo que analice las primeras representaciones de los textos. Quizás, a partir de entrevistas o la lectura atenta de publicaciones periódicas, que puedan contener datos sobre las primeras puestas en escenas, se logre reconstruir el texto espectacular, o al menos acercarnos a él. De esta manera, podremos determinar si la representación también da cuenta de dicha resistencia o esta solo persiste en el texto escrito.

Tampoco hemos dado con un trabajo de investigación que indague en la utilización de un “lenguaje enmascarado”, presente en esas obras y que surge de manera gradual hasta lograr niveles altos de connotación del texto y, quizás, de la escena. Sabemos que la obra del autor ha sido leída y estudiada por docentes e investigadores como Jorge Dubatti (1995; 1996), Alicia Torres (2012), Rita Gnutzmann (1999), Cristina Landó (1993), Claudio Paolini (2005), Ana Puga (2003), Roger Mirza (1979; 1981; 1983; 1984; 1989; 2007; 2009) y Christopher Kark (2009). Aun así, entendemos que su teatro todavía presenta elementos y enfoques a ser estudiados en profundidad; por ejemplo, el propuesto para este trabajo. Sobre todo, porque los estudios que hemos podido localizar sobre su obra se centran, casi en su totalidad, en *Alfonso y Clotilde* (1980), dejando de lado las otras dos piezas que seleccionamos para la investigación. Algunos de los estudios ya hechos en ese campo evidencian cómo el teatro, no solo el de Carlos Manuel Varela, sino también el de muchos otros, sufrió grandes transformaciones a partir de la década del setenta y se convirtió en un teatro “militante” y de “resistencia” (Mirza, 2007; Verzero, 2013; Proaño, 2020).

En cuanto a los aportes que realiza Dubatti (1995), el investigador afirma, a propósito de *Alfonso y Clotilde* (1980), que la lógica que sustenta el discurso de la pareja se sostiene por una premisa realista, dada la coyuntura política en la que se enmarca la obra y se encuentran los personajes y eso le da carácter de “realismo” a la obra (Dubatti, 1995). Pero, a su vez, hay varias características en el texto que

remiten a un drama de “estilo absurdista”, entre ellos: “los juegos a los que se prestan los personajes, la falta de cohesión espacial y temporal, la ocasional falta de lógica del diálogo y la desintegración lingüística al final de la obra” (Dubatti, 1995: 254).

Adherimos a las palabras de Dubatti sobre la obra, pero con la salvedad de que, si bien entendemos que la pieza contiene algunos elementos típicos del teatro del absurdo, no es posible enmarcarlo, en ninguna medida, en esta categoría. En un teatro de estas características es difícil encontrar una línea argumental o comunicación con el público y muchas veces ni siquiera es posible captar el argumento que en él se alberga. Por el contrario, en este caso creemos que la comunicación con el público se logra, en parte por la complicidad con este (Gnutzmann, 1999), pero también a partir de una línea argumental, si bien elíptica por momentos, muy clara y precisa.

Sin perjuicio de lo anterior, a través de la obra, Varela pretende reflejar la incomunicación humana, por medio, por ejemplo, de la repetición de acciones insignificantes, la ausencia de una trama convencional y un tono pesimista e irónico, incluso puede leerse un dejo de falta de sentido de la existencia. Todas estas, características innegables del teatro del absurdo que tiene sus raíces en Europa a partir de la década del cincuenta (Esslin, 1966).

Tampoco es acertado hablar de *Alfonso y Clotilde* (1980) como una obra “realista”, ya que no se trata de un teatro que muestre la realidad de manera fiel y verosímil y la escenografía no pareciera ser ni detallada ni reflejar la época concreta del país. Antes bien, los diálogos parecieran estar encriptados y no seguir una línea lógico racional –por momentos, cuando Alfonso pregunta algo, Clotilde responde hablando de un tema diferente, de tal manera que el parlamento se construye sobre una especie de diálogo de sordos–. Aun así, la trama es política y, cuando se contextualiza, evidencia problemas sociales que son fácilmente decodificados por el lector y/o espectador. Esto es: la premisa es realista, pero a partir de ahí “alucina”¹ (Landó, 1993).

¹ Desarrollaremos este concepto en el Cap. II.

Alicia Torres (2012), por su parte, sobre el análisis de la misma obra, se centra en el tratamiento de la memoria que el autor realiza por medio de sus personajes. Sobre el recuerdo, hay dos aspectos vinculados a este tema: por un lado, la obra establece la importancia de recordar el pasado, y por otro, la necesidad de evocar la tortura. Pero esos dos elementos son presentados por la negativa. Es decir: los personajes no toman con tono serio los cadáveres que van apareciendo en la arena y tampoco aparece muy claro el recuerdo de cómo eran ellos antes de la dictadura.

En relación a las palabras de Torre, hacemos nuestra su premisa, pero entendemos que no solo las alusiones a la tortura son presentadas a través de la negativa, es decir: a través de la risa y la comicidad. También la memoria es presentada de manera litótica, puesto que frente a la imperiosa necesidad de recordar que se establece como premisa, los personajes olvidan. Sí, la memoria es la clave del texto, lo destaca de manera brillante la investigadora, pero los personajes no se abocan a ello. Pareciera ser que, a partir del *até* de los protagonistas, el autor propusiera al espectador la toma de una postura totalmente contraria. Es decir: frente a la necesidad de recordar, los personajes olvidan hasta sus nombres. Parecería ser que si quien lee o especta se entrega a lo mismo, olvidará quién es.

El estudio de Gnutzmann (1999), también de la misma pieza, se basa en identificar los elementos de la obra que metonímicamente representarían algo fácilmente identificable para el espectador “cómplice”, como lo llama ella. El espacio escénico, por ejemplo —no el referenciado, sino el que se muestra a lo largo de todo el espectáculo—, es una especie de terreno yermo. En la representación aparece una manta color beige que simula ser la arena sobre el escenario y que muestra ondulaciones, a través de las cuales irán aflorando manos de cadáveres. No olvidemos que unos años antes, habían aparecido en las playas de Rocha, cuerpos de presos políticos con claras señales de tortura². El tiempo, por su parte, es indefinido. No se sabe cuándo transcurren los hechos: “hablan del pasado

² Entre 1975 y 1979 fueron hallados 31 cadáveres de personas en las costas uruguayas. Según Informe del Equipo de Investigación Histórica de la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente (2014), hasta el momento solo se han podido identificar 10 cuerpos.

vagamente como de «estos años» y aquella cena que los sumió en la desgracia simplemente tuvo lugar «ese día» (Gnutzmann, 1999: 708). Si bien no aparecen referencias concretas a Uruguay, el público puede reconocerse en escenas de la vida cotidiana, a través de la simbología del paisaje —infierno— y del voseo de los personajes.

Los aportes de Gnutzmann son valiosísimos, incluso Varela los elogiaba al hablar de su teatro como un teatro para espectadores “cómplices”. El valor radica, justamente, en el análisis de la relación obra-público. Gracias a la complicidad entre autor y espectador, es que el primero puede jugar con los símbolos a la hora de llevar adelante un teatro incisivo en un contexto opresivo. Esto es de enorme importancia porque ayuda a entender las posibilidades que dieron cabida a un teatro como el de Varela en el contexto del terrorismo de Estado. A su vez, da cuenta de la necesidad de “disfrazar” su lenguaje por medio de la creación de símbolos que, con la ayuda de espectadores “cómplices”, podían decodificarse y sortear la censura. Si todo lenguaje es disfraz de la realidad, el de estos textos tiene camisa y sayo, es decir: un “doble disfraz”.

Otro estudio que hemos encontrado, sobre la lectura de *Alfonso y Clotilde* (1980), es el de Landó (1993). En su caso, establece que la forma elegida por el autor para la presentación de su crítica al régimen autoritario de su época fue la del “realismo alucinado” (Landó, 1993). Existe la necesidad de decir, pero no existe la posibilidad de hacerlo, dice Landó, al menos no por medio de la presentación de un espejo de la realidad —mimesis—. El autor debía indagar nuevas formas de comunicación artística que lo reconectarán con su público, pero no podía hacerlo de la misma forma que lo hacía en los años sesenta. Entre las estrategias que comienza a desarrollar, luego de un largo silencio artístico y de búsqueda de un lenguaje nuevo, ensaya una propuesta teatral que se aleja del realismo tradicional. A esto nos referíamos más arriba al hablar de un teatro que “alucina”. La premisa es realista, lo afirma Dubatti (1995), lo reitera Landó (1993) y lo entendemos nosotros. Pero no es una copia de los aspectos sensibles del mundo ni es un espejo de la realidad.

Claudio Paolini (2005), de la mano de lo que afirmara Dubatti (1995),

entiende que *Alfonso y Clotilde* (1980) es una obra absurda por la presencia en ella de varios elementos de este género. Entre otros, pueden resaltarse la trivialidad de los diálogos entre Alfonso y su esposa frente a la paulatina aparición de manos y cuerpos desnudos: “Tiene que disculparnos. Nunca quisimos ir a un campo nudista” (Varela, 1988: 164). Por otro lado, frente a la revelación de los primeros signos de tortura, la espalda marcada y la ausencia de lengua, la respuesta de Alfonso busca generar la risa del espectador: “¡Nunca va a decirte un piropo!” (Varela, 1988: 171).

Sobre este respecto, reiteramos que la presencia de elementos característicos de un género no transforma necesariamente la estructura base de ese texto. *El Quijote de la Mancha* (Cervantes, 1605-1615), por ejemplo, es una novela por más que en ella encontremos elementos líricos e incluso teatrales. La presencia de situaciones poéticas o dramáticas, no alteran la estructura central del género que es narrativo. Con esto queremos decir que la presencia de elementos del absurdo, no hacen de las obras de Varela dramas absurdistas. De igual manera, la presencia de elementos del realismo (Brecht, 1938) o incluso del surrealismo (De Torre, 1965) no nos lleva a afirmar que *Alfonso y Clotilde* (1980) sea “teatro surrealista”³. Antes bien, la presencia de todos estos elementos en las obras del autor complejiza –y enriquecen– su estudio. Un teatro tan nutrido de recursos y características diversas, responde a la necesidad de servirse de procedimientos varios para evitar el lenguaje lineal y la denuncia directa. Son estas, también, formas de “disfrazar el discurso”.

Otro aspecto destacable de la pieza de Varela estrenada en 1980 es el que aborda Ana Puga (2003) y que tiene que ver con el manejo de la memoria como forma de recordar y organizar el pasado en relación con el presente, aspecto que también destaca Alicia Torres (2012). Según Puga, esos intersticios entre la memoria evocada por Clotilde y la de los espectadores: “producen vórtices de comportamiento que generan la transgresión” (Puga, 2003: 42). Se comprueba, de esa manera, que es justamente en la interacción entre intérprete y espectador que se

³ Según Guillermo De Torre, el surrealismo es un movimiento artístico-literario que surge en Europa a inicios del Siglo XX y que consiste en un intento por sobrepasar lo real a partir de lo irracional y lo onírico. Para ello, se fomenta la expresión automática del pensamiento y del subconsciente (De Torre, 1965).

puede producir un nuevo tipo de discurso que desafía la realidad cotidiana. En ese juego de complicidades, el espectador se ve invitado a explorar sus propios recuerdos y a ser partícipe en la: “creación de una memoria colectiva y un discurso semipúblico, que expresa el desencanto con el presente y la esperanza en un futuro diferente” (Puga, 2003: 43). A través de la memoria, se pueden evocar los recuerdos y si estos no son censurados, pueden contradecir la autoridad. Podemos decir, entonces, que la memoria, la que evoca el texto, pero también la evocada por los personajes, son transgresiones en sí y son, en suma, formas de resistencia (Mirza, 2007); sobre todo, mecanismos a los cuales pueden recurrir los desposeídos, los que no ostentan el poder, los insiliados y los encerrados.

El análisis de Puga (2003) refleja la importancia de entender la historia tanto del actor como del espectador. Esto es: las potencialidades del análisis de una obra no se limitan ni al texto ni a su representación. El encuentro con el otro que posibilita el teatro genera, a su vez, el entrecruzamiento de las historias personales entre individuos y, por tanto, entre ideologías, esquemas normativos, estructuras culturales y demás. Es por ello que el teatro permite establecer una práctica de convivencia y diálogo entre culturas y establece nexos de aprendizaje en relación con las características que han propiciado el encuentro. En este sentido su carácter didáctico es innegable.

Roger Mirza (2007) vuelve sobre la obra hasta ahora referenciada y resalta los mismos elementos teóricos que hemos resumido anteriormente. Con base en que se trata de una obra con elementos del realismo, se dedica a determinar, a su vez, los mecanismos del absurdo que operan en el drama como velo protector para sortear la censura (Mirza, 2007). El estudio de Mirza sobre este tema es, sin duda, el más completo y ecuánime. Sus aportes van más allá de la obra de Varela, ya que su Tesis de Doctorado refiere al teatro en todo el período de dictadura. Es por ello que sus aportes serán el punto de partida del presente estudio para enfocarnos luego estrictamente al trabajo del autor.

Con respecto a la crítica académica sobre la presentación y representación de *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), no hemos podido localizar ningún estudio. Sabemos, sin embargo, que se trató de una obra estrenada en el marco de

una premiación al autor nacional. En 1979 el Teatro Circular propone la realización de un concurso de dramaturgia, lo que representa, a su vez, un resurgir del teatro, luego de varios años con muy pocos espectáculos. El evento le permite al autor obtener el primer premio por la obra mencionada más arriba. Con ella, luego de varios años de “ausencia creativa”, surge lo que, a diferencia de su teatro anterior, llamaremos “teatro de resistencia” (Mirza, 2007). La pieza se enmarca en el microsistema del teatro de resistencia que, junto con obras como *Doña Ramona* (Víctor Manuel Leites, 1982) y *El herrero y la muerte* (Jorge Curi y Mercedes Rein, 1981), abogan por la crítica vedada al contexto del terrorismo de Estado.

En lo que tiene que ver con *Los cuentos del final* (1981), la tercera pieza seleccionada para la investigación del presente trabajo, tampoco encontramos un estudio académico sobre cómo fue su proceso de creación; a su vez nada sobre la hermenéutica del texto, salvo un artículo de Christopher Kark (2009). El crítico realiza algunos aportes teóricos sobre la obra que tienen que ver con el análisis, principalmente, del uso del lenguaje por parte del autor. Predomina el lenguaje evasivo, afirma Kark, y una narrativa aparentemente llana, carente de los grandes conflictos clásicos.

Si bien los aportes de Kark son valiosos, ya que marcan un antecedente en el análisis del texto, entendemos que hay elementos de la obra —principalmente de su representación— que no aborda. A su estudio, sumaremos el análisis de los espacios y la relación de los personajes en ellos. Entendemos que, de los tres dramas referenciados, en este el espacio tiene una relevancia particularmente fundamental. La casa en la que habitan los personajes funciona como un personaje más. Para su estudio, propondremos la visualización de fotografías sobre la puesta en escena y el análisis de reseñas académicas a propósito de su estreno.

Como mencionamos anteriormente, existen algunas investigaciones sobre la obra de Carlos Manuel Varela del período que delimitamos al principio (1979-1981). Hemos encontrado investigaciones sobre *Alfonso y Clotilde* (1980), pero todas en relación a la poética del texto. En ningún caso, los investigadores mencionan los estrenos de estas obras ni analizan las políticas de censura que se llevaron a cabo para estos espectáculos. No se ha tenido en cuenta la recepción de

las puestas en escena por parte de la prensa ni el público de la época. Tampoco se analizan las obras en conjunto, hecho que consideramos importante para entender la evolución del teatro de Varela en este período.

Por lo dicho anteriormente, nuestro trabajo será investigar de qué manera el autor propone un uso “enmascarado” del lenguaje en las obras seleccionadas, cómo perfecciona su uso a lo largo de este período y cómo fueron recibidas por la prensa escrita, el público general y el gobierno cívico-militar. Será importante determinar, además, de qué manera lograron evadir la censura absoluta —supresión del espectáculo—, qué evolución muestran en la experiencia artística del autor y qué revisiones históricas y críticas socio-políticas son elaboradas a partir de ellas.

Corpus y delimitación del trabajo

Para la realización del presente trabajo de investigación podemos diferenciar tres tipos de corpus. Por un lado, lo que llamaremos corpus primario, estará conformado por las únicas tres obras de teatro que estrena Carlos Manuel Varela entre 1979 y 1981. A saber, *Las gaviotas no beben petróleo* (Teatro Circular, 1979), *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) y *Los cuentos del final* (Sala Verdi, 1981). Esto determinará la base de nuestro trabajo y será ineludible su estudio en profundidad para llevar a cabo los objetivos propuestos.

El motivo por el cual hemos dejado de lado el análisis del resto de su obra tiene que ver con lo siguiente: por un lado, el punto de partida está fijado en 1979 porque se trata de la primera obra de teatro que el autor estrena en dictadura. Marca el comienzo de lo que algunos críticos han dado en llamar, su “repertorio de dictadura” (Landó, 1993; Gnutzmann, 1999; Mirza, 2007). Ello significa que es la primera vez que el autor comienza a trabajar con un lenguaje más evasivo, dando inicio a un período de “enmascaramiento del lenguaje” (Dubatti, 1995; Paolini, 2005; Torres, 2012); por otro lado, fijar como fecha límite el año 1981 —año en el que se produce el estreno de *Los cuentos del final*— responde a lo que entendemos como el final de un período de “fractura del espejo” (Varela, 1988). Esto significa

que, si bien hay otros estrenos que se realizan durante la dictadura cívico-militar (*Palabras en la arena*, 1982; *Interrogatorio en Elsinore*, 1983) entendemos que son obras que manejan un lenguaje mucho más directo y responden a una etapa política marcada por la transición hacia la democracia (Demasi, 2022)⁴.

En resumen, el corte que realizamos tiene que ver con que las obras seleccionadas son las únicas que el autor estrena en el período denominado “refundacional” (Demasi, 2009) y es en ese período en donde se endurecen las medidas de control y censura. En consecuencia, se hace necesaria la búsqueda de un “lenguaje enmascarado”. No obstante, persisten en las obras estrenadas entre 1982 y 1983 referencias críticas a la dictadura, por lo que dedicaremos un apartado especial para su estudio.

El corpus secundario estará formado por los archivos de varias instituciones. Entre ellas: el archivo de programas de obras teatrales sistematizado por el Dr. Roger Mirza, que se encuentra en el Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República; el propio archivo de las instituciones teatrales Teatro Circular y Teatro del Centro; el archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia —organismo de la policía que realizaba la persecución, censura, interrogatorios y hasta torturas durante el periodo dictatorial— y el archivo de prensa del CEIU —Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación—. A su vez, se consultarán publicaciones específicas sobre el teatro de Carlos Manuel Varela: revistas arbitradas, periódicos de la época y trabajos de investigaciones previas. Cabe aclarar que, los textos del corpus secundario conformarán parte del andamiaje teórico para el análisis de los textos del corpus primario.

Por último, lo que llamaremos corpus terciario estará formado por las

⁴ En cuanto al término transición, decidimos adoptar la definición dada por el historiador Carlos Demasi quien entiende que se trató de una etapa inicial de cambio de mando —luego del Plebiscito de 1980— que consistió en la institucionalización paulatina del orden autoritario, iniciado luego del Golpe de Estado de 1973 y fundado en Actos institucionales durante todo el gobierno de facto. Ese traspaso del poder a los representantes civiles comienza a implementarse recién a partir de 1981 (Demasi, 2022).

lecturas teóricas del trabajo de investigación, necesarias para reformular nuestra hipótesis, responder las preguntas de investigación y llevar a cabo los objetivos. Este corpus estará integrado por diccionarios, textos históricos, filosóficos, entre otros.

Estrategias de investigación y actividades específicas

La metodología de la presente investigación versará en el estudio discursivo de los textos propuestos, articulado con el análisis pragmático y escénico de las obras. Entendemos que es muy difícil reconstruir el texto espectacular sin haber vivido la representación. Sabemos, a su vez, que desde hace muchos años estas obras no se han vuelto a poner en cartel. De todas maneras, propondremos un acercamiento al estudio en ese aspecto a partir de las reseñas, en semanarios de la época, hechas por investigadores que sí tuvieron el privilegio de asistir a la puesta en escena de las obras antes mencionadas.

Distinguiremos dos momentos del análisis: (i) identificación del tema, contexto y/o campo de problemas, perfilando el objeto de estudio; se trata de un reconocimiento inicial de las formaciones discursivas que estarían incidiendo en el objeto discursivo; y (ii) constitución del objeto de estudio discursivo a partir del contraste entre las hipótesis iniciales y sucesivos y repetidos actos de lectura y análisis de los enunciados del corpus. Se desarrollará una territorialización caracterizando el espacio que torna posible los enunciados, los lugares o modos de presentación y las posiciones de sujeto. Tales lugares marcarían una estructura ideológica que permitiría presentar toda posición como incluida en un lugar y todo lugar en relación con un espacio discursivo. Así, mediante el análisis del espacio discursivo y territorio escénico será posible definir las condiciones de formación de sus enunciados y las dimensiones inferidas a partir de sus objetos. En cuanto al estudio del texto, nos enfocaremos en determinar la construcción de los personajes, el uso de los espacios, los temas claves, el conflicto dramático, entre otros. Sobre el espectáculo, nos centraremos en el estreno y estudiaremos las políticas de censura que fueron aplicadas —o no— a cada obra, las reacciones de los espectadores frente

al objeto visto, la asistencia del público, las premiaciones y el reconocimiento, entre otros. Para ello, se realizarán entrevistas a directores, actores y teatreros en general que tengan relación con las fuentes primarias consultadas.

Se buscará que los relatos de vida de los teatreros interactúen con el análisis de las fuentes primarias consultadas; entre ellas: documentación de archivos de prensa, fotografías de obras, los textos dramáticos, programas de las obras realizadas en el estreno, registros de las agrupaciones teatrales, documentos elaborados por la policía de inteligencia de la época, etc. Además, se evaluará la posibilidad de realizar entrevistas a familiares y amigos directos del autor con el objetivo de acceder a documentos y relatos cercanos al dramaturgo y que puedan echar luz sobre los temas a investigar.

Aportes del trabajo a los estudios teatrales

Cuando las estructuras del discurso se relacionan con las estructuras sociales de su entorno, es posible poner en evidencia la ideología que presentan a partir de una lectura minuciosa de sus producciones (Van Dijk, 1996). Dichas ideologías no son privativas de los grupos dominantes que legitiman su poder con la dominación, también los grupos dominados pueden tener una ideología que organice representaciones sociales que “exijan” resistencia y cambio. Es por ello que las obras de Varela poseen un complejo de conceptos y símbolos que son fundamentales analizar para entender cómo operan discursos de resistencia en el marco de contextos opresores y coercitivos de las libertades de expresión. Sus estrenos tuvieron sitio en pleno período de facto y lograron evadir los mecanismos de censura. Resulta en suma interesante comprender de qué manera esa forma de disfrazar el “discurso de oposición” logra hacerse lugar en la escena teatral uruguaya de la época y eludir los dispositivos de control y censura del régimen dictatorial.

CAPÍTULO UNO

Contexto social y político de las obras del corpus

*¡Oh Señor! ¡Navegar con esta tripulación de paganos,
que han recibido tan pocas caricias de una madre humana!
Los parió la mar, plagada de tiburones.*

Herman Melville

1.0 Presentación

La década del sesenta fue un periodo de profundas transformaciones sociales, políticas y económicas en Latinoamérica y las prácticas teatrales no fueron ajenas a ello. En todo el continente se vieron interpeladas e inducidas a un proceso de reflexión crítica que replanteara las funciones del teatro, en el contexto de las diversas luchas por la liberación nacional que se desplegaron en la región durante dicho período. El campo cultural respondió a esas transformaciones proponiendo un proyecto cultural de resistencia a la ideología oficial que se intentó imponer en el marco de la guerra fría. Así, el teatro alternativo “exigió” y “reclamó” un estatuto propio donde fueran asimilables aquellas formas de cultura popular que se integraran a dicho proceso de resistencia.

Ese compromiso social repercutió directamente en los modos de producción teatral (Mirza, 2007). El resultado: Happenings, Teatro de Guerrillas y Teatro del Oprimido, entre otras manifestaciones a nivel latinoamericano. Las obras de Eduardo Pavlovsky, Carlos Manuel Varela y Augusto Boal, por ejemplo, son representativas de esa caracterización como poéticas integradas al proceso. En esas nuevas formas de teatro, la crueldad y la violencia son temas recurrentes.

En pos de responder a las nuevas necesidades e inquietudes de la sociedad latinoamericana, se vuelve trascendente mostrar la violencia y las crueldades desplegadas por los aparatos represivos de los estados latinoamericanos. En efecto,

en Uruguay el golpe de Estado de 1973 se produce en el marco de la crisis que el país evidenciaba desde al menos los años sesenta.⁵ En ese contexto se produce el ascenso de lógicas autoritarias y represivas por parte del Estado, y de prácticas violentas provenientes del tejido social desde, al menos, los inicios de la década del sesenta:

Las tensiones sociales y la radicalización de algunos discursos políticos ambientaron la legitimidad creciente de las prédicas rupturistas y las consecuentes expresiones de violencia política, tanto sociales como estatales. (...) Cabe señalar que en la primera década de los 60 se constatan los siguientes indicios de resolución del conflicto mediante la práctica de la violencia: aparición reiterada de acciones de grupos de extrema derecha; discursos de tono golpista entre dirigentes políticos de primera línea, especialmente ruralistas; conformación en 1964 de la logia militar de los “Tenientes de Artigas”, próxima al imaginario nacionalista autoritario; endurecimiento de la acción estatal mediante la aplicación de Medidas Prontas de Seguridad para contener la conflictividad sindical y endurecer la represión de manifestaciones callejeras; constitución en 1965 del MLN-T, grupo armado de izquierda que actuará con particular incidencia en la vida nacional desde 1968. (Bucheli y Harriett, 2012: 12)

1.1 Hacia un modelo de país autoritario

Entre los años sesenta y setenta sistemáticamente entraron en crisis las democracias latinoamericanas. El contexto mundial no estaba menos convulsionado; con el fin de la Segunda Guerra mundial se instaló un nuevo orden bipolar: “que se manifestó en el desafío competitivo de Estados Unidos y la URSS, las pretensiones de sus argumentos mesiánicos-salvacionistas y el control sobre cada una de sus respectivas zonas de influencia” (Aróstegui et al, 2001: 522). Durante la guerra fría se enfrentaron las dos superpotencias, Estados Unidos y la URSS, en diversos planos: ideológico-propagandístico, diplomático, económico, la

⁵ Es posible ubicar los orígenes de la crisis nacional a mediados de los años cincuenta, cuando: “los indicadores de crecimiento económico y distribución del ingreso comenzaron a evidenciar un marcado deterioro” (Bucheli y Harriett, 2012: 12).

formación de bloques militares, el espionaje y la carrera armamentista. Pero, además, los principales antagonistas y sus aliados se involucraron en choques armados, cuyo escenario fue el Tercer Mundo.

Otra dimensión de la Guerra Fría fue el desarrollo del proceso de descolonización de África y Asia y la reubicación en el orden mundial de las nuevas naciones emergentes. El entrecruzamiento de esas dos dimensiones, el orden bipolar y el proceso de descolonización, dio lugar a otro tipo de problema denominado “conflicto norte-sur” en el que se desarrollaran los escenarios “calientes” de la Guerra Fría: la Guerra de Corea, la Guerra de Vietnam, la Crisis de los Misiles en Cuba, entre otros (Aróstegui et al, 2001). América Latina no fue ajena a ese contexto internacional. Uruguay había realizado, a su escala, un proceso de industrialización favorecido por el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea, dando lugar a un período de bonanza económica. Sin embargo, aquel “país modelo”, la “Suiza de América” cuyos habitantes expresaban que “como el Uruguay no hay”, entró en crisis a partir de mediados de la década del cincuenta:

El fin de la protección que garantizaba el lugar que el país ocupó en los conflictos del siglo XX, el reordenamiento internacional y la escasa adaptabilidad a la entrada de lleno a un capitalismo que el país había adoptado a su medida, produjo el rápido deterioro del equilibrio que lo había mantenido a prudencial distancia de su empobrecido continente. (Brando, 2012: 520)

Frente a la crisis económica se produjo una creciente movilización social; gremios, sindicatos y partidos políticos de izquierda se organizaron para afrontar las consecuencias sociales de la crisis económica —inflación, desempleo, caída del salario real, desocupación—. Desde la ley orgánica de la Universidad de 1958, obreros y estudiantes se mancomunaron en una lucha por salarios y presupuesto, pero también libertades. Asimismo, desde 1963 se preparaba la aparición de la guerrilla urbana que llevó adelante el MLN-T, aunque también gestada en el medio rural:

Cuba, Argelia, el desplome de la clase media, el extravío del rumbo

político, el descontento con la izquierda tradicional y el creciente autoritarismo justificaban las formas de rebelión que adoptaban, pero también adaptaban modelos internacionales (...) El ejército sostenía la larga transformación que comenzó en los 40 y lo llevó de la defensa de la soberanía a la Doctrina de la Seguridad Nacional. (Brando, 2012: 522)

Como mojones o hechos fundamentales en ese plano, previo al golpe de Estado de 1973, destacan:

1. Formación en 1965 del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, como agrupación surgida a partir del “Coordinador” de organizaciones sociales formado en 1963, en defensa de los ataques de la policía y los grupos de ultraderecha, que consideran como vía de cambio social la lucha armada; influidos tanto por el triunfo de la Revolución Cubana como por el “foquismo” propuesto por Ernesto Che Guevara.
2. En 1965, el Congreso del Pueblo y la fundación de la Central Nacional de Trabajadores, cuyo programa incluye, más allá de reivindicaciones sectoriales, todo un “proyecto de país” —reforma agraria, revitalización industrial, implementación de una política cambiaria cuyo motor fuera el interés nacional—.
3. En 1971, la formación del Frente Amplio que agrupó a diferentes partidos de izquierda, así como a sectores escindidos de los partidos tradicionales para realizar un programa en conjunto, pero sin fusionarse en una agrupación única, sino manteniendo las diversas fracciones.

Al respecto de los partidos tradicionales, es de destacar su pulverización, subdivididos en numerosos sub-lemas, lo cual impedía elaborar programas comunes y enfrentaba a esas agrupaciones internas que tenían como fin último acceder a cargos políticos. Los partidos tradicionales no dieron respuestas satisfactorias para solucionar la crisis. Algunos autores señalan la falta de voluntad

política en la implementación, por ejemplo, de las medidas propuestas por la CIDE (Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico) para superar el estancamiento económico y las estructuras agropecuarias que impedían la mejora de la producción. La respuesta del Estado uruguayo frente a la movilización social que se generó en reacción a la crisis económica fue la escalada represiva y autoritaria, amparándose en instrumentos constitucionales (Art. 168, Inciso 17 de la Constitución de 1967), que le permitían implementar Medidas Prontas de Seguridad en casos de ataque exterior o conmoción interna, y dictando nuevos mecanismos como la “Ley de Seguridad del Estado” de 1972. Todo ello enmarcado en un cambio dentro de las Fuerzas Armadas que, como institución, elaboró una línea de acción política fundamentada en las bases ideológicas aportadas por la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) sostenida por Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría.

Por su parte: “el ejército sostenía una larga transformación que comenzó en los años cuarenta y lo llevó de la defensa de la soberanía a la Doctrina de la Seguridad Nacional” (Brando, 2012: 522). Esta “doctrina” adjudicó a las FFAA el rol de intervenir en el país frente a lo que consideraba “enemigos internos”: la guerrilla o los comunistas. Es por ello que Ana Frega denomina al periodo que se extiende entre 1968 y 1973 como el camino democrático al autoritarismo (Frega, 2007), dado que dicho período, desde el punto de vista político, se caracteriza por un creciente autoritarismo por parte del gobierno, así como por la “normalización” o frecuencia de la violencia política, desde la izquierda a través de la guerrilla urbana llevada adelante por el MLN – T y desde la ultraderecha por grupos y fuerzas paramilitares; “Juventud Uruguaya de a Pie”, “Comando Caza Tupamaros”, “Escuadrón de la Muerte”. Asimismo, la política del gobierno dictatorial en el plano cultural consistió en la aplicación, también en ese ámbito, de la Doctrina de Seguridad Nacional. Se consideraba que un enemigo interno actuaba en todos los planos para “destruir” la “Nación”. Por lo tanto, se buscó silenciar todas las expresiones artísticas que transmitían valores contrarios a la cultura oficial. Así se intentó imponer una nueva visión de la cultura como parte del enfrentamiento de la guerra fría. El régimen buscó asociar cultura con subversión, implementando una política de destrucción de la atmósfera cultural que se había vivido en la década del

sesenta y comienzos del setenta. Los artistas, tanto uruguayos como extranjeros, pasaron a considerarse sospechosos y fueron perseguidos por ello. Libros, canciones, obras de teatro y obras plásticas fueron considerados peligrosas y portadores de mensajes antipatrióticos:

En el ámbito teatral, la represión consistió en controlar el repertorio de obras, en la lectura previa de los textos y en la supresión de algunos fragmentos, en la prohibición de obras y de artistas y en la clausura de teatros. (Nahum, 2011: 131)

Desde el aparato estatal, se desplegó una política cultural que jerarquizó valores tales como patriotismo y nacionalismo. Durante el período se intentó promover un nuevo proyecto cultural basado en ciertas tradiciones vinculadas al pensamiento conservador, articuladas con una tecnocracia liberal. Ese proyecto tuvo un sentido fundacional (Marchesi et al, 2004): se buscaba cambiar la cultura que se había gestado en las últimas décadas, en el entendido de que ello era prerequisite para transformar el país (Nahum, 2011). En definitiva, aunque con algunas diferencias entre el proceso de un país y de otro, el control social se llevó a cabo a través de concepciones ideológicas nacionalistas, autoritarias y tradicionalistas, a fin de conservar algunos “estados de las cosas” e introducir ciertos cambios; intentando justificar la acción militar como necesaria para la seguridad y el desarrollo, casi como un “destino manifiesto” con el cual se debía cumplir. Por tanto, no hubo sector de la sociedad que quedara sin intervenir, no solo las instituciones gubernamentales, sino también la educación, los medios de comunicación y las expresiones artísticas:

En este período se produjo en nuestro país un triple fenómeno: por un lado, el silenciamiento de artistas e instituciones culturales, por otro, la existencia de espacios y nuevos artistas que conformaron una cultura alternativa con una importante proyección posterior y, además, el intento por parte de la dictadura de implementar su propio proyecto cultural. (Nahum, 2011: 129)

1.2 Ideología del régimen dominante

Al hablar de ideología, es de orden enunciar algunas palabras con respecto a este concepto, con el objetivo de comprender más cabalmente qué tipo de ideas penetran en América Latina hacia fines de los años cincuenta, y particularmente qué formas ideológicas son presentadas y defendidas por los gobiernos golpistas en países como el nuestro. Si bien —a modo de hipótesis— diremos que la ideología dominante en nuestro país, durante el último gobierno dictatorial, se relaciona estrechamente con la que domina en países de la región que atraviesan los mismos procesos de crisis democrática, centraremos el estudio en Uruguay con el fin de comprender cuál fue la “ideología oficial” y de qué manera se intentó instaurar. Finalmente, veremos cómo reacciona el campo social y particularmente cultural frente a este intento de “trasplante ideológico” por la fuerza y qué propuestas se pueden analizar que den cuenta de esa “ideología alternativa” y de “resistencia”.

Como lo define Gramsci (1971), la ideología es el conjunto de ideas que domina a un grupo social, una construcción imaginaria que representa la construcción material de la existencia humana. Hacia finales de los sesenta el gobierno uruguayo, con proyecciones fuertemente represivas, intensifica lo que en la década siguiente los militares pasarían a llamar una “guerra en defensa de la patria”. Esa lucha traspasa la frontera y se enmarca en una propuesta ideológica de corte nacionalista. La ofensiva se reproduce a través de publicidad televisiva, notas periódicas y comunicados de prensa: “Estas campañas combinaban los métodos persuasivos de los especialistas en comunicación masiva con la densidad de los contenidos ideológicos del régimen” (Cosse y Markarian, 1996: 26). En definitiva, instituciones estatales —como pueden ser el ejército de un país— son capaces de enseñar las habilidades necesarias para el sometimiento a prácticas ideológicas dominantes (Althusser, 1974). De esa manera, las FFAA cumplen su rol de promotores habilitados, dada la censura, de un modelo de país que se sirve de las raíces y la mística nacional para lograr, por medios coercitivos, la paz interna y la armonía social. Frente a eso, los otros, los dominados, la sociedad contestataria, responde con huelgas y manifestaciones de carácter masivas en clara pugna ideológica. Sin embargo, el sometimiento a la ideología dominante, hace que se

prolongue el régimen por varios años y muchos actores de la cultura sean silenciados y exiliados.

Los aparatos represivos del Estado (Althusser, 1974) juegan un rol preponderante en el proceso de silenciamiento de voces disidentes. Estos son obviamente las FFAA, pero también la policía civil, la prensa oficial, la educación, tribunales y prisiones. Algunas de esas instituciones ejercen violencia, pero no de manera física o directa. Todas ellas pasan a estar al servicio de los intereses del gobierno militar y, por ende, se transforman en aparatos ideológicos del Estado. Algunos de los aparatos que utilizó el gobierno cívico-militar para llevar adelante sus operaciones de control fueron: El Estado Mayor Conjunto (ESMACO), el Departamento de Información e Inteligencia, el Ministerio del Interior, el Consejo del Niño y las Intendencias Municipales. Eso nos permite entender que la represión llevada adelante por el gobierno no siempre revistió formas violentas, en ocasiones fue más importante el rol publicitario a través del uso de la propaganda oficialista que las propias fuerzas de choque. Las procesiones religiosas, que rescataban la mística del origen nacional, también jugaron un papel importante en la creación de una imagen modelo de nación. Eso nos permite afirmar que, si bien los aparatos represivos del Estado provienen en todo momento del ámbito público (Fuerza Aérea, Comando del Ejército, Armada Nacional), los aparatos ideológicos provienen también del dominio privado (diarios, escuelas, iglesias).

Durante el proceso, la ideología dominante tiene a su servicio, como ya vimos, los aparatos represores del Estado. Eso le permite actuar con mayor libertad al momento de divulgar y defender sus intereses. Puede, por ejemplo, proponer leyes y decretos que le permitan actuar con gran libertad. La preocupación del gobierno cívico-militar y la clase dominante en general fue, desde el principio, hacerse con el control ideológico del país, a sabiendas de que contar con el control de esos aparatos les permitiría perpetrarse en el gobierno. No contaban con que, aun así, el pueblo se manifestara en contra de su permanencia por medio del plebiscito de 1980, luego de una campaña casi exclusivamente oficialista.

Desde 1973 se pretendió configurar un nuevo aparato ideológico dominante, mediante la intervención de todos los aparatos preexistentes al golpe de Estado. A

saber, lo relativo a la cultura, la educación, los medios de comunicación, etc. Para los sujetos subyugados bajo el régimen, esa ideología domina sus vidas en términos materiales y concretos y constituye una transformación de esos individuos justamente en sujetos ideológicos (Althusser, 1974). Lejos, entonces, de creer que la derecha dictatorial carecía de proyectos educativos, se sabe que llevó a cabo celebraciones culturales como las fiestas por los ciento cincuenta años de la Cruzada Libertadora y otros proyectos similares, que llamaremos identitarios, que buscaron la consolidación de valores y tradiciones que permitieran la filtración de la ideología dominante.

Frente a esta propuesta autoritaria y hegemónica, la escritura de “resistencia” debía resultar contestataria y un acto de libertad, que esgrimiera estados ideológicos soterrados bajo el yugo dictatorial. Estos discursos — llamémosles teatro, espectáculos de carnaval, novelas testimoniales, canto popular, etc.— se hicieron de un lugar propio donde poder moverse sin ser reprimidos. Muchos de ellos sí lo fueron, pero pasados algunos años del proceso se fue generando lo que Mirza (2007), de la mano de Pellettieri (1997), llamó un “microsistema de resistencia”, no solo en el campo teatral, sino en todas las manifestaciones de artistas que expresaban un profundo descontento con el clima de represión, secuestros y torturas reinante. Sobre el tema, Brando agrega que: “la contienda ideológica se daba en el seno mismo del signo verbal y tenía que ver con la apropiación del sentido” (2012: 540). Esto es: la ideología de resistencia, que se presentaba como alternativa a la hegemónica, se reflejaba mismo en la manera de utilización del discurso, un discurso vedado, metaforizado y capaz de evadir los mecanismos de censura.

Ahora bien: ¿en qué consistió esa alternativa ideológica? Pues bien, vemos, a partir de las obras de Carlos Manuel Varela, a modo de ejemplo, que la preocupación prístina fue la de mostrar la tortura y el régimen del terrorismo de Estado de alguna forma más o menos vedada. Claro está que obras como, por ejemplo, *Alfonso y Clotilde* (1980) eran impensables en la primera etapa del microsistema teatral de resistencia, por su apuesta bien evidente a mostrar personajes torturados en escena. Eso es posible, a decir de Mirza (2007), recién en

la segunda etapa del teatro de resistencia que comienza a partir de 1979. Una etapa marcada, entre otras cosas, por una propuesta dramática más contestataria, que se atrevía a hablar del tema de la tortura, aunque siempre de una forma soslayada, a partir del “realismo imaginado”, el “realismo reflexivo” o el “absurdo”.

En definitiva, frente a la propuesta ideológica del Estado, los artistas se sirvieron de la palabra, no tanto para la confrontación, pues eso abonaría, en cierta medida, la teoría de los dos demonios, pero sí como alternativa que se enmarca en un plano de resistencia ideológica. La palabra se transforma, pues, en un arma de lucha al servicio de intereses sociales. El verbo pasa a ser, de esa manera, patrimonio social para una causa concreta, en un momento determinado de la historia. No hablamos de una literatura meramente academicista, es necesario hablar de un compromiso social del arte en general y del teatro en particular. Se vuelve vital la idea de decir y mostrar en colectivo, de apostar a la experiencia en convivio y en simultáneo de la conmoción artística, no ya a la lectura silenciosa e individual de un texto escrito, sino a la apuesta por un juntarse para denunciar una situación concreta. Eso representa un postulado ideológico que está en pugna con lo que se pretendía mostrar desde el gobierno cívico-militar, pero también nutrido por este último. Es decir: la censura posibilitó también la búsqueda de un lenguaje vedado y favoreció la creación de un postulado ideológico diferente. Dicho de otra manera, el Uruguay modelo, libertario, la “Suiza de América” —ideología hegemónica— contrasta con la imagen de un país torturador, violento, coartador de libertades individuales y colectivas que se muestra, metafóricamente, a través del arte de resistencia.

1.3 Modelo de identidad nacional promovido por el gobierno cívico-militar

Al hablar del “proyecto identitario” que se propone llevar adelante durante el último gobierno cívico-militar, nos referimos fundamentalmente de las celebraciones que tuvieron lugar en 1975 —previo envío de proyecto de ley el 27 de setiembre de 1974— con motivo de conmemorarse los ciento cincuenta años de

la Cruzada Libertadora; y de cómo estas celebraciones representaron un intento de reforzar la idea de nación, a modo de base fundante por parte de la cúpula militar para legitimarse y prolongarse en el gobierno de manera casi mesiánica; mostrándose de ese modo como defensores de la patria y de sus valores más primitivos, pero a su vez más libertadores y patriotas.

En 1975, bajo el régimen dictatorial, Uruguay celebra los ciento cincuenta años de la Cruzada Libertadora, en un festejo que se rotuló con el nombre de Año de la Orientalidad (Cosse y Markarian, 1996). Para tal fin, se constituye una Comisión del Patrimonio Nacional, presidida por el Ministerio de Educación y Cultura e integrada por todos los actores oficiales de la educación, la Biblioteca Nacional, el Museo de Artes Plásticas, la Universidad de la República, el Museo Histórico y la Comisión del Sesquicentenario: “Se creó también la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), encargada de la propaganda para la formación de un Nuevo Uruguay” (Brando, 2012: 537).

Ese impulso de tomar un momento histórico importante para la constitución del país como tal, un episodio fundacional del concepto de nación uruguaya, representa un intento de búsqueda de identidad propia y nacional, de características que nos diferencien de otras naciones. Establece, además, el desembarco de los Treinta y Tres Orientales del 19 de abril de 1825 como la génesis de la patria. El movimiento libertario de entonces, liderado por Juan Antonio Lavalleja, tenía como propósito devolverle a la Banda Oriental su carácter de Provincia de las Provincias unidas del Río de la Plata. El uso político que se le da a ese episodio histórico, da cuenta del proyecto de identidad que pretendió defender y llevar adelante el gobierno durante la última dictadura. Estudiar sus características permitirá, entonces, entender cuál es justamente el modelo de identidad que se pretendió instaurar y defender, para luego comprender de qué manera las obras como las de Carlos Manuel Varela dejan en evidencia otros problemas.

Por medio del arte, de militancia primero y de resistencia luego (Mirza, 2007), las obras de dramaturgos que vivieron el proceso desde “dentro” —insilio— dejan al descubierto un país que está lejos de ser ese Uruguay modelo, unido y defensor de las libertades individuales y colectivas —noción que pretende instaurar

la dictadura como concepto, entre otras cosas, a partir de celebraciones como las mencionadas anteriormente—. Al tiempo que los militares desfilaban en las calles con actos y arengas nacionalistas, cuerpos con claras señales de torturas aparecían en las costas del país. Episodios que se minimizaban primero, alegando que eran cuerpos asiáticos, pero que luego se debió admitir que posiblemente se trataban de presos políticos argentinos (Marchesi et al, 2004).

De esta forma, los militares intentaron crear nuevos espacios de reafiliación social, de acercamiento civil, no ya a partir de mecanismos democráticos y la generación de espacios de diálogo, sino mediante mandatos militares, amenazas, extorsiones y persecución. Un recurso fundamental del cual abrevaron los mandatarios del régimen fue la necesidad de recurrir al pasado nacional. Es allí donde vieron la posibilidad de refundar una idea de identidad propia de nación, de país libre, por más absurdo que suene eso en el contexto en que se vivía. Uno de los recursos más utilizados fue la imagen de Artigas y sus representaciones históricas de hombre defensor de las libertades y derechos individuales y colectivos, ya que sus discursos unían a personas de diferentes etnias y religiones como seres ligados por una causa en común, la libertad. Otro elemento fue el episodio antes mencionado de los célebres Treinta y Tres Orientales, que representaron el estado mayor de un movimiento que tuvo sus antecedentes libertarios y fue largamente preparado desde Buenos Aires. Todos esos son actores importantes para la constitución de una imagen fundadora de país independiente y libre, pero también son seres unidos por un interés común y no divididos por divisiones políticas.

El teatro catalogado como de “resistencia”, en el cual se inscriben las obras a estudiar del dramaturgo uruguayo, y los espacios de la cultura en general, llevan adelante una reescritura de la identidad uruguaya a partir de textos y espectáculos que parten de la base de que el país es otro muy distinto del que muestran los altos mandos militares a través de la prensa oficialista (Cosse y Markarian, 1996). Mediante la liturgia patriota que el Estado necesita como pilar fundante de sentimiento de identidad nacional, el gobierno proyecta una idea de país, un país modelo, de oportunidades, igualitario, de origen libertador. Las FFAA atribuyen al pasado un papel legitimador de la consolidación de un Estado nacional,

independientemente de si ese pasado fundante se encuentra en los acontecimientos de 1825 o 1830.⁶ No obstante, obras como las de Varela: “sintonizan con el derrumbamiento de una sociedad caduca y el llamado revolucionario a la construcción de una nueva” (Brando, 2012: 544).

Una propuesta como la de las celebraciones de 1975, tiene claros propósitos genetistas y responde a ciertos temores acerca de la continuidad de un proceso político que había comenzado hacía más de un año, y que se sostenía de manera muy violenta por medios coercitivos y represores. Las celebraciones se extienden todo el año e incluyen varias fechas históricas: “las fechas a conmemorar serían: 19 de abril (Desembarco de la Agraciada), 25 de agosto (Declaración de la Independencia), 24 de setiembre (Batalla del Rincón) y 12 de octubre (Batalla de Sarandí)” (Cosse y Markarian, 1996: 18). Más tarde se sumarían seis fechas más, lo que representaría una agenda supercargada de festividades. A su vez, y como otra muestra del interés de las FFAA de reforzar la identidad nacional, no solamente en los hechos histórico-políticos, también se celebra ese año como el año cívico-literario al conmemorarse los cien años del nacimiento de María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez —tres autores uruguayos, representativos de la primera generación de escritores nacionales, que fundaron las bases literarias para las generaciones de escritores venideras—. Otros hechos primordiales, ligados también al Año de la Orientalidad, fueron: la construcción del Mausoleo de Artigas, precursor de la independencia de 1825, y la repatriación de los restos de Lorenzo Latorre, primer dictador militar. Todo financiado con los fondos del tesoro nacional.

Toda esa parafernalia política y panfletaria se explica por la incertidumbre de lo que podría suceder al año siguiente, año de elecciones constitucionales. Bajo el régimen de un gobierno golpista, resultaba necesario, para perpetuarse en el gobierno, sustituir las formas tradicionales de participación social, acudir al modelo artiguista de patriotismo y remitirse a la fundación de modelos literarios propios y

⁶ Debate que se instauró desde los primeros años del siglo XX, pero que para el contexto de la dictadura ya estaba saldado y no se admitía duda alguna.

nacionales, en un intento desesperado de redefinir un modo de ser como país; un lugar modelo, con profusa historia nacional, con actores políticos y culturales que marcaron un antes y un después en el devenir histórico de la nación:

Un signo incuestionable de esa voluntad de controlar la escena pública fue la creación de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), en febrero de 1975. Durante ese año, entonces, el gobierno dictatorial se sirvió de los festejos históricos en sus variadas manifestaciones para reformular los lazos sociales suprimidos y replantear los referentes identitarios. (Cosse y Markarian, 1996: 21)

Ese corte identitario, realizado intencionalmente con el propósito de extraer situaciones y personajes históricos funcionales a los intereses de las FFAA, supuso una mezcla de ceremonias, fechas y celebraciones más o menos relacionadas entre sí que tenía como eje el pasado nacional y su etapa fundacional. De esa manera, lo identitario fue, para los dictadores, el conjunto de hechos políticos y militares que posibilitaron, de alguna manera, la creación del Estado como nación. Esas acciones fortalecían la esencia de lo propio (Cosse y Markarian, 1996) y lo hacían a partir de héroes intangibles y abstractos que marcaron el origen de lo nacional.⁷ Esas formas de ilustrar las virtudes del régimen militar tenían como propósito “reconstruir la patria” y reflejaban los valores abstractos de la nación materializados en monedas y billetes que reconstituyen el origen nacional a partir de la Cruzada Libertadora; utilizando, además, la imagen de Artigas como unificadora, siendo la cruzada, la voluntad independentista de Artigas. No extraña, asimismo, que todas esas materializaciones de la ideología oficialista, que buscaba proponer un modelo de identidad nacional, fueran hechas exclusivamente por artistas nacionales:

Tal decisión ejemplificaba adecuadamente la manera propia de la dictadura de concebir las relaciones entre el “adentro” y el “afuera”. Se trataba de una línea de pensamiento que reunía la advertencia sobre la influencia externa con un relato sobre el pasado que

⁷ Otro sustento legitimador fueron las varias monedas acuñadas ese año en homenaje al Año de la Orientalidad, con un sol grabado en representación de la nación.

remarcaba el carácter autosuficiente de los orígenes nacionales y de todos los acontecimientos posteriores. (Cosse y Markarian, 1996: 37)

En definitiva, con el objetivo de llevar adelante el plan refundacional se sucedieron varios eventos patrióticos, tanto en Montevideo como en el interior del país; tales como fiestas gauchas, eventos literarios, desfiles, cuadros vivos, inauguraciones de monumentos y la acuñación de monedas, entre otras. Podríamos resumir el proyecto cultural que se intentó llevar adelante como un plan que se presentó en tres niveles:

1. Por un lado, como vimos anteriormente, el propósito principal radicó en resaltar los valores patrióticos nacionales a través de un sin número de celebraciones y conmemoraciones de eventos relacionados con el momento fundacional del país o con la figura de Artigas, asociada cuasi grotescamente con lo primero.
2. En segundo lugar, se trató de construir un sistema de comunicación que funcionara como una red de información oficialista y conservadurista, en la cual fuese imposible la penetración de cualquier tipo de intento progresista, voces disidentes o simplemente observaciones objetivas de la realidad del país que dieran cuenta de detenciones forzadas, violaciones a los derechos humanos y demás acciones. Se propone, de esa manera, un blindaje comunicacional en donde se permite únicamente la circulación de noticias pro golpistas, neoliberales y conservaduristas.
3. Por último, se buscó el contacto directo con la juventud a quienes consideraban necesario instruir en términos de lo que estaba pasando, creando una imagen demonizada de la juventud rebelde, anarquista o comunista como detractores de la patria, agresores de una nación que debía “encarrilarse” nuevamente y que para ello era necesaria la intervención forzada de las FFAA.

Pese a la represión y al cierre de importantes salas de teatro como, Teatro Victoria, El Tinglado, El Club de Teatro y Teatro Universal; pese también a la intervención de la Comedia Nacional, que en 1974 estrenó solamente una obra, cuando su promedio anual era de cuatro o cinco estrenos⁸; pese a la clausura de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo *Margarita Xirgu* en el año 1975 y a la disolución del teatro El Galpón al año siguiente; pese, además, a la prescripción de autores nacionales como Carlos Maggi y a la prohibición de autores internacionales como Ibsen, Darío Fo o Tennessee Williams; pese a todo eso, algunos directores y algunas compañías de teatro, principalmente a partir de 1979, luego de lo que Mirza (2007) llamó el “apagón teatral” —de 1974 a 1978— se las ingeniaron para promover una alternativa cultural, muy crítica y corrosiva con el régimen, pero que logró evadir la censura gracias al ingenio de dramaturgos, actores y directores. Quisiéramos agregar, no obstante, que no adscribimos a la afirmación de Mirza, dado que, si bien es cierto que hubo muchos episodios de represión y clausura que han sido constatados a través del estudio de varios investigadores (Cosse y Markarian, 1995; Rico et al, 2009; Marchesi et al, 2004; Frega, 2007), también es cierto que hubo muchísimos estrenos de obras de diversos autores, tanto en Montevideo como en el interior del país, en los años que él llama de “apagón cultural”⁹.

Uno de los principales obstáculos que debieron enfrentar tenía que ver con que las proscripciones de actores, dramaturgos o directores, o simplemente las prohibiciones de tales o cuales obras, se realizaban por medio de órdenes orales. En casi ningún caso se estableció una prohibición escrita. Todo dependía de la orden que recibiera el censor, que podía ser la de criticar una escena, prohibir un actor u observar un gesto o un tono. Esto llevó a que algunas obras se prohibieran incluso días antes de su estreno, y a que autores o directores que en un momento estaban proscritos, luego de un tiempo pasaran a no estarlo. Ese clima de incertidumbre

⁸ *Tío Vania*, de Antón Chéjov, estrenada el 6 de julio de 1974, es el único estreno de La Comedia Nacional ese año y estuvo a cargo del director Mario Morgan (Mirza, 2007).

⁹ Ver el Archivo de Programas de Obras Teatrales, sistematizado por el Dr. Roger Mirza: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40517?mode=full>

formaba parte de la cultura del miedo y hacía casi imposible prever qué era lo que podía pasar.

CAPÍTULO DOS

Carlos Manuel Varela y el microsistema del teatro de resistencia

*y una vez a tu lado
me inclinaré en silencio
a beber la lluvia
en el hueco de tus manos
para volcarla en la madrugada
como escupitajos de fuego.*

Álvaro Ferolla

2.0 Presentación

Como vimos en el capítulo anterior, los mecanismos de control que comenzaron a aplicarse de manera furibunda a partir de 1973, pero que venían sucediéndose desde la década anterior, pretendían conservar rasgos identitarios que el gobierno esgrimía como necesarios para la constitución del Estado nación. No obstante, las formas de censura en el teatro nacional se remontan al siglo XIX (Mirza, 2007). En 1811, el Presbítero Juan Francisco Martínez se convierte en el primer censor del teatro uruguayo, cuyo rol fundamental era el de controlar que las expresiones brindadas a través de este arte congraciaran a la Corona.

No obstante, la censura que tiene lugar en el período analizado presenta características muy distintas. No se trata ya de una actividad incorporada al espectáculo o a la institución teatral; antes bien, se establece como un elemento de control ideológico de gran poder al servicio de los intereses del gobierno cívico-militar. Intereses que ya nada tienen que ver con la estética teatral, sino con lógicas de control político y social. Esto es: a través de las políticas de censura que se establecen a partir de 1973, se pretende descubrir y eliminar ideologemas disidentes y de carácter “subversivo” en relación a los intereses del gobierno; sean estos

intereses marxistas, propuestas revolucionarias o críticas al gobierno. Finalmente, la sola presencia de mensajes subliminares como admirar a una figura pública que pudiese asociarse con ideologías marginadas, era motivo de persecución y censura. La intención fue: “ejercer un férreo control político de la sociedad, con la anulación de toda expresión adversa al régimen cívico-militar” (Mirza, 2007: 263).

Como parte de la intervención en el campo cultural, se produjo la asignación de puestos de dirección en casi todas las instituciones culturales a personas afines al régimen. En segundo lugar, se crearon instituciones nuevas como el Consejo Nacional de Educación (CONAE). Muchos de los responsables detrás de estos organismos eran coroneles y suboficiales, desconocidos para la población en general:

Se trataba de personas desconocidas para la mayoría de la población, pero, a la vez, bastante conocidas y familiares para quienes llevaban a cabo tareas y emprendimientos artísticos y culturales de diverso tipo durante la dictadura: editoriales, cineclubes, periódicos, radios, sellos discográficos, compañías de teatro, grupos de carnaval, etcétera. (Remedi, 2017: 53)

Por otro lado, una de las características más importantes de este tipo de control, y que hizo parte importante en su despliegue y eficacia, fue que no se impartió por medio de leyes ni decretos. De hecho, no existe prácticamente ningún registro escrito de las políticas de censura que se tomaron frente a tal o cual obra durante los más de diez años que duró el proceso: “A la vez, los criterios para censurar eran ininteligibles e inescrutables, quedaban librados a una suerte de ensayo y error, por lo que se daban situaciones paradójicas, y todo era verbal” (Remedi, 2017: 58). Por ello, muchos coinciden en que se trató de una censura silenciosa y solapada. Lo que generaba, además, el desarrollo de una gran autocensura frente al miedo que existía de poder ser víctima de las discrecionalidades del censor. Muchas veces se recibían llamadas telefónicas, incluso alguna de estas se producía en forma anónima, se citaba a alguien del elenco a declarar y se le “aconsejaba” un cambio o supresión de parlamento, o incluso de algún actor o actriz. Entender esto es de enorme importancia de cara al análisis de

los textos, ya que da cuenta de una censura que se aplicaba no necesariamente a la anulación de un espectáculo entero. No fueron muchas las obras que se prohibieron por completo, sin embargo, era usual recibir la orden de “retocar” alguna parte del espectáculo.

Pero el control no se producía solamente en el panorama teatral. También es cierto que se clausuraban periódicos, se obligaba al exilio a compañías enteras y se intervenían programas de radio. Ya desde 1969 se obligaba a la modificación de un lenguaje por otro al referirse a algunas situaciones del momento. El gobierno instaba, por ejemplo, a cambiar la palabra “tupamaros” por “sediciosos” o “delincuentes comunes” (Blixen, 2017).

La censura revistió varias formas que fueron desde la advertencia oral hasta la prisión y tortura, pasando por la expropiación de recursos económicos lo que generaba, a su vez, gran desgaste. En el caso del teatro, se contaba, además, con la presencia de policías vestidos de civiles que presenciaban los ensayos y estrenos. El ejemplo más claro de censura en este ámbito fue la clausura de El Galpón en 1976 por decreto del 7 de mayo de ese año. Sus más de treinta actores y actrices debieron refugiarse en la embajada de México primero, y exiliarse luego a ese país. Algunos, sin embargo, no corrieron con tal suerte. Miriam Gleijer, por ejemplo, fue detenida y torturada durante dos años en el Centro de Investigaciones de la calle Paraguay esquina Maldonado.

Numerosas fueron las intervenciones de Alen Castro¹⁰, a propósito de las censuras que se aplicaban a las obras de teatro. *Isabel, tres carabelas y un charlatán* de Darío Fo (1963), que pretendía lanzar La Comedia Nacional, se suspendió a pocos días de su estreno. Otras obras fueron “bajadas” antes de la culminación de sus funciones, algunas no podían hacerse por la proscripción de parte del elenco. Por otra parte, muchas de esas expresiones de censura eran negadas por las autoridades y el hecho de que no existiese respaldo escrito de ellas daba la posibilidad de hacerlo. Sin embargo, más allá de la censura, se desplegaba como parte de la política del miedo una férrea vigilancia a elencos y directores:

¹⁰ Ver 2.1, *La situación del teatro independiente*, pág. 59.

Algunas de estas expresiones o similares eran pronunciadas, también, por el misterioso “vigilante”, “observador” o “censor” que hemos mencionado, quien asistía a los ensayos de teatro, frecuentaba los estrenos, concurría a los cafés y bares de las salas teatrales o anexos, convocaba e interrogaba a los directores o actores en dependencias de Inteligencia y Enlace de la Policía de Montevideo. (Mirza, 2007: 274)

La censura, pues, no se limitaba a los espectáculos y tampoco respondía a elementos estético-literarios, sino que se relacionaba con aspectos ideológicos dudosamente asociados que contravenían los intereses de las autoridades. Las órdenes llegaban, muchas veces, horas antes de los estrenos como sucedió con espectáculos en El Galpón, el Teatro Circular y el Teatro Solís, y las funciones debían suspenderse, generando así un desgaste y miedo que propiciaban la autocensura.

La “cultura de la resistencia” significó un enfrentamiento artístico que buscó generar nuevos espacios de encuentro y pensar en un lenguaje no mimético, sino más bien metafórico y elusivo para denunciar la tortura de manera eficaz y con menores riesgos. La resistencia en sí consistió en primer lugar en que los artistas siguieran creando y en segundo lugar en la capacidad que tuvieron de superar la parálisis y el aislamiento (Mirza, 2007). El concurso de autores del Teatro Circular, que significó un resurgir de autores nacionales hacia 1979, permitió que muchos autores jóvenes pudieran desarrollar sus potencialidades artísticas y de expresión. Carlos Manuel Varela obtiene el primer premio por su obra *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) que estrena ese mismo año y representa un reconectarse con su público luego de varios años sin publicar ninguna pieza de teatro. Esas instancias, como las generadas por el concurso, vinieron a suplir el encuentro social que se encontraba prohibido y generaron espacios de encuentro primero, de disfrute artístico luego y de profunda reflexión crítica sobre el contexto nacional, por último.

Esas formas de encuentro revelaron, en última instancia, la necesidad de decir antes que callar. Pero, sobre todo, la importancia del cuerpo, del cuerpo en escena, diciendo no de manera directa, sino significando; lo que permitió la construcción de una conciencia social y política a través de lo teatral.

2.1 La situación del teatro independiente

Para abordar el concepto de teatro independiente uruguayo seguiremos el análisis que realizara Jorge Pignataro (1968). En primer lugar, se trata de teatros con independencia comercial, es decir: no dependen del apoyo económico del Estado para sustentarse. Son espacios de intercambio colectivo y colaborativo a través del cual las decisiones se toman de manera democrática. Buscan obtener la popularización del teatro a través de un involucramiento activo en los intereses de la comunidad de la cual forman parte, estableciendo así un intercambio cultural en donde la cultura responde a los intereses de la clase trabajadora (Pignataro, 1968). Sobre el mantenimiento y construcción de las salas, se apela al aporte de vecinos, los diferentes afiliados y sindicatos de trabajadores. Se establece, de esa manera, un lazo colaborativo que busca el sincretismo de clases. Es decir: la unión, o al menos el acotamiento de la brecha entre la clase media y las clases populares.

Los teatros independientes —no solo, pero fundamentalmente— recibían la visita periódica de un funcionario policial, encargado de evaluar las obras que se presentaban y determinar si eran apropiadas para el público o merecían la censura. Es importante destacar que ese tipo de prácticas se realizaban de manera arbitraria y, en muchos casos, a través de citaciones a declarar o llamadas telefónicas. No hemos encontrado un protocolo de acción ni un decreto que determinara la censura de tal o cual espectáculo en función del incumplimiento de tal o cual normativa. Eso provocaba que en muchos casos la censura fuera determinada de manera arbitraria, a pocos días de los estrenos, de manera parcial —prohibiendo la aparición de algún actor o suprimiendo parte del espectáculo—. Se alimentaba, de esa forma, el miedo y la autocensura. El hecho de que fuese arbitraria implicaba que había poco margen de actuación por parte de las diferentes compañías de teatro. En ocasiones, una obra que se venía preparando desde hacía meses, era suspendida a pocos días de su estreno. A propósito de eso, Luciana Scaraffuni agrega:

Algunos de los que sufrieron el control directo fueron Myriam Gleijer, Graciela Escuder, Alberto Restuccia, Luis Cerminara y Walter Reyno, entre muchos más; aunque es menester señalar que no existen constancias ni pruebas escritas sobre actos de censura,

advertencias, ni sobre las prohibiciones que se hayan realizado (...) Aquí es donde el accionar político se mezcla con el accionar teatral, lo “privado”, lo que no se podía decir, que estaría compuesto por el discurso político, se lleva a lo “público”, a escena. Se entabla entonces un diálogo entre lo que Scott llamaría *public transcripts* y *hidden transcripts*, los primeros son los discursos públicos que, en esa relación dialéctica de poder, operan reforzando el discurso dominante y por otro lado están los discursos ocultos, que son aquellos que ocurren fuera de escena o detrás de escena, siendo estos no solo discursos, sino también acciones. (2015: 121-125)

Las relaciones establecidas entre el teatro independiente y el contexto del terrorismo de Estado establecen un entramado simbólico que va más allá del texto literario. Cuando hablamos de teatro, y puntualmente de teatro independiente, hablamos de un acontecer que se enmarca en un intercambio de símbolos, pero también en una creación de símbolos en ese acontecimiento que se produce fruto de la expectación (Dubatti, 2007).

En esa interacción entre contexto, texto, presentación, representación, espectador, territorio e historia previa de quien especta —su afinidad política, su compromiso social— se producen nuevas significaciones. En el vínculo entre todos esos actores se produce la “resistencia”: “El teatro independiente montevideano forma parte de esas relaciones, su accionar político es su quehacer teatral, que se enfrenta a la censura, la persecución e incluso al exilio” (Scaraffuni, 2015: 127).

El escenario es un espacio colectivo entre actor, autor y público ligando al texto con el contexto. Parafraseando a Patrice Pavis (1990), debemos pensar el teatro como convivio gracias a su dimensión espectacular. En esta misma línea, Jorge Urrutia (1975) también entiende que lo teatral se conforma por la interrelación entre personaje, espectador y circunstancia. Siendo bilateral la relación personaje—circunstancia, pero solo referencial entre personaje y espectador:



La obra es una acción social en sí misma y su contenido mostrará acciones igualmente sociales; tendrá a su vez una reacción en la sociedad. La pragmática, afirma Victoria Escandell (1999), parte de los datos ofrecidos por la gramática y toma luego los elementos extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje y todos los tipos de interacción verbal. Elementos extralingüísticos son: el contexto de enunciación, la intención de los participantes, los mismos participantes, etc. Un texto que incorpora el discurso político-social, se torna doblemente interesante, ya que la literatura aporta su propio peso, el de su forma, su lógica y su significación, a un suceso estrictamente político, social, mítico o religioso, entrando también en juego una cierta carga ideológica por parte del autor. En las obras de Varela, la historia impone la realidad de sus acontecimientos, entendiendo estos no como actos reales, sino como sucesos realizables, aunque en los dramas aparezcan exageradamente maniquizados. Lo decisivo es lo que hace el autor con eso, proponer sentidos que en aquella —la historia, lo real— no aparecen. Eso es lo trascendente en estas piezas, se ve en ellas el compromiso de la literatura frente a la historia, la política y la tradición del relato. El ejercicio será el de descubrir y a la vez denunciar una situación social a través de formas ficcionales.

Sobre la censura, caben algunos apuntes. Alen Castro (Blixen, 2017), miembro activo del Organismo Coordinador de Actividades Antisubversivas (OCHOA), desde los inicios de la dictadura, desplegó una suerte de mecanismos de censura que él mismo supervisaba. Llamaba a declarar, exigía el cambio de actores, prohibía y/o habilitaba espectáculos con escasos fundamentos: “La responsabilidad de lo que se ve es de cada uno, si ustedes tienen dudas nos consultan antes, las vemos y no hay problema. Ahora, si no consultan, ustedes son los responsables” (Martínez Carril, 2017: 4). Pese a todo, el Teatro Circular logró representar *El herrero y la muerte* (Jorge Curi y Mercedes Rein, 1981) y Cinemateca exhibió *Mataron a Venancio Flores* (Dir. Juan Carlos Rodríguez, 1982), ambas obras representativas del discurso considerado como “subversivo”. La momia —como se lo conocía a Alen Castro— participó activamente de numerosas torturas y detenciones clandestinas:

Fue parte activa de los equipos de las Fuerzas Conjuntas que desplegaron, a partir de noviembre de 1975, la ola de allanamientos y detenciones conocida como Operación Morgan, una vez procesado el fichero de afiliados del PCU, incautado durante la detención de Rodney Arismendi. Numerosos detenidos coincidieron en que la Momia era parte de los equipos de interrogadores que torturaban sistemáticamente en el 300 Carlos, a los fondos del 13 de Infantería, en Avenida de las Instrucciones. (Blixen, 2017: s/p)

2.2 El teatro de Carlos Manuel Varela

Ensayista, dramaturgo, profesor de literatura¹¹ y director de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu¹². Obtiene el primer premio en el concurso del Teatro Circular en 1979 por su obra *Las gaviotas no beben petróleo*¹³. Estrena al año siguiente uno de sus dramas más célebres, que incluso llega a representarse en el extranjero y traducirse a otros idiomas, hablamos de *Alfonso y Clotilde* (1980), obra con la que se va de gira por varias ciudades de Italia¹⁴. Estrena, a su vez, al año siguiente *Los cuentos del final* (1981) y sigue, luego, escribiendo y estrenando obras con relativo éxito en el panorama local¹⁵. Sus dramas están estrechamente ligados al contexto sociopolítico de nuestro país y su obra puede dividirse en cuatro grandes etapas para su análisis:

1. La primera fase va desde 1968 a 1972 e incluye: *El juego tiene nombre*

¹¹ Destituido por la dictadura, según palabras del propio autor: “por firmar un manifiesto de apoyo a Cuba o algo similar” (Varela, 2015: s/p).

¹² En ocasión de una entrevista que se le realiza en 2015, Varela afirma: “A principios de los ochenta presenté una carpeta de méritos a la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), para ingresar como docente, descontando que mis antecedentes “subversivos” dejarían el asunto en un intento, pero fui aceptado” (Varela, 2015: s/p).

¹³ Protagonizada por su propia madre, la actriz Violeta Amoretti.

¹⁴ La obra fue estrenada en el norte de Italia por: “actores italianos que se desplazaban en una camioneta bautizada *Clotilde*” (Varela, 2015: s/p).

¹⁵ *Los cuentos del final* fue una obra que: “ni por asomo pensé que el régimen toleraría”, según palabras del autor (Varela, 2015: s/p). Plantea la decadencia de una familia de clase media: “con una mujer que alude a esa casa como una cárcel y un abogado mediocre que escribe a un amigo en el exterior, contándole que quiere emigrar” (Varela, 2015: s/p).

(1968), *¿Happening?* (1969), *La enredadera* (1972) y *Siempre dimos que hablar* (1972). Esas obras conforman un período de producción que llamaremos de pre-dictadura (Bravo-Elizondo, 1993).

2. Una segunda etapa que abarca todo el período dictatorial y que subdividiremos en dos partes: (i) obras del período “fundacional” (Demasi, 2009) e incluye piezas como: *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), *Alfonso y Clotilde* (1980), *Los cuentos del final* (1981); y (ii) textos de la etapa “transicional” (Demasi, 2022), con espectáculos como: *Palabras en la arena* (1982) e *Interrogatorio en Elsinore* (1983).¹⁶
3. La tercera etapa, es aquella en la que el dramaturgo incursiona más allá del realismo y el lenguaje es más directo.¹⁷ Las piezas de este período son conocidas como las obras de la “apertura democrática” (Bravo-Elizondo, 1993), entre las que se encuentran: *Don Quijote* (1985), *Crónica de la espera* (1986), *Sin lugar* (1987) y *La esperanza S.A.* (1989).
4. Su etapa final, a la cual podríamos llamar “cuarta fase”, es una etapa mucho más extensa que las anteriores y está comprendida por las obras de las décadas siguientes que completan su repertorio creativo: *Rinnng*

¹⁶ Según palabras del propio autor, la simbología caracteriza esa segunda etapa. Es precedida por un largo silencio, ya que no estrena ninguna obra entre 1972 y 1979, por lo que hay una clara intención, en ese momento y con esas obras, de reestablecer la comunicación con su público (Bravo-Elizondo, 1993). Para ello, se embarca en la búsqueda de un nuevo lenguaje, a fin de eludir la censura impuesta por la dictadura. Cuando, en una entrevista hecha en 1993, Bravo-Elizondo le pregunta sobre esta etapa de su producción artística, el autor responde: “En lo personal eché mano a la comedia burguesa disfrazada” (Bravo-Elizondo, 1993: 144). Sobre *Los cuentos del final* (1981), el dramaturgo agrega que el lenguaje es mucho más elaborado y hermético. Para entenderlo: “el espectador era quien tenía que recomponer las piezas, lo que denominé “el espejo fracturado,” para descubrir lo que yo quería decir.” (Bravo-Elizondo, 1993: 145).

¹⁷ Sobre *Los cuentos del final* (1981), Varela mismo pretende ubicarla en una tercera etapa de su quehacer teatral. Pero también aparece en la obra una especie de cárcel y los personajes se sienten encerrados, lo que recuerda el contexto de dictadura en el que todavía vivía el dramaturgo. Es por ello que la analizaremos en conjunto con las dos obras anteriores. De todas formas, es cierto que en esa obra: “se esboza cierta esperanza, cierto escape, que no se planteaba en *Alfonso y Clotilde* (1980)” (Bravo-Elizondo, 1993: 145).

(1993), *Las divas de la radio* (1996), *Emboscada* (1997), *Federico: pasión y sangre derramada* (1999), *¿Quién oyó hablar de Madame Bobary?* (2002), *Bienvenidos al hogar* (2004), *Los juegos del miedo* (2004), *La entrevista* (2005), *Lo que no muere* (2006), *El hombre que quería volar* (2009), *Los de siempre* (2010), *Barquitos negros* (2011) y *Los soñadores* (2013).

La segunda etapa es la que nos convoca para el presente trabajo. Para ello, nos centraremos en las primeras tres obras, ya que, a diferencia de las dos últimas, poseen una tesis antidictatorial mucho más clara. En ellas el autor pone en práctica algunos de sus postulados teóricos como el “lenguaje enmascarado”, el “espejo fracturado” y el “realismo alucinado”. Sobre este tema, Ricardo Pallares afirma que:

Las obras *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), *Alfonso y Clotilde* (1980) y *Los cuentos del final* (1981) serán ejemplos del tránsito rápido hacia un teatro metafórico de neovanguardia, creador de ambientes sofocantes que, si por un lado hacen pensar en Harold Pinter y en Samuel Beckett, por otro instalan una temporalidad dislocada, y la recurrencia de obsesiones. Son obras que vinculan fuertemente a Carlos Manuel Varela con la promoción rioplatense en la que también destacan Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa, Jacobo Langsner, Ricardo Prieto y Dino Armas. (2016: s/p)

Por otra parte, algunas de las obras de la tercera fase siguen abordando la temática de la dictadura y entre ellas, la que lo hace de forma más clara es *Crónica de la espera* (Teatro del Notariado, 1986), basada en hechos reales, según versa el folletín de mano previo al estreno. La temática es tan dura que se realiza un preestreno solamente para familiares de las víctimas —la pieza evoca el tema de las personas víctimas de desapariciones forzadas durante la dictadura— ante al temor del dramaturgo de que la reacción no fuera favorable (Bravo-Elizondo: 1993). La obra compromete emocionalmente al público con respecto al tema del terrorismo de Estado, pero lo hace con un uso del lenguaje muy distinto del empleado en los dramas que seleccionamos para nuestro trabajo; no ya apostando por el “realismo

alucinado” o el “absurdo”, sino empleando un lenguaje “realista” y con escenas breves: “el lenguaje es conciso, lacónico, para obviar el posible melodramatismo de las situaciones y el tremendismo implícito en ella.” (Bravo-Elizondo, 1993: 146). Otra de las obras de la etapa que denominamos de apertura democrática, pero que sin embargo aborda temas vinculados al período anterior es *La esperanza S.A.* (Teatro Solís, 1989), que gira en torno a la configuración disfuncional de una familia que intenta sobrevivir a las consecuencias de la dictadura. El argumento hace referencia a una ferretería llamada La Esperanza —que simboliza el país— y a cómo su dueño hace todo lo posible para mantener a su familia unida. En entrevista, el autor agrega: “fue mi único texto naturalista, todos los demás se distancian de ese estilo” (Varela, 2015: s/p).

Varela fue una figura clave en el teatro uruguayo desde fines de los años sesenta, con estilos que van desde el absurdo al *happening*. Fallece en la ciudad de Montevideo el 12 de abril del año 2015, dos días antes de cumplir 75 años y un día antes de la muerte de otro gran escritor uruguayo como lo fue Eduardo Galeano. Sin embargo, desafortunadamente las repercusiones por el fallecimiento del último eclipsaron la muerte del primero: “en las páginas de Internet del domingo no apareció nada sobre esa muerte, como si no hubiera pasado, como si su perfil bajo lo hubiera seguido en su salida de este escenario” (Goldstein, 2015: s/p).

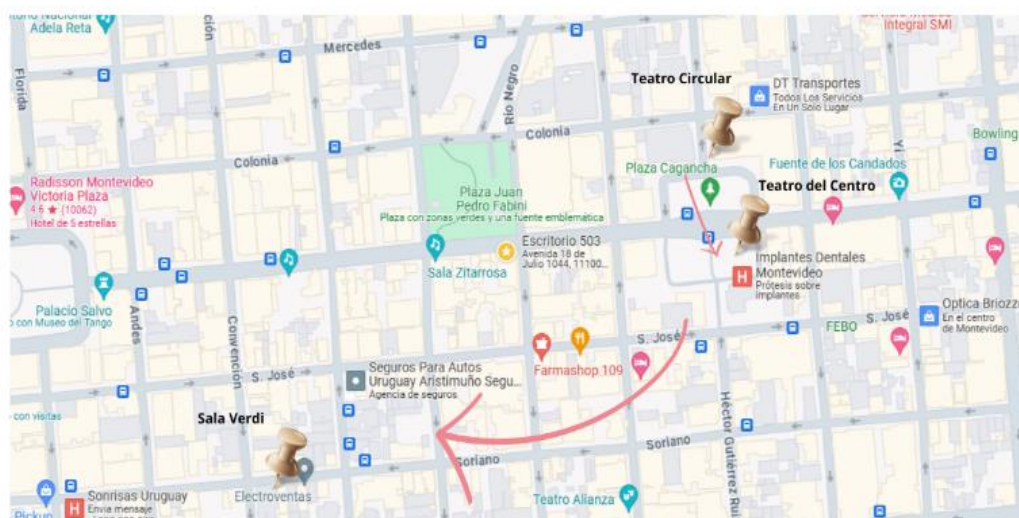


Figura 1. Cartografía de los estrenos de Varela entre 1979 y 1981.

2.3 Hacia un teatro no mimético (*realismo alucinado*)

A raíz de la instauración de un régimen cívico-militar en el país, caracterizado por la persecución política, ideológica y cultural, la gente de teatro no pudo seguir haciendo su trabajo como lo venía haciendo hasta ahora. Fue necesario, en palabras de Varela, “fracturar el espejo” —entiéndase teatro— para recurrir a un “lenguaje enmascarado”. Esto es: “al dividirse los puntos de vista del autor, de los personajes y de los espectadores, se genera un desacomodo en el que se multiplican y enrarecen los significados y los símbolos” (Pallares, 2016: s/p).

A diferencia de lo que ha sido la tradición teatral desde que Aristóteles definiera como teatro aquel arte que tiene como fin imitar las acciones humanas de manera lo más fiel posible (*Poética*, S. IV, a.C.), el teatro latinoamericano, según explica Varela, se ve impedido de levantar un “espejo” fiel de la realidad para mostrar las acciones humanas. Máxime cuando se producen en contextos represores y presentan un discurso anti hegemónico. De ser así, el teatro sería abolido y sus creadores perseguidos y censurados. Esto obliga a que, para evadir la vigilancia estatal, el autor deba buscar una nueva forma de lenguaje, algo menos directo y más elusivo, lo que lo lleva a “fracturar el espejo”. Entendiendo por esta metáfora la idea de “fracturar el discurso” no para deformarlo, sino para hacer más difícil y laboriosa su recomposición. Dicha técnica obligó al espectador a recomponer el “espejo” si quería entender el mensaje, para ello debía “mirar entre las grietas”. Es decir, por los intersticios de la fractura: “las estructuras sociopolíticas empujaron al escritor del realismo costumbrista o fotográfico de antes al nuevo realismo alucinado” (Varela, 1988: 148). El espectador debe, de esta manera, reconstruir su propio texto desde la platea, desde donde observa. La única exigencia es el manejo de un “código común” que se comparte entre el público que asiste a ver los espectáculos.¹⁸

El efecto resultante es el de una onda expansiva que multiplica conflictos y

¹⁸ Varela afirma, a propósito del estreno de *Alfonso y Clotilde* (1980), que la realidad sociopolítica le impedía declarar a la prensa, previo al estreno de la obra, su verdadero propósito. Hecho por el cual se decanta por decir que la obra trataría de las desavenencias de un matrimonio en un trasfondo de guerra y destrucción (Varela, 1988).

contenidos. Para ello, el autor se vale de la elipsis, los mutis, los oscuros, así como otros procesos de semiosis teatral. Esos contenidos se logran ver a través de las “grietas del espejo”, así como contenidos nuevos que resignifican los anteriores: “no sin dejar de plantear grados de alienación y desfases existenciales inquietantes” (Pallares, 2016: s/p).

El espectador cobra un protagonismo notorio al ser el encargado de ver entre las “rendijas” y reconstruir el mensaje: “la dictadura y su tiempo previo le hicieron crear una forma muy particular de expresión, un esquema de alusiones que convertía su obra en una clave a entender con la complicidad del espectador” (Goldstein, 2015: s/p). De esta forma, el espectador debía construir su propio texto, en función de su propia historia personal: “había un código a través del cual transitaba una generación con una historia común para poder entenderse; un proceso de “desenmascaramiento,” de “reinterpretación” a cargo de espectadores-cómplices” (Bravo-Elizondo, 1993: 148). Ya desde *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), el autor introduce esos símbolos, que perfecciona en su siguiente pieza, *Alfonso y Clotilde* (1980). En el caso de la primera, el personaje de la madre, por ejemplo, puede leerse como símbolo del control dentro de la casa, de esa forma el hijo no puede romper sus ataduras e independizarse de ella.

Paradójicamente, en la representación también está incluido el espectador, ya que este completa el hecho teatral. No puede haber teatro si no hay un espectador que espere la poiesis corporal que tiene lugar en el escenario. A su vez, esa expectación debe darse en convivio. Es decir: en cuerpo presente, dado que el teatro no puede desterritorializarse. En resumen, debe haber poiesis corporal, debe haber convivio, debe haber expectación y debe haber un territorio (Dubatti, 2011). Veamos el siguiente cuadro para determinar la conexión entre todos estos elementos en la práctica:

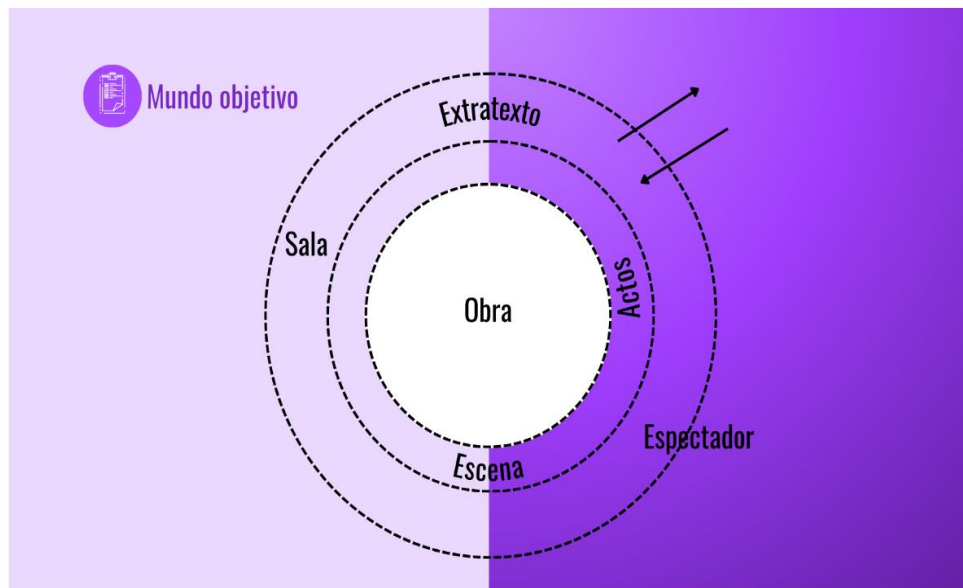


Figura 2. Esquema metateatral.

En el esquema anterior, la línea punteada representa, justamente, la complejidad que existe al momento de delimitar las fronteras entre lo que es ficción y lo que no lo es. Está claro que lo que está por fuera del esquema está afuera de la diégesis. Pongamos por caso el siguiente ejemplo: si en el teatro Circular se está llevando a cabo la representación de *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), las personas que en ese momento están sentadas en la plaza Cagancha, o que caminan por las inmediaciones del teatro, son personas ajenas a la poiesis corporal que está teniendo lugar a intramuros del edificio teatral. Es por ello que no solo están por fuera del espectáculo en todas sus formas, sino que son completamente ajenas al mismo. Ese es el ámbito al que llamaremos extradiegético o mundo objetivo. Por otro lado, muy distinta es la experiencia que están teniendo en ese mismo momento los actores encargados de representar una poética como la de Varela, por ejemplo, sean estos: Gloria Demassi, Violeta Amoretti u otros.

Los actores experimentan un vivido diferente y es que forman parte integral de la poiesis corporal, son quienes encarnan los personajes a representar. Ellos jamás salen de su rol, son un “ser otro” durante el tiempo que dura el espectáculo. Sea que cambien de personajes o se interpelen a ellos mismos en su trabajo de

actuación. Finalmente, tenemos al que especta el hecho teatral. Aquel cuyo convivio le permite no solo disfrutar de la ficción que se representa, sino salir intermitentemente de ella para dialogar con quien tiene al lado, atender su teléfono celular o ir al baño. Es decir: el espectador, por la interpelación constante a la que está sometido, convive con la ficción dentro de la sala de teatro, pero esa convivencia es intermitente, es decir que puede interrumpirse:

No hay expectación sin salto ontológico o entidad otra de la poiesis, aunque esa conciencia sea intermitente (...) El acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral: para que todas estas variantes sean posibles, en algún momento debe ser instalado el espacio espectral a partir de la conciencia de distancia ontológica. (Dubatti, 2011: 40)

Con todo esto queremos notar que el género por el cual opta el autor para representar su forma de entender la situación social y política de su época, no es ni el narrativo ni el lírico. Antes bien, elige el género dramático como viabilizador de su sistema de creencias y de su concepción ideológica. Esto se vive con enorme fuerza e intensidad, puesto que se trata de un género que se percibe como experiencia viva y en conjunto. De esta manera, el mensaje que busca transmitir el dramaturgo es recibido de manera mucho más efectiva, directa y en colectivo.

CAPÍTULO TRES
**Análisis e interpretación del discurso poético en las obras
seleccionadas**

*Confusiones te diré
en secreto al oído
mordiéndome las manos
hambriento de verdad.*
Miguel Mayayo

3.0 Presentación

Las obras de Varela han adquirido con el tamiz del tiempo un significado nuevo. Quienes solamente hayan visto los estrenos de estos espectáculos, al evocarlos comprobarán que adquieren otros sentidos. La dictadura marcó la vida del autor e incluso él ha vuelto sobre estos espectáculos con una mirada nueva cuando ha tenido que evocarlos en su memoria (Varela, 2015). Esto hace a la completud de estas piezas, pues vida y obra no se diferencian demasiado, al menos no en el caso de sus textos. El dramaturgo escribe acerca de lo que ve —aquello que lo rodea— y lo devuelve transformado para generar, a su vez, una transformación en el lector-espectador que “sale”, también, como un ser diferente.

El teatro de Varela es un arte comprometido políticamente con su época porque sus obras son críticas con la clase media, que parece pasiva ante hechos atroces de la dictadura. Mediante el ejercicio de un “teatro alucinado”, Varela escribe sobre una realidad muchísimo más cruda que la propia ficción. Para ello, los signos de sus dramas se cargan de significación y se transforman en símbolos. Es así que la madre se vuelve un símbolo, la casa se transforma en lo mismo, la esposa, etc. A continuación, determinaremos tres usos del lenguaje que conforman algunas categorías de análisis en el presente capítulo:

- a. Lenguaje implícito (connotado)
- b. Lenguaje elíptico
- c. Lenguaje metafórico

Las piezas le brindan al público la capacidad de reconfortarse ante la opresión que sufre. A través de sus personajes, cuentan lo que los espectadores no pueden decir. Esta comunicación entre “cómplices” forzosamente mudos se produce gracias a la interacción de elementos fundamentales que están presentes en sus tres obras y que dislocan, de alguna manera, el lenguaje utilizado:

- a. El juego
- b. La ironía
- c. El sarcasmo
- d. El absurdo

El juego distiende la tensión, desvía el foco, genera espacios jocosos y graciosos y permite empatizar con los personajes —posible gracias al cambio de roles—. La ironía posibilita la enunciación de lo contrario a lo que el autor, a través de sus personajes, piensa (Ayuso de Vicente, 1997). Por medio de la ironía, el autor expresa una idea totalmente contraria a lo que él entiende y, en ocasiones, deja bien claro cuál es su verdadero pensamiento. Para ello, es fundamental que el emisor y el receptor convivan en un mismo contexto, lo que permite hablar de temas que podrían ser rechazados por alguno de los interlocutores. Expresarlo por medio de burlas e indignación permite que se perciba, pero no a ojos vistas. Lo cual es fundamental para burlar cualquier tipo de censura. Vicente de Ayuso agrega sobre este tema:

El estilo irónico permite burlar la censura y es frecuente en momentos de falta de libertad o de presiones muy fuertes. Dado que hay una cierta manipulación del mensaje, se requiere en el receptor la capacidad y competencias lingüísticas suficientes, para descifrar el doble sentido que encierra un término o todo un enunciado. (1997: 202)

Vertebrar el discurso mediante el uso de la ironía permite acercarnos al plano más humano del relato; dado que la ironía humaniza, divierte y entretiene, pero al tiempo que no deja escapar el sentimiento sensible del tema grave y doloroso. La ironía convierte al dolor en risa y humor liberador, es algo que nos aleja y nos acerca al mismo tiempo. Pero también transforma y produce involucramientos, exige de nosotros esa complicidad necesaria para que el mecanismo del humor se lleve a cabo. El rol del lector-espectador es central, ya que sin ese “pacto narrativo” la ironía no funcionaría, esa necesaria complicidad es la amalgama que mantiene unido el tono grave y serio del relato cómico, sin eso el discurso se vuelve en humor vacuo cuyo fin último es el mero divertimento. Para entender ese “guiño lingüístico” se hace imperiosa una lectura atenta. Esa manera de “decir la verdad riendo”, como decía Horacio (S. I a. C.), presentifica la situación de la represión y sus circunstancias en un acto en donde el humor se vuelve un medio para criticar el papel que tradicionalmente ha desempeñado la clase media montevideana.

Otro elemento fundamental utilizado por el autor en sus obras es el sarcasmo, que representa un tipo específico de ironía en el cual la energía está teñida de hostilidad, vituperio y burla. A través de esta figura retórica, el autor evita la brusquedad del pensamiento directo. Esta forma dislocada de utilizar el lenguaje deja en evidencia una manera habitual y otra no habitual de utilizar la lengua. Para emitir el mensaje Varela optará por la segunda. Es decir: intentará, mediante estos tropos, desautomatizar el uso del lenguaje para poder cargarle nuevos significados y darle mayor potencialidad expresiva. Esta especie de enrarecimiento del lenguaje genera, por la complicidad del espectador, un puente directo con este.

Por otra parte, algunas situaciones absurdas que tienen lugar en las obras le permiten al autor comunicar la estupidez de la existencia de la clase media. Los personajes son incapaces de comunicarse entre sí y la situación se vuelve densa. Son seres imbuidos por un sentimiento de inconformidad que muestra una vida contradictoria.

Para entender mejor cómo funcionan estos elementos que permiten evadir los “peritos culturales”, veamos el siguiente esquema:



Figura 3. Representación del Espacio Dramático.

(*) El Espacio dramático es el imaginado por el receptor del hecho dramático a la vista de la acción, los personajes y las situaciones. A saber, la lectura del texto ya representa la visualización del espacio dramático que se completa con el espacio escénico. (**) En cuanto al término Sentación, hace referencia a aquello que encontramos —y podemos enunciar— antes de la pre-sentación y, por supuesto, mucho antes de la re-pre-sentación. Tiene que ver con lo que Dubatti (2014) llama “función primaria” de la poiesis. Es decir: la instauración ontológica de un “mundo otro”, de una realidad diferente a la circundante. La creación de este nuevo ente ontológico es lo que el crítico llama “sentación” (Dubatti, 2014: 47). (***) Sobre el Espacio escénico, es el que percibe el espectador tras la puesta en escena; el lugar en el que aparece la poética del texto representada, refleja un espacio único e irrepetible. Se puede percibir en su totalidad o de manera parcial, dependiendo de la apertura y lo sugerido en el escenario.

Finalmente, resulta sumamente importante agregar que el sistema de signos, a partir del cual se produce el mensaje en las obras de Varela, no se agota en el código lingüístico. El campo de la significación se acaba recién en la puesta en escena. Por ello es importante el estudio de este aspecto de las obras. Sobre este respecto, Fernando Andacht (1983) establece tres tipos de códigos: (i) espacial, (ii) teatral y (iii) lingüístico. La sistematización de estos códigos es posible gracias a que existe un saber hacer teatro en esa época que define el código teatral. Andacht lo llama código y sub código:

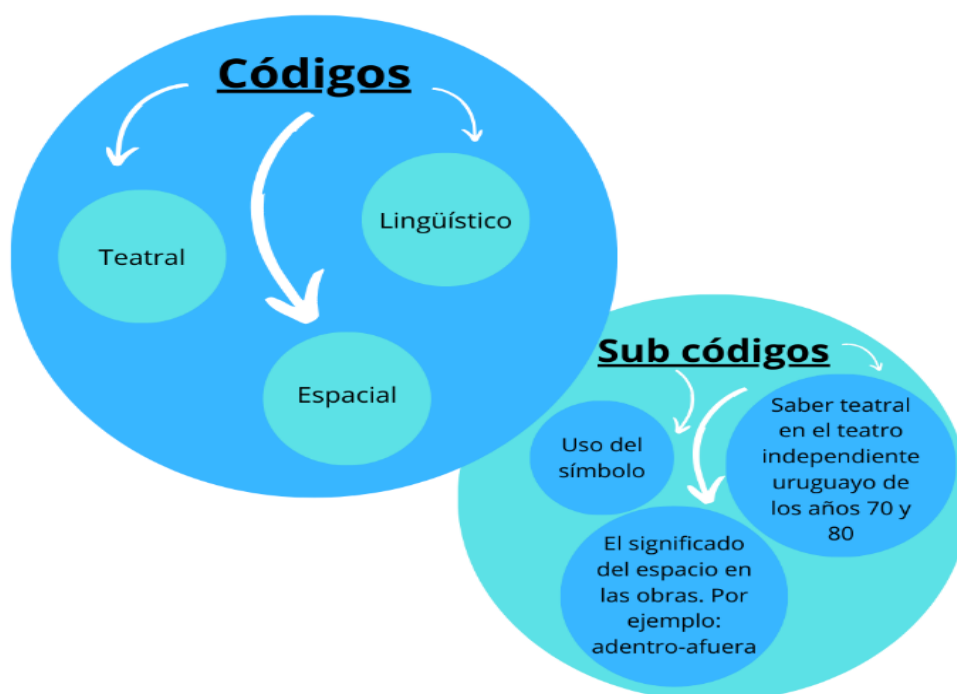


Figura 4. Códigos y Sub códigos en el hecho teatral.

3.1 *Las gaviotas no beben petróleo* (1979): mirar entre las grietas

3.1.0 Presentación

Luego de un largo silencio, en el que el autor ensaya la creación de un lenguaje vedado para retomar el contacto con su público, aparece un teatro de significado implícito. *Las gaviotas no beben petróleo* (Teatro Circular, 1979)

constituye un prelude sobre el lenguaje que el autor concretará al final de este período. La pieza se enmarca en el microsistema del teatro de resistencia que, junto con obras como *Doña Ramona* (teatro circular, 1982), y *El herrero y la muerte* (Teatro Circular, 1981) abonan una crítica soterrada al contexto histórico nacional.

El autor no podía conectarse con su público de la misma manera que lo hacía antes: “no pudo ejercer su misión de comunicador de acuerdo a la antigua tradición, durante el transcurso de la dictadura cívico-militar” (Landó, 1993: 256). Si bien Varela era un artista, no un comunicador como lo llama Landó, lo cierto es que su potencialidad creadora debió buscar nuevas formas para salir a la luz. La opresión sobrevolaba cada escena, las alegorías destacaban por su juego simbólico y potenciaban la fuerza de la acción dramática (Goldstein, 2015). Ahora el espejo debía fracturarse: “Y así asomó aquel título insólito llamado *Las gaviotas no beben petróleo*, donde la familia aparecía enmarcada en situaciones misteriosas y clausuradas, y en la que su exquisita madre, Violeta Amoretti, lucía todo su esplendor” (Goldstein, 2015: s/p). Es el espectador, en un rol más activo que nunca, quien deberá recoger las partes del espejo para armar la imagen completa de lo que se pretende mostrar.

3.1.1 Recepción crítica

Durante este período el trabajo realizado por instituciones como el Teatro Circular ha sido gracias al esfuerzo propio y el sacrificio de sus integrantes.¹⁹ Se les ha negado exoneraciones fiscales y se les ha obligado a pagar los impuestos (Martínez Carril, 1983). Como consecuencia —y a pesar de ello—, el año 1979 cierra como el año del autor nacional. Esto es: se impone un desafío a la imaginación en contra de la inercia y la asfixia económica. Resulta imperiosa: “la necesidad de un teatro uruguayo que nos confronte con nuestra propia realidad” (Mirza, 1979a: 17). El principal enclave para ello, durante ese año, fue el teatro Circular, que, gracias a los festejos por sus 25 años, al concurso de autor nacional y su escuela de teatro, representó un verdadero bastión cultural. Se estrenan piezas

¹⁹ Ver 2.1, *La situación del teatro independiente*, pág. 59.

con un éxito de público indiscutible, a tal punto que solo hubo obras nacionales en cartel durante todo ese año en las dos salas que tenía el teatro: *Esperando la carroza* (Jacobo Langsner, 1979), *Quiroga* (Víctor Manuel Leites, 1979), *El mono y su sombra* (Yahro Sosa, 1979), *Decir adiós* (Jorge Curi, 1979), *Las gaviotas no beben petróleo* (Carlos Manuel Varela, 1979). También está presente la escuela y el teatro de Restuccia (Teatro T-tablas) —que ha colaborado con ese resurgir—, el Teatro Alianza y La Gaviota.

Roger Mirza (2007) afirma, sobre este respecto, que el total de obras representadas en el Teatro Circular durante el último año de la década del setenta —entre ellas, cuatro de reposición— fueron 18 sobre 39. Una cifra que no se alcanzaba desde los años sesenta. Además, se trata de obras de gran calidad estética. En 1981 se retoma la ceremonia de premiación de los Florencio Sánchez con el premio a Carlos Aguilera como mejor director de teatro por la dirección de *Los cuentos del final* (1981), a Carlos Manuel Varela por la escritura del texto y muchos otros autores y actores premiados por su labor artística. La ceremonia corona la multiplicidad de concursos que tiene lugar en el país a inicios de los años ochenta.

Sobre la obra de Varela, analizada en esta sección, hemos localizado una reseña de la puesta en escena que realizara Roger Mirza para *La Semana* en el año de su estreno (Mirza, 1979b). En ella, el crítico de teatro entiende que el trabajo de Varela y Curi expone los resultados de una obra de nuestra época, un drama posible y fácilmente ubicable en su contexto. Es, a su vez, sugerente, poético e intensamente dramático, crítico e irónico. Nos enfrenta a conflictos humanos arraigados en la sociedad.

Frente a la atenta mirada del crítico ante el estreno, la obra parece adolecer de espesor temporal, lo que genera que los momentos de mayor tensión se esquematicen. Es decir: los conflictos entre estos personajes se presentan, pero enseguida la obra parece cerrarse en un final impreciso. La puesta en escena muestra a una Amanda sonriente, con la peluca puesta y el rostro iluminado por el foco al momento de criticar la actitud de Ana de huir de la casa ante la revelación final. Sin embargo, la puesta en escena, a cargo de Jorge Curi sortea esa dificultad del texto y presenta las escenas con una sutileza necesaria para procesar los momentos de

mayor tensión. Los movimientos y gestos de los actores se entremezclan con el juego de luces. El director logra superar las dificultades del texto manejando un elenco con gran trayectoria:

Se destaca Violeta Amoretti en el papel de madre, muy bien apoyada por Carlos Frasca en el difícil Andrés. Alberto Arteaga es perfectamente dúctil y fiel a los caprichos y veleidades del cambiante Nacho y Gloria Demassi transmite bien la vitalidad, así como la sensación incómoda de la natural Ana en medio de la artificialidad que la rodea. (Mirza, 1979b: 16)

3.1.2 Argumento

La obra gira en torno al drama de una familia de clase media y comienza con el episodio de la luna de miel entre Nacho y Ana, un matrimonio de recién casados. El diálogo entre estos dos personajes es interrumpido bruscamente por la llegada de Amanda, la madre de Nacho, y Andrés, su socio de negocios. Paulatinamente, la madre va dominando la escena hasta conseguir el derrumbe definitivo del matrimonio, sobre todo a raíz de la revelación de un gran secreto familiar que Ana aún ignora, la homosexualidad de Nacho y sus aventuras amorosas con Andrés. La pieza busca abordar el tema de la libertad a través de la lucha de un hombre por romper las ataduras sociales que lo subyugan y no le permiten ser feliz.

El espectáculo presenta a una familia en donde el hombre está sometido generacionalmente a su madre. Una figura de poder que domina la vida económica y socio-afectiva de su hijo. Tiene el poder de la verdad sobre la sexualidad de este y lo utiliza a su favor y beneficio al momento de discutir con Ana. Usa esa información para subyugarlo y aislarlo socialmente como símbolo de poder. A su vez, es la proveedora de la familia, dueña y señora de los autos, la fábrica y la casa. Cuando, en un intento desesperado de independencia, su hijo le pide la mitad de su herencia, ella no hace otra cosa más que burlarse de él: “Al menos podrías esperar a que muriera” (Varela, 1993: 49). Ese control le da poder sobre él y todos los demás. Finalmente, gobierna su vida emocional y afectiva y se sabe con el poder de destruir la relación entre su hijo y Ana, basta con que hable y diga lo que sabe. Ese ejercicio de poder hace de su figura un personaje autoritario y dominante. Tras el whisky se

esconde, sin embargo, la degradación y la angustia, la desesperación y la muerte. Aun así, Amanda no cuenta con el empoderamiento de Ana, lo que constituye, en un plano metafórico, la liberación del mundo asfixiante que la rodea. Tras irse, al final de la pieza vuelve para liberar a Nacho. Por su parte, de manera alegórica, la casa representa la encapsulación y el aislamiento en que vive la familia.

3.1.3 Título

El título de la obra propone un juego simbólico de signos aparentemente inconexos que exigen una lectura metafórica y en contexto. Las gaviotas, cuya condición vital es emigrar a destinos más propicios para su pleno desarrollo, no aparecerán en la obra; justamente, parecieran haber emigrado. Quienes sí permanecen en la “casa”, son los bebedores de “petróleo”, aquellos que ahogan su indiferencia entre el whisky y los cigarros.

3.1.4 Personajes

La idea de presentar un tipo específico de personaje persigue, a priori, una intención crítica del autor de señalar, de manera incisiva, la aparente despreocupación de la clase social media-alta en el marco de la coyuntura política. De hecho, estos personajes se representan, casi siempre, de forma tal que parecen desconocer las consecuencias del régimen, o simplemente no se interesan por ellas. Antes bien, el conflicto dramático en las obras y las situaciones que se les presentan a los personajes son siempre situaciones burdas. Es decir: problemas de la “clase acomodada”.

Amanda, la madre de Nacho y suegra de Ana, es presentada como una mujer alcohólica y autoritaria, comparada con Lady Macbeth. En cuanto a Ana es, a ojos de su suegra, vista como una mujer débil, de “fotonovela”. Sin embargo, ella misma se muestra capaz de “enterrar los cadáveres en la playa”; imagen significativa y muy potente desde el punto de vista escénico, ya que retrotrae al espectador directamente a la realidad circundante. No olvidemos que años antes del estreno de la obra, habían aparecido en las playas de Montevideo cadáveres de personas con

claras señales de tortura.²⁰ Esto significa: alguien aparentemente cándido puede ser capaz de realizar acciones terribles. Por otro lado, la comparación shakesperiana se relaciona directamente con los trastornos del sueño que viven los personajes. Nacho, por ejemplo, tiene dificultades para conciliar el sueño y debe medicarse para lograrlo.

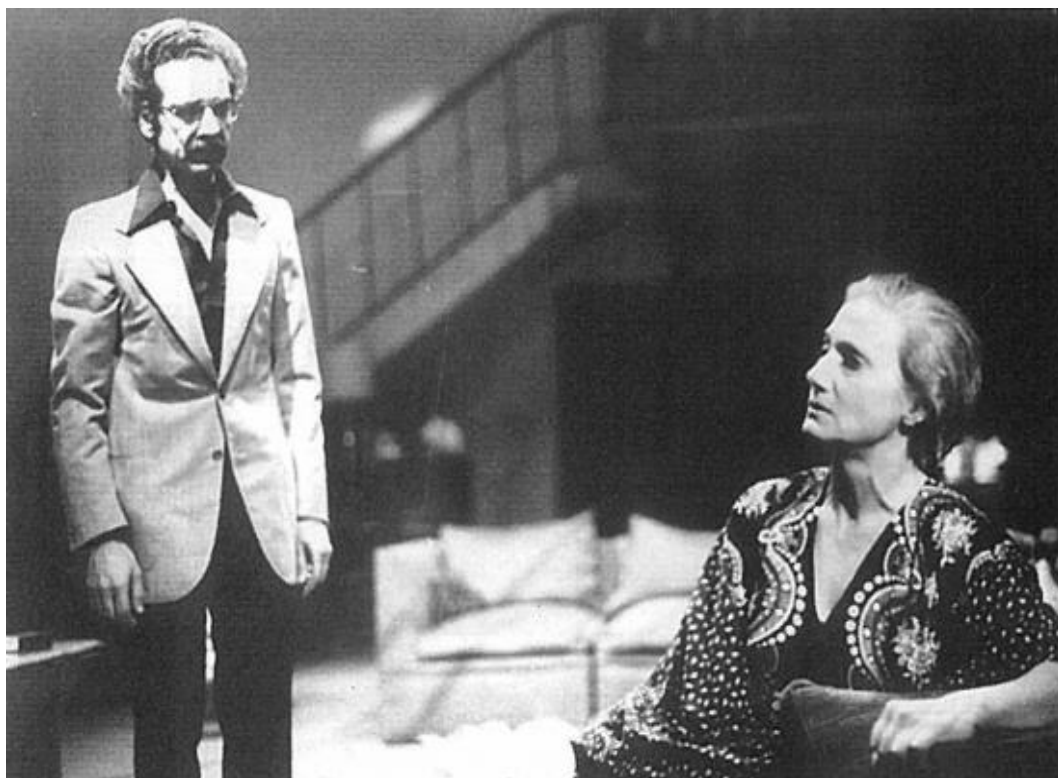


Figura 5. Carlos Frasca (Andrés) y Violeta Amoretti (Amanda). Teatro Circular, 1979.

La entrada en escena de Amanda, la madre de Nacho, refleja la opulencia de la clase media-alta de los años setenta: el coche, las bebidas, la vestimenta. Ella, dueña de una fábrica de ropa, se queja del número de embarazos entre sus empleadas y reviste un desparpajo a través del cual se busca: “sobrellevar el impacto” (Varela, 1993: 26). Su primera intervención también es ambigua y deja entrever un claro paralelismo entre texto y contexto: “ni siquiera tuvimos que echar la puerta abajo” (Varela, 1993: 29).

²⁰ Ver pág. 49.

Ante el asombro de todos, incluyendo el de quien especta, el motivo de la visita de la madre es el cumpleaños de su hijo. Celebración olvidada por Ana y por el mismísimo Nacho. Esta especie de amnesia que sufren los personajes va de la mano con ese no saber, no involucrarse y no conocer. Están tan absortos de la realidad, que dicha absorción se refleja en un olvido de ellos mismos. Frente a esto, Ana agrega: “Nacho querido. Me siento tan culpable. Me había olvidado por completo” (Varela, 1993: 25). Pero incluso la propia Amanda debe recurrir a recursos mnemotécnicos para recordar la fecha de cumpleaños de su hijo. Es decir: la desconexión con el afuera se torna, además, en una desconexión entre ellos mismos. Andrés dice, a propósito de Amanda: “No sabe en qué día vive. No recuerda nada, ni la fecha de su nacimiento” (Varela, 1993: 25). Este no recordar de los personajes es un tema que el autor retomará en *Alfonso y Clotilde* (1980) con mayor maestría.

En el parlamento que mantiene Nacho con Andrés, luego de la salida de Amanda, comienza a construirse la idea de un pasado turbulento en la vida de Nacho, un pasado marcado por la ausencia de Ana y la presencia de un secreto. Nuevamente, se vuelve a utilizar la metáfora de los cuerpos en la playa, tropo de enorme valor simbólico para el espectador que ve en esa referencia la alusión directa a un acontecimiento de carácter histórico, muy cercano y tremendamente violento: “¿Querés enterrar los recuerdos en la arena?” (Varela, 1993: 34).

A medida que avanza la obra, los parlamentos entre Nacho y Andrés siguen refiriendo al pasado de aquel e intentan “desenterrar” algo que se vislumbra como terrible. Un pasado del que Nacho pretende huir, pero que revive en la visita de su madre y Andrés: “Yo no quiero renegar de lo que fui. Hay cosas que pasaron y están ahí. Sí, están ahí (...) y son historias que no quiero borrar. Pero vamos a dejarlas ahí, quietas en algún lugar” (Varela, 1993: 42). La acción dramática alcanza su clímax ante el acicate constante de Andrés hacia Nacho en virtud de que este reconozca su pasado, que no reniegue de él y que sepa que lo único que ha cambiado es la llegada de Ana. A escasos diálogos del desate definitivo del nudo dramático, las referencias de Nacho se revisten de una simbología muy difícil de descifrar; sin embargo, es imposible no pensar en el espectador de estreno que escucha tales referencias y las

asocia con la extra escena:

Todo estaba tan claro (...) claro como la luz del día y de pronto algo giró (...) no sé bien qué (...) cambiaron las luces, los colores (...) se corrieron los telones y telones y allá en el fondo apareció una mueca (...) y las luces se apagaron y desapareció el mar, desapareció el sol (...) Todo era como un disfraz puesto sobre un cuerpo desnudo, nada más que una delgada capa de arena que alguien se empeñó en soplar. (Varela, 1993: 48)

En esta intervención de Nacho podemos ver una alusión innegable a la situación política del país en momentos previos a la crisis institucional. Sobre todo, porque la cita no es de Shakespeare, como inmediatamente quiere hacernos creer Amanda tras las palabras de su hijo. Una forma bastante simple de querer “correr el foco” y trastocar el símbolo, a modo de protección escénica y discursiva frente a la mirada siempre atenta de la represión y la censura.

La presencia de Amanda frente a la de Nacho es arrolladora. Si ella es Lady Macbeth, como se referenció al inicio, él es Macbeth, y no solo por la relación casi incestuosa entre ellos de dependencia socio-afectiva y económica, sino porque él encarna, la debilidad moral, la indecisión y lo irresoluto. Mientras que Amanda encarna el valor de tomar decisiones, la madurez emocional y el coraje para hacer lo que sea para mantener su “barco a flote”. En la vereda de enfrente, y sin embargo “entreverada” entre ellos, se encuentra Ana, una joven proveniente de una clase social muy distinta a la de Nacho y su familia, una “gaviota” que no bebe “petróleo”, la otra cara del mundo que Amanda y los de su clase se resisten a ver y ahogan en whisky el dolor por ellos.

3.1.5 Espacio dramático²¹

La escena comienza con la presentación de un espacio cerrado e íntimo. Se trata del interior de la vivienda de una familia de clase media-alta. El hecho de que el lugar se ubique en un balneario, reviste la escena de cierto aislamiento: “un

²¹ Ver Figura 3, pág. 73.

amplio ventanal que no deja ver otra cosa que arbustos” (Varela, 2008: 19). No olvidemos que en *Alfonso y Clotilde* (1980) vamos a encontrar, también, la presencia de personajes de clase social “acomodada” a los que se los ubica en lugares aislados. Es decir: refugiados de la realidad cotidiana y circundante del espectador.

En cuanto a la referencia del afuera, la primera que se presenta es: “¿Vamos hasta Mar Azul en el caimán?” (Varela, 1993: 20). Acto seguido, Ana interrumpe las intenciones de su esposo al resaltar el afuera como un lugar peligroso: “¿Y si nos quedamos por ahí?” (Varela, 1993: 20). Sin embargo, ese temor está presentado por Ana y no de parte de Nacho, a este parece no importarle los riesgos del afuera, mejor aún, parece no conocerlos y solo puede proponer la idea de salir con una intención de disfrute: “Deberíamos estar en la playa, mirando caer el sol” (Varela, 1993: 20), pero Ana solo puede proponer lo siguiente: “¿No estamos bien aquí, sin salir?” (Varela, 1993: 20). De igual manera, ese refugiarse de un afuera al que no se quiere ir es también un escapar de la realidad para lo cual Ana propone que, ante el aburrimiento: “podemos imaginar que estamos en otro lugar” (Varela, 1993: 20). Esa propuesta también es una añoranza de algo que ya no puede hacerse más que por medio de la imaginación: “Yo lo hacía antes” (Varela, 1993: 21), sumado a: “¿No marchaban mejor las cosas antes?” (Varela, 1993: 21). Esta pregunta cae en la imposibilidad de una única respuesta, ya que podemos leerlo como referencia a la pareja o a la realidad circundante. Por lo segundo, bien podría decantarse el espectador que viene de un espacio “otro” con respecto a lo escenificado y la pregunta lo interpela. Frente a la opresión actual: ¿no marchaban mejor las cosas antes?

Por otro lado, el encadenamiento de interrogantes que se desprenden de Ana y que se suceden a lo largo de la primera escena, dan cuenta de un estado de alerta, de confusión y de preocupación por parte del personaje. Alerta con respecto a una amenaza que parece venir de afuera. Luego de la interpelación de Ana, el espectador descubre que se trata de una pareja de recién casados en su luna de miel. Sin embargo, lejos de presentarse un entorno armonioso, el espacio dramático, a raíz sobre todo de las preguntas que dispara Ana, se torna denso e inquietante: “No

dormiste muy bien anoche (...) Te levantaste dos veces” (Varela, 1993: 21).

Otra referencia espacio-temporal de importancia tiene que ver con las preguntas sobre el afuera que realiza Amanda. Es, a través de sus intervenciones, que el afuera va entrando en la casa. La casa se encuentra aislada de cualquier otra vivienda, ante tal noticia, Amanda los califica resumiendo en ellos el papel de toda la clase burguesa que se muestra en la obra, no son más que dos indiferentes. Sin embargo, la clase social de la que provienen Ana y Nacho parece resultar antagónica. A través de las intenciones de la visita de Amanda, y de una manera muy entrecortada por la angustia, se va deshilvanando que Ana no es —lo dice Amanda— más que la empleada de lencería de la empresa familiar de Nacho. No solo eso, su familia parece haber tenido algún conflicto judicial, puesto que Ana comenta: “Usted los habrá visto aquel día en el juzgado.” (Varela, 1993: 33). Frente a tales referencias, Amanda actúa de manera esquiva, claramente no está en sus planes el informarse de la situación de personas ajenas a su clase social.

3.1.6 Conflicto

La revelación final, el desenmascaramiento del personaje, se produce tras las inquisidoras preguntas de Ana y revelan la homosexualidad de Nacho y sus historias amorosas con Andrés. La historia de la orientación sexual ocultada por el hombre frente a su esposa es la historia de un personaje preso de su deseo. El hecho de que Ana lo sepa, posibilita la libertad de Nacho. El acto termina con la revelación del secreto y la decisión de Ana de abandonar a su marido. Todo sin que este sepa nada, ya que la revelación ha venido de parte de Amanda y Andrés, a espaldas de Nacho.

La nueva presencia del hijo de Amanda en escena es la aparición de un personaje totalmente diferente, trastornado por la súbita huida de su esposa, sufre ahora alteraciones emocionales e insomnio. Su presencia recuerda a la de Macbeth tras la serie de asesinatos que realizara en su Palacio. La convulsión política exterior sigue entrando en goteros comentarios que recuerdan siempre al espectador cuál es la realidad: “¡Sí, se salvó de los atentados!” (Varela, 1993: 71). En ese momento, comienza a penetrar con más fuerza la alusión del afuera en relación con el adentro.

Si el adentro es seguridad para Nacho, aunque sea una seguridad enfermiza y opaca, el afuera es amenazante y peligroso. Pero el episodio genera un cambio en el personaje, un renacer diferente, con un obstáculo destrabado. Como si atravesar el periplo fuera acto necesario y didáctico para superar el conflicto y despertar de un estado de letargo: “Soy otro (...) y en cierto modo, tengo que darles las gracias” (Varela, 1993: 74). Sin embargo, ese ímpetu de Nacho por salir de la casa, que es su prisión, contrasta enormemente con la súbita aparición de Ana que viene de afuera, su estado es lamentable.

Ana es el único personaje que transita entre los dos espacios, el afuera y el adentro. Es la única que reviste el valor para salir y aún más, para volver por Nacho, regresar a esa “cloaca” como la llama Amanda. Acto seguido, la referencia más directa a la coyuntura política, algo que nos saca súbitamente de la poética del espectáculo y representa un giro discursivo muy interesante por directo. Frente a la necesidad de una “escoba” para barrer la basura, como dijera Ana, Andrés responde: “Bueno, estamos en una sociedad represora. Vas a necesitar una buena escoba.” (Varela, 1993:76). Ana, al igual que su marido, también ha experimentado un cambio. El viaje ha oficiado de matriz de aprendizaje: “es imposible renunciar a Nacho” (Varela, 1993:77). Si seguimos el juego alegórico de casa-país (Cirlot, 1992), a lo que no renuncia es a volver. Siendo este un mensaje muy importante para los insiliados que debieron soportar la censura y la represión desde dentro. No olvidemos que el estreno viene precedido de un párate de varios años en la creación artística del autor.

3.1.7 Lenguaje poético: connotaciones

Un símbolo de enorme importancia es la puerta de la casa que marcará el elemento divisorio entre el interior y el afuera, esa puerta posibilitará la entrada y salida de personajes que, a su vez, serán los encargados de traer ese afuera convulsionado, aunque siempre en segundo plano y como telón del drama familiar. En el fondo la pieza no es más que eso, un drama familiar con personajes llenos de preocupaciones burdas y la presencia de un conflicto que podría ser común a cualquier familia. Una comedia burguesa, diría el propio Varela. Lo verdaderamente

interesante surge de a ratos; ese afuera que esta familia ignora es lo que entre las grietas de la vivienda quiere mostrar el autor. La realidad se inmiscuye de manera fragmentada por las aberturas de la casa: “la luz que invade la escena tiene tonalidades rojizas” (Varela, 1993: 19).

El episodio inicial tiñe la escena de sangre, de la sangre de esa gaviota “pescada” en el aire por ese pescador que trae a escena Ana tras la lectura de un libro. El juego con el signo lo presenta directamente el autor al afirmar, uno de los personajes, ser la gaviota. He ahí la exhibición del símbolo, la gaviota representa algo más, no es solamente un ave derribada fatalmente por el pescador en pleno vuelo, también es Ana, como veremos más adelante. El anzuelo, por su parte, también se simboliza en Nacho de tal modo que, si Ana es la gaviota, Nacho es el anzuelo. Unos parlamentos más adelante vemos que definitivamente nada es lo que parece y que los significantes adquieren nuevos significados, ya que, a modo de ejemplo, la empresa familiar no se llama, según Nacho, Ferrando y Cía., sino Gran Tienda La Ilusión. Esta especie de cambio en la nominación de la tienda persigue, siguiendo al personaje, una intención irónica. A raíz de eso, el espacio es lugar físico, pero también lugar de símbolo:

El teatro propone, así, a partir de un espacio físico y simbólico, un modo colectivo de elaboración que moviliza y enriquece la memoria colectiva por la interacción entre las memorias individuales y la memoria colectiva a partir de la articulación de la palabra con el cuerpo en una experiencia comunitaria básica en la que se cruzan la presencia y la ausencia, la realidad y la ficción, la identidad y la alteridad, lo consciente y lo inconsciente”. (Mirza, 2009: 29)

Tras el primer acto el espectador solo puede construir la historia en partes. La situación se encuentra fragmentada, la presentación de los personajes y la interacción entre ellos deja entrever un pasado al cual no se quiere volver. Una atmósfera de tensión invade las escenas todo el tiempo y la presencia de Amanda se yergue como una sombra que domina al resto de los personajes. Una figura avasallante que dispara los recuerdos de Nacho y revela la situación de Ana. Frente a la necesidad de decir sin mimetizar es que Varela intenta un lenguaje de

significado implícito, ya que: “eran tiempos en los que el teatro naturalista no tenía demasiado sentido o era casi un suicidio. O apuntaba a otros horizontes, otros conflictos” (Goldstein, 2015: s/p).

El alcohol, el petróleo, es el gran hilo conductor de todo el espectáculo. Un símbolo de estatus y poder que gira en torno a estos personajes y ahoga sus miedos. En el “petróleo” son capaces de sobrellevar su indiferencia y de borrar los recuerdos de un pasado turbulento. Quien más se entrega a él es Amanda, pero hasta Ana recurre a ello para soterrar su inquietud, el lema es: “petróleo a todas horas” (Varela, 1993: 37). Tal es la presencia del alcohol en la vida de los personajes que hasta la reflexión de Ana es sorprendente y referencial: “podrán parar las fábricas, ¿pero a ustedes quién los va a parar?” (Varela, 1993: 37). La presencia del alcohol en la vida de estos personajes es patológica y corona una vida enfermiza, plagada de medicamentos y de dolores. Amanda debe tomar pastillas para dormir y duerme hasta las cinco de la tarde, ni bien se levanta debe pasar por el “surtidor de nafta”, es decir: embriagarse.

3.1.8 Conclusiones

La obra de Varela: “presenta a un hombre que intenta romper treinta años de ataduras para descubrirse y ser al fin él mismo” (Mirza, 1979b: 16). Nacho es un antihéroe porque su lucha es confusa y débil y sus intentos de salida son ilusorios y grandilocuentes: pedirle la herencia anticipada a su madre para abrir su propia tienda o escaparse a Europa con Ana, su mujer. El presente del personaje es inestable y confuso, el pasado es lo que pretende destruir y el futuro es completamente incierto. En su lucha desesperada por hacerse un lugar propio en la vida, trata de recurrir al pasado remoto y refugiarse en los símbolos de su padre muerto para establecer su jerarquía y enfrentarse a una madre autoritaria y castradora. Finalmente fracasa: “Exige, pero de rodillas, su parte de herencia; quiere transformar su vida, pero sin renunciar totalmente a la anterior, sin lastimar a nadie, como le dice a Andrés, su amigo y colaborador de su madre” (Mirza, 1979b: 16). Esta aparente libertad en la que vive el personaje, tras su casamiento en una casa en la playa, no es más que un refugio provisorio, necesita pastillas para dormir y bebe

a la par de su madre.

En definitiva, la pieza presenta a un personaje en un intento frenético por ser otra persona, busca la salvación en el amor de Ana. Sin embargo, las ataduras son demasiado fuertes y no puede romperlas: “En un doble plano se desarrolla entonces esa lucha: el plano de lo directamente denotado por el discurso y el plano de las connotaciones, de lo gesticular y lo contextual que parecen contaminar las significaciones del primero” (Mirza, 1979: 16). En suma, la obra revela que no todo es lo que parece y que todos los personajes son exactamente lo contrario de lo que, a priori, se podría creer. Andrés no es, como podría pensarse desde el inicio, ni el padre de Nacho ni el amante de Amanda, Amanda no logra sostener la firmeza emocional que la caracteriza al inicio de la obra y Nacho no es enteramente libre como pretende hacernos ver.

La potencia del texto no solo garantiza su estreno, sino que gana el premio a mejor obra del año en un concurso que realiza el Teatro Circular (1979). Esto es posible gracias a que la obra en sí no habla del régimen de manera directa, ni a favor ni en contra. Quien lee el texto o presencia el espectáculo descubre el drama familiar de un hijo que ha vivido en sombras, ocultando su orientación sexual, principalmente a su esposa, por temor al fracaso de su matrimonio. Con este tema de fondo, hay personajes que se yerguen como verdaderos arquetipos. Tal es el caso de Amanda, la *land-lady* de esta familia de clase media-alta y su principal antagonista. Ana, por su parte, es una representante del afuera, alguien que se acopla a la familia, pero cuyo pasado es muy diferente, mucho más humilde. Es, sin embargo, la única capaz de abandonar la casa, de conectar con el afuera. Un afuera que, dicho sea de paso, penetra en recuerdos y en diálogos de una manera amenazante y peligrosa. He ahí, quizás, donde se encuentre la verdadera riqueza de esa obra, entendida como una pieza de “resistencia”, enmarcada en un acontecer político que se pretende señalar, evidenciar y, tal vez, criticar, aunque sea por la presentación de sus modelos de referencia caricaturizados y dibujados en su miseria. Una miserable opulencia marcada por el alcoholismo, ese “petróleo” que está presente en todas y cada una de las escenas, un “petróleo” que no bebe sin embargo la gran mayoría de la población, aquellos que podríamos identificar como las

“gaviotas” en esta historia, la gran masa anónima de empleados de la tienda, la familia de Ana, ella misma que, aunque deviene en parte del clan, tiene un origen “gaviota”.

¿Quiénes sí beben el petróleo?, quienes se quedan, aquellos encerrados en una sórdida comodidad que sobrevive porque se niega a ver por las ventanas. Las imágenes de la situación política solo aparecen entre las grietas del discurso y la casa, y es el espectador quien, atravesado por un acontecimiento y una vida personal, un cuerpo siendo y espectando, con un pasado común, puede armar el puzle de un acontecimiento que “resiste” y “desafía” por el mero hecho de enunciarse:

En las representaciones escénicas la memoria individual intenta esa elaboración colectiva al confrontar los testimonios privados con las versiones oficiales, para generar a través de las condensaciones del arte, una contrahistoria que desmonte las mentiras oficiales construidas por la dictadura en las décadas del setenta y el ochenta en nuestro país”. (Mirza, 2009: 67)

Varela presenta una clase opulenta que solo ve beneficios a través del régimen, muestra sus miserias, su vida personal en ruinas y su enorme indiferencia. Ese acto de poner en escena la obra ya está aconteciendo como resistencia. Sin embargo, todo ello en el plano connotativo y alegórico. Lo que denota el texto es, sin embargo, una pieza de tipo burguesa que presenta un conflicto inherente a cualquier familia. La obra, el texto en sí, es un texto incompleto. El puente que se tiende entre espectáculo y público es lo que posibilita la completud del sentido del drama. Como afirma Dubatti (2009), el teatro es un acontecimiento, entendido este como un lugar de construcción de sentido para el mundo de lo humano. He ahí que a partir de él se puede construir sentidos en función de la conexión entre eso que se muestra y nuestra propia experiencia. La experiencia del espectador de teatro que asiste al estreno de esta pieza es una experiencia vital que trae un afuera convulso. He ahí que no podría afirmarse jamás que estas obras son arte de resistencia en sí. Es decir: sin ser entendidas en un contexto, es imposible categorizarlas de esta manera.

Si extraemos el espectáculo de su contexto y lo migramos a otro tiempo,

quizás connote otra cosa. Por ello son clásicos y por ello logran pasar “desapercibidas”, porque son símbolos humanos que pueden significar una u otra cosa dependiendo de la necesidad de su época, del espectador de su época. *Alfonso y Clotilde* (1980), por ejemplo, tuvo un éxito tan rotundo que se repuso varias veces y que incluso llevó al elenco a girar por Italia. Esto es: la obra para un público italiano representaba una cosa muy distinta a la que generaba aquí, en Uruguay. Una obra de estas dimensiones adquiere valor de tópico porque es adaptable a cualquier situación de avasallamientos de derechos, de represión de libertades, de necesidad de encubrimiento de deseos, eso es común a todos, aquí y en Italia, entonces y ahora.

En suma, a partir del estudio de *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), observamos que, a través de la presentación de un drama familiar de clase media-alta, el autor puede expresar su idea, un mensaje concreto y de denuncia.

3.2 La eficacia del lenguaje encubierto en *Alfonso y Clotilde* (1980)

3.2.0 Presentación

La obra se estrena en la sala pequeña de un teatro con una capacidad para 198 personas, ubicado en Plaza Cagancha 1164 —Teatro del Centro—, a escasos metros del Teatro Circular en donde el autor estrena *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) un año antes, y de la mano de la compañía Teatro de la Ciudad (1980). Cabe aclarar que el estreno de *Los cuentos del final* (1981) al año siguiente se realiza en la Sala Verdi, otro teatro ubicado a menos de siete cuadras de los anteriores.²² Esto hace que los estrenos de esas obras se realicen en un circuito muy pequeño y céntrico, y en salas con poca capacidad para el público. Ese hecho marca la impronta de un teatro para pocos, quizás con el fin de pasar desapercibido porque, si bien el control se producía en todas las salas, había una mayor exposición en salas grandes como El Galpón —directamente intervenido— o el Teatro Solís —con obras que se bajaron de cartel a pocos días de su estreno—.

²² Ver Figura 1, pág. 65.

3.2.1 Recepción crítica

Alfonso y Clotilde (1980) es una obra casi sin acción, con toques de ironía y humor constantes, una obra de sugerencia. La tensión dramática no es generada por el diálogo de los personajes sino por lo que sus palabras connotan, por los sentidos vedados que sugieren, la frivolidad. Recrear la atmósfera de su estreno es muy difícil, justamente por la interacción de estos elementos. Sobre este tema, un año antes de la puesta en escena, Mirza afirma:

Cuando una obra descansa casi exclusivamente en ese juego de medios tonos, en ese clima de alusiones donde la acción dramática se desvanece para dar lugar a expansiones líricas, con un constante apoyo en las acotaciones escénicas que se refieren a la hora, la estación, los silencios, los diferentes sonidos, se vuelve muy difícil sostener ese conjunto de significantes armónicos para recrear la atmósfera que buscó el autor. (1979a: 17)

La polifonía del lenguaje teatral habilitó la aparición de un discurso que paulatina y metafóricamente comenzó a dialogar de manera crítica con el sistema político contemporáneo. Los recursos fueron desde: apostar por textos que destacaran el tópico de poder, hasta la reelaboración de clásicos que permitiera generar una mirada crítica sobre lo que estaba pasando. En el plano escénico, esto se vio en la exageración de gestos, ademanes y entonaciones.

Alfonso y Clotilde se estrena el 14 de mayo de 1980 en el Teatro del Centro.²³ Como bien afirma Alfredo Goldstein, se trata de: “una de las primeras obras en aludir a las desapariciones que iban sucediendo en el Uruguay tenebroso, a partir de una relación que se proyectaba hacia una fuerte denuncia política, pero que nunca olvidaba la esfera privada y sus recovecos” (2015: s/p). El hecho de que se estrenara en una sala poco conocida y que no guardaba relación con salas que mostraban espectáculos de “resistencia”, sino que pertenecía a los directores del diario El País, ofrecía cierta cobertura ante la censura.

²³ Bajo la dirección de Carlos Aguilera y el elenco de Teatro de la Ciudad. Actuaron en el estreno: Juan Alberto Sobrino (Alfonso), Leonor Álvarez (Clotilde) y Daniel Videla (Paco). Escenografía: Carlos Pirelli. Vestuario: Nelson Mancebo. Ambientación sonora: Elbio Rodríguez Barilari. Luces: Walter Reyno. Sonidista: Carlos da Silveira. Maquillaje: Clarisa Antelo. Utilería: Fernando Yalil.

El propio autor pensaba que la obra era lo suficientemente elusiva como para poder provocar un shock demasiado fuerte en el espectador, pero resultó que luego del estreno, el público salía conmovido por lo que acababa de ver. Al parecer, los elementos absurdistas sirvieron para “fragmentar el espejo”, pero el mensaje fue directo. A pesar del terror que despertó en el espectador, la obra “pasó”. No obstante, el autor fue vigilado y el director citado a declarar por el coordinador de los servicios de inteligencia Alen Castro.²⁴ Sin embargo, el miedo del público posibilitó el hermetismo y eso, a su vez, la evasión de la censura.

3.2.2 Argumento

Es la historia de una pareja que llega a una playa, no se sabe si está huyendo de algo o de alguien. Parecería que van a instalarse y hacer un picnic. A medida que la pieza avanza, el matrimonio comienza a recordar su vida pasada en un parlamento que se sostiene, en su mayoría, a través de la discusión. Al mismo tiempo, los personajes no quieren ver la realidad en la que están inmersos. Se han instalado en una playa en la cual asoman desde debajo de la arena manos azuladas de cadáveres con claras señales de haber sido torturados. En determinado momento, irrumpe un joven con evidentes signos de tortura —semidesnudo— con el cual la pareja pretende entablar un diálogo. Pero ese joven no puede hablar porque le ha sido arrancada su lengua.

La obra muestra el deterioro de la pareja llegando a perder incluso su propia identidad. Hecho que se va dando a partir de la pérdida de la memoria, a tal punto que los personajes olvidan hasta sus propios nombres.

3.2.3 Título

El título, tan discreto como efectivo, deja ver muy poco acerca del texto. La elección del autor de decantarse por la eponimia en el título revela, a su vez, la

²⁴ Un comisario conocido también como “Colina”, “La momia” u “Óscar 4”, que quizás se llamaba realmente Abayubá Centeno y que estuvo involucrado en la desaparición de Julio Escudero y el asesinato confeso de Álvaro Balbi. Trabajaba, además, de forma muy irregular (Bravo-Elizondo, 1993).

intención de universalizar a sus personajes. No olvidemos que la obra se adapta al italiano y realiza una extensa gira por ese país. Esto es: la obra no se individualiza ni se regionaliza. Antes bien, ese páramo podría ser cualquier lugar, y ese matrimonio, cualquier matrimonio. Sus nombres —que ellos mismos olvidan al final del espectáculo— son solo eso, nombres sin siquiera apellido.

3.2.4 Personajes

El argumento de esta obra, que presenta algunas características propias del teatro del absurdo (Paolini, 2005) y está compuesta de un acto único, nos habla de dos personajes —un matrimonio de clase media— que se encuentra en una playa desierta —una especie de terreno yermo— a la espera de algo que no sabemos bien qué es. Durante ese tiempo, afloran en la arena cuerpos en descomposición con claras señales de tortura. Uno de esos cuerpos es el de Paco, un sindicalista que trabaja en la misma fábrica que Alfonso y que también presenta señales de tortura. Se encuentra desnudo y le falta la lengua. Durante el tiempo que duren estas apariciones, Alfonso y Clotilde discuten acerca de nimiedades de la vida cotidiana con el objetivo de evadirse de una realidad que, al parecer, no quieren ver. Por último, el sindicalista muere y los personajes se sumergen en una nueva discusión a partir de la cual el espectador descubre el motivo de la huida. Al parecer, se da a raíz de un comentario de Clotilde acerca de su admiración por Picasso, durante una cena con el dueño de la fábrica. Finalmente, llega la noche y la pareja se pierde en un proceso de intentar recordar. Los personajes van poco a poco desapareciendo en

una bruma del lenguaje que se disgrega.



Figura 6. Leonor Álvarez (Clotilde) y Juan Alberto Sobrino (Alfonso). Teatro del Centro, 1981.

3.2.5 Espacio dramático

El espacio escénico de la pieza es una especie de terreno vacío con forma de manta beige que representa la arena de una playa desierta a través de la cual irán asomando manos azuladas de cadáveres. En lo que al tiempo se refiere, es indefinido. No está claro cuándo tuvieron lugar los hechos ni hace cuánto tiempo el matrimonio camina por ese lugar. No parece haber un tiempo pasado muy claro ni un futuro muy cierto. Todas las referencias al pasado son vagas y difusas. Aunque no hay una referencia específica a Uruguay, el público puede reconocerse en las escenas de la vida cotidiana a través del simbolismo del paisaje que representa el infierno —el país— y el habla de los personajes.

La lógica que sostiene el discurso de la pareja se produce por una premisa realista dada la coyuntura política en la que se enmarca la obra y se encuentran los personajes, eso le da carácter de realismo a la obra (Dubatti, 1995). Los personajes se encuentran en huida porque están siendo perseguidos y la aparición de los

cuerpos representa la materialización del temor que los motiva a escapar. Por otro lado, la obra tiene, a su vez, algunos tintes absurdos: la espera interminable, la aparente inacción de los personajes, el tiempo detenido, lo inentendible. Solo luego de avanzada la pieza nos damos cuenta de qué es lo que esperan los personajes, de dónde vienen, a dónde van. Tampoco sabemos exactamente dónde se encuentran, es un espacio de la conciencia (Paolini, 2005), de lo difuso, en donde el tiempo parece detenerse y no acontece, simplemente se presentan imágenes.

En lo que respecta a los elementos del absurdo en la obra, resaltaremos la trivialidad de los diálogos entre Alfonso y su esposa frente a la paulatina aparición de manos y cuerpos desnudos: “Sepa, señor, que no tengo nada contra el nudismo, pero, a veces, hablar con un hombre en su estado provoca ciertas molestias” (Varela, 2008: 81). Frente a la revelación de los primeros signos de tortura, la espalda marcada y la ausencia de lengua, la respuesta de Alfonso busca generar la risa del espectador. Sobre las marcas de tortura en la espalda de Paco, Alfonso agrega: “¡Alguien quiso hacer allí un asado!” (Varela. 2008: 82). Al final, luego de la muerte de Paco, la pareja sufre una especie de desvanecimiento sin ninguna causa visible.

3.2.6 Conflicto

La obra dramatiza la importancia de resistirse al olvido, como un imperativo ético que exige recordar antes que olvidar. De esa manera, la pieza, bajo un cierto velo de comicidad y absurdo, tiende a solapar la idea impuesta por la dictadura de erradicar la disidencia y la memoria. Su autor, al “fracturar el espejo” —operación necesaria para eludir la censura—, también, se ve obligado a “fracturar la realidad”. Su obra se embarca en lo que él mismo llama un “realismo alucinado”. El drama instala la posibilidad de un camino intermedio; un camino que no es el acatamiento absoluto —el destino de Alfonso y Clotilde— ni la rebelión abierta —el destino de Paco—. Ese camino intermedio implica conservar la propia memoria y su consecuente identidad. Para Puga (2003), *Alfonso y Clotilde* (1980), más que un

absurdo es un esperpento²⁵, una burla de la realidad de su época. La absoluta falta de sentimentalismo: “la desprendida ironía del dramaturgo hacia sus personajes, combinada con la exposición de su debilidad, es típica del esperpento” (Puga, 2003: 46).

3.2.7 Lenguaje poético: connotaciones

El espectáculo de Varela apunta claramente al contexto socio-político del público. Muchos de ellos cansados del contexto opresor, y ávidos por querer escuchar sobre las torturas y la represión. Ahora bien, el texto, si bien absurdo por momentos, con un manejo difuso del tiempo y una construcción ilógica de los parlamentos, no deja de mostrar cuerpos mutilados, arrojados al mar, desnudos y con claras señales de tortura. Si bien eso tiene lugar en la segunda etapa del período de resistencia teatral (Mirza, 2007), mostrar tal cosa resulta, aún, muy arriesgado. No obstante, una cosa es el texto y otra muy diferente es la representación.

El trabajo de Carlos Aguilera para mostrar lo que muchos ocultaban o no estaban dispuestos a ver debió ser muy complejo. La representación de los torturados, el apersonamiento —a través del actor— que hace Paco de los desaparecidos, la imagen del cuerpo que comparte un mismo espacio y que, por momentos, se vuelve insoportable por lo interpelante, debió resultar muy difícil de poder llevar adelante: “el espectáculo mostraba lo que de ninguna manera podía mostrarse (asesinatos cometidos por la dictadura —que seguía cometiéndolos— torturas, cuerpos lanzados al mar, mutilados, desaparecidos) en forma inédita y por demás peligrosa para el momento que se vivía” (Torres, 2012). La obra, fue compuesta en un Uruguay que se había vuelto cada vez más amenazador y fue posible gracias al entretejido textual que abandona parcialmente el discurso realista y se acerca bastante al teatro del absurdo. Eso posibilita el planteo de una pareja que huye de algo terrible.

Sobre los elementos absurdistas, hay varias características en el texto que

²⁵ Concepto popularizado por el dramaturgo español Ramón del Valle Inclán (1886-1936) en los años veinte, quien considera que el esperpento es una deformación de la realidad para acentuar sus propiedades absurdas (Polák, 2009).

remiten a un drama de ese estilo: “los juegos al que se prestan los personajes, la falta de cohesión espacial y temporal, la ocasional falta de lógica del diálogo y la desintegración lingüística al final de la obra” (Dubatti, 1995: 254).

En cuanto a las connotaciones que evoca la presencia de Paco, podemos afirmar que este representa a todos aquellos que intentaron durante largo tiempo alzar su voz para denunciar lo que estaba pasando y su voz no se escuchaba o eran censurados (Puga, 2003). Hay que leer entre líneas para descifrar qué es lo que Paco intenta decirnos y qué es lo que Varela quiere mostrarnos: “La presencia silenciosa de Paco sustituye tanto al artista silenciado como a los desaparecidos que no pudieron hablar por sí mismos” (Puga, 2003: 51). Mientras tanto, Alfonso y Clotilde se convierten en testigos de su sufrimiento y representan a los miles que, a sabiendas de la existencia de la tortura, deciden mirar para otro lado, se niegan a reconocerla, antes bien se burlan de las marcas de tortura que lleva en su cuerpo. De todas formas, el cadáver de Paco se convierte, a decir de Puga, en un “*lieux de memoire*” para la pareja (Puga, 2003: 51). Permite recordar acontecimientos del pasado; de la fábrica en la que trabajaba Alfonso y de la comunidad. Pero la obra termina con la pérdida de la memoria por parte de esos personajes y cuando Clotilde reconoce la importancia de recordar ya es demasiado tarde, no puede evocar ni su propio nombre.

Al igual que los personajes, el público de Varela debe recordar. Los espectadores saben que la pareja se ve obligada a dejar su hogar por un comentario que hizo Clotilde sobre una obra de Picasso —*La maternidad* (1901)—. El jefe de su marido le pregunta si también admira sus ideas. Esto es todo lo que nos deja ver el dramaturgo, pero el público sabe que Picasso es el pintor del *Guernica* (1937), esa obra cumbre sobre la resistencia del arte a la hora de mostrar las atrocidades de la Guerra Civil en España (1936-1939). Sabe también que es el mismo que pronuncia en 1937 un discurso en el que aborrece la casta militar de España y la culpabiliza de haber hundido al país (Torres, 2012). En ese episodio podemos entrever un tema fundamental asociado a la evasión de la censura:

En el chiste sobre la metedura de pata de Clotilde puede estar

incrustado un segundo chiste, entre Varela y su público, sobre la estupidez de los censores que persiguen a los inocentes y a veces pasan por alto a los «culpables», como el dramaturgo que en plena dictadura consigue escenificar una condena de la apatía ante la represión política y una exhortación a cultivar el lenguaje y la memoria. (Puga, 2003: 52)

Por último, el desfiguramiento de tiempo y espacio, o la metaforización de lugares, representan en la obra del autor registros elusivos de la simple denotación con el fin de potenciar su significado secundario, connotado. Esa es la forma que hallaron algunos autores de rebelarse contra el orden y lo que se presentaba como verdad hegemónica. A ese respecto, Brando agrega:

La desconfianza en el modelo mimético, las formas alusivas o elípticas, la apelación a la tradición de los “raros” y a todos sus recursos de fragmentación e incertidumbre en las leyes reguladoras del mundo, no actuaron como evasiones sino como nuevas formas de rebelarse ante un orden, ante una versión única de la realidad, ante una noción inequívoca de verdad. (2012: 541)

En suma, debió haber llamado la atención la aparición en la arena de manos azuladas, un cuerpo sin lengua y el choque en el parabrisas del auto de “pájaros suicidas” que embadurnaban de sangre el vidrio del auto. Todo ello prepara al público para la aparición definitiva de Paco, el joven torturado. La presencia de Paco establece la dicotomía clase media, representada en el matrimonio, y clase obrera, asociada a él. La primera huye de la última, pero todos ellos precipitados en desgracia y obligados a huir del “Gran Viejo” en quien vemos reflejado, por metonimia, el régimen autoritario de la dictadura. En el mismo entendido, la fábrica simbolizaría “el matadero” —el país— (Gnutzmann, 1999).

3.2.8 Conclusiones

A través de esta pieza de teatro, elaborada en un acto único, el autor logra decir y no decir al mismo tiempo. Logra evocar la memoria, primero en sus personajes y luego, de esa manera, trasladar ese imperativo de recordar a los espectadores de la obra. Pero lo hace bajo un velo de interpretaciones que,

sorprendentemente para Varela, lograron evadir la clausura y tuvo como única respuesta violenta por parte del régimen algunas llamadas telefónicas con amenazas de muerte anónimas:

Varela camina en la cuerda floja entre decir demasiado y decir demasiado poco. Al principio, Varela pensó que quizá había dicho demasiado. Se sintió sorprendido y aliviado cuando las únicas reacciones violentas que suscitaron las obras fueron algunas amenazas de muerte telefónicas anónimas. (Puga, 2003: 58)

A su vez, los elementos absurdos que se formulan en la obra encubren, de cierta manera, la denuncia. A modo de ejemplo, intentar cubrir el cuerpo de Paco con un mantel a cuadros para tapar su desnudez, asociar su aparición a la idea de que deben estar en una playa nudista o creer que le falta la lengua porque se la debió haber comido tras confundirla con un bocadillo, decir a su vez que las marcas en su espalda son porque alguien pretendió hacer un asado encima de ella; es soterrar la denuncia que sí es capaz de descifrar el público gracias a las referencias personales que trae consigo. Paradigmático resulta el hecho de que, al inicio, la pareja busca las huellas del camión que esperan en el proscenio, mirando hacia el escenario, desde esa dirección es que esperan que llegue la ayuda, justamente desde el público.

En definitiva, todo el entramado de símbolos que ofrece la obra no busca otra cosa que entablar una forma de comunicación mucho más intensa con el público, analizar y revisar la historia actual, superar las condiciones políticas adversas, crear un estado de conciencia colectiva y comprometer al público con lo que estaba pasando. Todo eso llevado a cabo de manera magistral y con una gran economía verbal, la utilización de un lenguaje mimético y alegórico, una condensación semántica del título y una organización directa de la acción dramática.

Esa imagen “monstruosa” del país que muestra Varela en sus obras se presenta como irreal, sobre todo en piezas como esta, en donde los personajes parecen estar desconectados de la realidad, he ahí donde se encuentra la tesis del autor. La obra presenta dos estéticas superpuestas (Dubatti, 1995), por un lado, una base realista, sostenida por la presencia real de tortura y persecución ideológica y por otro lado una base absurda, relacionada con la textualidad brechtiana, con

episodios ambiguos y escenas que no desbordan. Sus personajes se muestran disgregados de la realidad, un miedo constante parece estar siempre al acecho, las imágenes del horror se presentan por parte, de manera fragmentada, de modo que la atmósfera es tensa, el espectador está siempre al borde de la silla esperando que algo terrible suceda. El tiempo, sin embargo, parecería no transcurrir y tras un nuevo hallazgo se revela algo horroroso, un moribundo con claras señales de haber sido torturado, sin poder enunciar palabra alguna, ya que le han arrancado la lengua. Los personajes y espectadores experimentan, en todo momento, una sensación de querer huir de ese lugar.

3.3 *Los cuentos del final* (1981): la poética del derrumbe

3.3.0 Presentación

En lo que respecta a *Los cuentos del final* (1981),²⁶ la tercera pieza seleccionada para el análisis en el presente trabajo, podemos afirmar que, en términos de lenguaje, predomina el lenguaje evasivo y una narrativa aparentemente llana, carente de los grandes conflictos clásicos. Para el estreno actúan Maruja Santullo, Estela Medina y Delfi Galbiati. En una nota periodística, a propósito de la muerte de Varela, Alfredo Goldstein agrega sobre este drama:

El terceto Maruja Santullo-Estela Medina-Delfi Galbiati fulguraba en las manos inteligentes de Carlos Aguilera, en una casa, con una familia y en una época que se caían, todas, literalmente a pedazos. Fantasma interior que seguramente buceaban en la psicología de ese Manolo siempre cauto, siempre respetuoso de sus semejantes, siempre sutil con sus colegas. (Goldstein, 2015: s/p)

²⁶ La obra, dirigida por Carlos Aguilera, es estrenada por el elenco de la Comedia Nacional el 25 de abril de 1981, en la Sala Verdi. Varela agrega que la obra iba a ser representada por un grupo de teatro independiente, pero gracias a la intervención de Jaime Yavitz la interpreta el elenco de La Comedia: “yo, con el descaro típico de la juventud, le dije que aceptaba si la dirigía una persona de mi confianza, que venía de dirigir otro texto mío estupendamente” (Varela: 2015: s/p).

3.3.1 Recepción crítica

Hacia 1981 la apertura es aún mayor, se realiza el encuentro de Teatro Uruguayo, la inauguración del Teatro Candela, continúa saliendo la revista *Escenario* del teatro Circular —tercer número de una revista exclusivamente de teatro— y se produce el encuentro de Teatro joven. En suma, se suceden una serie de hechos que marcan una clara apertura al género e inclusión de este arte efímero en las primeras filas de la cultura nacional. Se produce, también, la incorporación de actores del teatro independiente al elenco estable de la Comedia Nacional. En 1981, de las obras de autores nacionales —de seis representadas por la Comedia, tres son nacionales— se destaca el texto de Varela. Sobre su estreno, podemos agregar:

En el presente drama, Varela enfrenta el mundo en descomposición de una casa que conserva vestigios de antiguas opulencias con el mundo exterior, amenazante y vital de la realidad. El ámbito de los señores y el de los criados. Con una doble acción que se desarrolla a veces simultáneamente, creando un doble plano espacio-referencial, en un único tiempo y único espacio escénico, con superposición ocasional de los diálogos, la puesta en escena acentúa los contrastes entre ambos mundos. (Mirza, 1981a: 21)

3.3.2 Argumento

La obra expone los problemas de una familia de clase media agobiada por la rutina y encerrada en una casa que parece irse derrumbando a medida que avanza el espectáculo. Agustín, el protagonista, es un abogado enfermizo que, junto con su esposa, Leonor, luchan por mantener su matrimonio a flote. Hacia el final de la obra, la historia de amor entre ella y Rulo —personaje ajeno a la familia y que se relaciona con las empleadas de la casa— termina con la huida de estos y el derrumbe definitivo de la casa y el matrimonio. Por medio de esta pieza, el autor logra establecer un angustiante paralelismo de fuerzas en conflicto en un caserón resquebrajado que simboliza el país todo.

3.3.3 Título

El título de la obra ya nos sitúa en una zona de conflicto puesto que no se

trata de un texto narrativo, sino de un texto dramático. Por lo tanto, sería más oportuno referirse al texto como un drama y no como un cuento. Sobre el primero, en tanto género literario, sabemos que se trata de un texto escrito para ser representado frente a un público en un escenario (Vicente de Ayuso et al, 1997). En cambio, al hablar de cuento nos referimos al sub género literario dentro del género narrativo que remite a la narración de un suceso real o ficticio cuyo fin último es la mera lectura, no así la representación (Vicente de Ayuso et al, 1997). De todas maneras, los “cuentos” remiten a las historias de esperanza que los personajes desean escuchar, sobre todo Pilar, al final del espectáculo; historias que dejen ver luz al final del túnel, cuentos que revelen un final feliz. Muy por lo contrario, estos cuentos son protagonizados por “lobos” que han dejado una casa —país— en ruinas.

3.3.4 Personajes

La pieza presenta de manera simultánea dos grupos de personajes pertenecientes a clases sociales antagónicas. Por un lado, encontramos el grupo de Pilar, Agustín y Leonor; y por otro, se encuentran los empleados de la familia: Lila, Chela y Rulo. La presentación de estos dos grupos de personajes responde, a priori, a la descripción de una clase media que se encuentra anclada en el pasado. Un pasado que, además, es estéril, por lo que los personajes no tienen posibilidades de proyectarse al futuro, sino que se derrumban junto con la casa. Una familia terminará “cayéndose a pedazos” como los escombros de las paredes. Muy por lo contrario, la clase social que representan los criados es joven y vigorosa. Una de las criadas espera un hijo, por lo que sí tienen proyecciones a futuro.

3.3.5 Espacio dramático

La acotación inicial sitúa la acción en un espacio interior, al igual que sucede en *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), cuyo conflicto giraba en torno al espacio cerrado de una casa en la playa. En este caso, la casa como espacio intramuros de lo que sería un afuera diferente, oficiará de símbolo represor. La casa es hogar y tumba de los personajes. El derrumbe de la misma es el derrumbe inminente del propio régimen autoritario que, hacia 1981 ya deja ver mucha más “luz”

democrática que en la década anterior. El espacio ya de por sí es un terreno en conflicto por lo desorganizado y desordenado. Los muebles, aclara el dramaturgo, parecen estar amontonados, ya que al parecer fueron trasladados de un espacio más amplio a este.

El lugar se plantea como opresivo y es en ese espacio en el que desarrollarán su periplo los personajes. Cual si fuese un *lei motiv* que se repitiera en el drama del 79, el afuera sigue siendo amenazante, en palabras de Leonor leemos: “¿Por qué tienes miedo de mirar por la ventana?” (Varela, 2008: 105).



Figura 7. Maruja Santullo (Leonor), Delfi Galbiati (Agustín) y Estela Medina (Pilar). Sala Verdi, 1981.

3.3.6 Conflicto

El autor presenta en esta obra dos clases sociales antagónicas cuya lucha se percibe entre Pilar, su hijo Agustín y su esposa Leonor; y las empleadas de servicio Lila y Chela. Rulo, por su parte, es amante de Chela, con quien va a tener un hijo,

y futuro amante de Leonor. Esos personajes sí salen de la casa, son capaces de conectar el afuera con el adentro. El interior se cae a pedazos, no solo por las acaloradas y sostenidas discusiones entre Pilar y su hijo Agustín, sino que realmente se derrumba. Sobre esto, agrega Pilar: “¡Pará esto si podés! ¡Pará esta lluvia de cal, estos malditos derrumbes!” (Varela, 2008: 123). Un derrumbe que es metáfora de lo que sucede afuera, el mundo al que el espectador debe volver una vez finalizada la función. Un lugar al que Rulo llama la selva, un espacio en el que “falta nada más que Tarzán” (Varela, 2008: 124), así de salvaje y así de peligroso está evocado el afuera en el espectáculo. A su vez, desde el exterior se abre camino una carta, una nota para Agustín de un remitente amigo que, por lo que deja entrever en diálogo con su madre, se ha ido: “Si hubiera esperado un par de años” (Varela, 2008: 129). Recuérdese que el tema del exilio es muy familiar para el espectador de la obra.

3.3.7 Lenguaje poético: connotaciones

La obra abre con la interpelación de Leonor a Pilar, una anciana que se rehúsa a hablar “del tema”; antes bien, prefiere cambiar el eje de la conversación. Sin embargo: “aunque no mires, eso existe” (Varela, 2008: 105), le recuerda Leonor en una posible alusión al contexto político. Una referencia bastante más clara y adelantada que las que podríamos encontrar en *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) por el simple hecho de encontrarnos en una nueva etapa política, una de mayor apertura. El presente es “invernal” de todas formas, y la casa se derrumba, se cae a pedazos por la humedad; el “verano”, lo anticipa Leonor, está muy lejos aún.

Otro grupo de personajes, el de la empleada de la familia y sus amigos, Lila, Chela y Rulo, también remiten al afuera como un lugar peligroso: “A mí me da miedo afuera. De noche vi hombres (...) Me contaron que entraron a una casa y mataron a todos” (Varela, 2008: 109). Es decir: el hogar es seguridad, pero el devenir de los acontecimientos nos mostrará que si bien seguro, se derrumba tal como el afuera. Además, la anécdota que trae Lila a escena muestra una irrupción al interior, como si ni siquiera ese fuera un lugar para estar a salvo. El afuera irrumpe en el interior de las casas, cosa que aún no habíamos visto en las obras anteriores.

Los personajes aluden al miedo frente a una posibilidad cualquiera de ser víctimas de una situación violenta.



Figura 8. Escenografía para el estreno de *Los cuentos del final*. Sala Verdi, 1981.

Otro de los temas fundamentales en la dramaturgia de Varela y que vuelve a aparecer en esta obra es el relativo a la memoria. Sus personajes parecen retratados en un mundo sin memoria, como si todos ellos fuesen desmemoriados y no recordasen siquiera aspectos de su propio pasado: “No tenés memoria, Pilar” (Varela, 2008: 110). Sin embargo, ante el esfuerzo de tener que recordar, el imperativo es acordarse solamente de cosas lindas; quizás porque, como dice Lila: “Tienen muy mala memoria” (Varela, 2008: 116).

Ante tal juego, no sorprende que ninguna de las dos tenga nada “lindo” que recordar y que, para hacerlo, Pilar deba recurrir a un pasado muy remoto, el día de su comunión o de su casamiento, recuerdos que ni siquiera evoca con claridad. De manera inminente, entran en escena recuerdos que sí quiere evocar el dramaturgo, los recuerdos “feos”, a decir de sus personajes. Leonor recuerda, por ejemplo, la muerte de toda su familia. Ella es, para este drama, lo que Ana para *Las gaviotas*

no beben petróleo (1979). Por su parte, Nacho y Agustín son analógicamente los mismos personajes. Incluso Pilar puede compararse con Amanda, aunque sin la fuerza vital de aquella. Antes bien, raquítica y mal venida.

Conforme avanza la obra, la casa continúa siendo evocada en su derrumbe, la habitación del frente ha desaparecido, como si se estuviese derrumbando de a poco y por partes. El garaje —habitación provisoria para albergar a Chela— es, también, parte de una casa que se cae a pedazos.



Figura 9. Maruja Santullo (Pilar), Graciela Irrazabal (Lila) y Susana Sellanes (Chela). Sala Verdi, 1981.

Otras de las formas muy solapadas de crítica política e intento de desafiar la censura es hacer referencias a situaciones externas adversas, pero alegando que es un problema de carácter mundial, no nacional. La crisis es una crisis mundial, la guerra es una guerra mundial y así con todo, como si eso oficiara de velo protector. Por otro lado, el hecho de presentar la obra de manera fragmentada, con escenas que inclusive llegan a superponerse —por un lado, tenemos el accionar de los

personajes como Rulo, Chela y Lila (los empleados) y por otro Pilar, Leonor y Agustín (la clase media)—, también refleja esa fragmentación social y ese distanciamiento de clase que necesariamente se produce a raíz del conflicto político.



Figura 10. Maruja Santullo (Pilar), Delfi Galbiati (Agustín) y Susana Sellanes (Chela). Sala Verdi, 1981.

Volviendo al espacio, el afuera deja de ser referenciado como un jardín. En una de las conversaciones que mantiene Pilar con Leonor, esta le confiesa a la primera, que se niega a mirar hacia afuera, que el jardín ha cedido paso a los yuyos y se ha transformado en un matorral. Otra cosa que se ha transformado para mal es el cuerpo de Pilar, en él se resume el dolor, el penoso sufrimiento por la enfermedad que padece y la sofoca, sobre todo a nivel de sus piernas, y que la inmoviliza:

Apenas desaparece el sol empieza (...) Porque el dolor crece en la oscuridad; yo lo sé, crece y crece con las sombras (...); toda la casa se llena de miedo y de dolor (...) ¡Y no para carajo!, ¡no para! Y cuando sale la luna con su cara hipócrita, sigue creciendo. La luz mala lo hace crecer (...), y entonces desaparecen los príncipes, aunque yo me empeño en recordarlos (...), y pienso en los recuerdos de papá y tampoco me acuerdo de nada. Todo se borra. (Varela, 2008:

Este parlamento de Pilar es de gran importancia para el estudio de la obra, puesto que permite, a través de sus diversas lecturas, tender varias líneas de análisis. Lo primero que nos vemos tentados a pensar es que la referencia adoptada por el público, y la que en definitiva busca generar el dramaturgo a partir de esa intervención, tiene que ver con señalar, desde la experiencia personal de la vida del personaje, el sufrimiento de otro, que no es otra cosa más que el fin último de todo acontecer poético, representar a un “ser otro” y a una “realidad otra”, para contrastarla, criticarla, o engrandecerla. En tal caso, la oscuridad, esa ausencia de luz que domina la vida política de la época desde hace varios años al día del estreno, trae aparejado mucho dolor. Dolor y miedo que aleja al Príncipe Azul y la posibilidad de salvarse en él. La memoria que intenta rescatar la vida desde tiempos remotos también falla y ya no queda ni el recuerdo, todo se borra. He ahí el deseo furibundo de Pilar de rescatar la memoria a través de los cuentos; cuentos que pide a viva voz que le relate Leonor, cuentos quizás acerca del final, cuentos en los que se pueda ver la aparición del Príncipe Azul que venga a darle fin a todo ese dolor.

Pero los cuentos que quedan por contar son cuentos en donde el protagonista es el Lobo, no el Príncipe Azul, de hecho, no hay Príncipe Azul al final, solo un Lobo que ha masticado a Caperucita: “El lobo se comió todo (...); la cesta con frutas (...); todo. Se tragó los recuerdos.” (Varela, 2008: 149). En el final parece haber nada más que desesperanza, el sol ha dado la espalda a este cuento. Nuevamente el recuerdo, en su ausencia, refleja una falta vital para superar la adversidad. He ahí el gran padecimiento de los personajes de Varela, son ellos, personajes sin memoria y, por tal, sin pasado. Pilar ha quemado su álbum rosa y ya le resulta imposible evocar los recuerdos. Lo que queda son esos gusanos que roen sus piernas y le causan un terrible dolor, como una forma de purgar su olvido. Frente a tal sombra, Leonor busca huir del lugar, y cual si fuese una Princesa rescatada por un Príncipe Azul, le pide a Rulo que la saque de allí. Juntos huirán de aquella casa que representa la muerte y el olvido: “¡Llévame!, ¡Rápido (...), que tengo miedo de morirme!” (Varela, 2008: 152). Hacia el final del espectáculo todos los personajes parecen querer huir

de la casa.



Figura 11. Maruja Santullo (Pilar) y Delfi Galbiati (Agustín). Sala Verdi, 1981.

Otro cuento del final, uno mucho más terrible, es el que le hace Lila a Chela a propósito de la venta de su hijo. Un tema que deja entrever el dramaturgo y que representó un gran problema para el momento del estreno, una práctica extendida que el autor decide poner en boca de sus personajes. El cierre se produce con la noticia acerca de la muerte de Leonor, una muerte que se da de manera misteriosa y que lleva a los personajes a pensar que se trató de un hecho de gran violencia. La muerte se produce por causas misteriosas y a raíz de un intento de huida, según relata Rulo. Un claro ejemplo de represión brutal ante un intento de fuga. Las palabras finales resuenan con enorme fuerza en los oídos de todos los que acaban de disfrutar de la obra: “La casa se parece cada vez más a mamá: gime algunos días, escupe ladrillos y revoque, pero nunca se derrumba totalmente (...) Creo que poco a poco estamos empezando a ser libres (...) ¡Muy pronto, vas a ver! ¡Muy pronto!”

(Varela, 2008: 160).

3.3.8 Conclusiones

El espectáculo refleja el perfeccionamiento de la técnica utilizada por el autor y que dimos en llamar “realismo alucinado” (Landó, 1993). Es decir: ya desde el título el autor nos presenta una contradicción. El cuento no es un drama; por lo tanto, mediante el símbolo se expresa un problema entre lo que el autor está creando y lo que enuncia. Esto dispone, desde el inicio, un nivel de significación de la obra que va creciendo a medida que avanza el drama familiar. El lector entra en el juego de complicidades y las fantasías de los personajes se mezclan con las suyas propias. Una de las más compartidas tiene que ver con esa realidad que viven los protagonistas y que no condice con la realidad que quisieran vivir.

Si bien hemos reiterado que la obra enuncia un mundo en descomposición —metonimia de un régimen dictatorial que se descompone—, las intenciones del autor no se agotan en eso. Antes bien, el drama muestra a un puñado de personajes que buscan un lugar donde vivir, una casa que no se derrumbe y un sitio seguro en donde dar rienda suelta a sus sueños. En definitiva, un lugar en donde ser felices.

CAPÍTULO CUATRO

Teatro de transición²⁷

*No quisiera ir más lejos. Todo esto
que palpo y veo
junto a mí, hora a hora
es rebelde y resiste.*
Circe Maia.

4.0 Re-visión de las obras de Carlos Manuel Varela estrenadas en dictadura: Panorama crítico, artístico y cultural de la época

Por supuesto que para estudiar las obras de Varela de este período tenemos los textos escritos. Pero dónde quedó la obra “vista” y “vivida”, es importante revivir ese arte pasajero y único de la representación. D’Aversa afirma que: “la gran virtud de la imagen es la de ser clara e inmediatamente evidente, la de difundirse y expandirse por las superficies de la memoria” (1981: 30). A través de las lecturas de reseñas críticas en semanarios y revistas culturales de la época, hemos intentado reconstruir, en parte, las condiciones del estreno de cada una de las obras del autor seleccionadas para este trabajo.

Repasemos ahora la naturaleza de esos estrenos analizando algunos aspectos del ámbito teatral durante la década de los setenta y ochenta. En una entrevista que le realiza Álvaro Passaro (1984) a Alberto Restuccia, a raíz de su premiación como mejor director de teatro en 1972 por su puesta en escena de *Ubú Rey* (Alfred Jarry, 1896), el director afirma que su teatro no persigue ningún propósito, aunque más tarde sostendrá que: “todo arte tiene que ser utilitario, tiene que servir” (Passaro, 1984: 4). Asimismo, para que se pueda dar la completud en el teatro, sostiene

²⁷ Sobre el concepto de transición, ver *Corpus y delimitación del trabajo*, pág. 34.

Restuccia, todos deben ser actores, ya que el teatro es una especie de esfuerzo sin terminar, un trabajo que debe acabarse en el público. En otras palabras, teatrar es un trabajar con el espectador: “el público hace la obra conmigo” (Passaro, 1984: 5). Es recién luego de ese esfuerzo colaborativo que el autor, o en este caso el director, logra transmitir una ética teatral, no solamente una estética, por más que Restuccia afirme que son la misma cosa.

Unos años más tarde Restuccia (1977) escribe, en una columna sobre teatro de la revista cultural *Ficciones*, que el drama uruguayo no existe, que no tiene personalidad. Además, que hay dos corrientes claramente identificables en la escena local, una popular y otra experimental. La primera, formada por el teatro de origen nacional; la segunda, conformada por la relectura de los clásicos. Restuccia (1977) agrega que el teatro uruguayo necesita ser inventado a partir de cero, que no existe —salvo Sánchez— un arquetipo que represente nuestra idiosincrasia. Hacia finales de los setenta, solamente se practica un teatro pasatista y comercial. Por lo tanto, se necesita un estilo propio, para lo cual es necesario aprender del ámbito popular.

En suma, si bien podríamos discutir el concepto de “apagón cultural” (Remedi, 2017) que maneja Mirza (2007), es cierto que, como afirma Restuccia (1977), las obras de teatro en estos años se caracterizaron, en su mayoría, por ser pasatistas y excesivamente comerciales. Carentes de un arquetipo universal que reflejara las características de un teatro nacional propio o una realidad nacional única. Elemento que sí va a tener lugar en la década siguiente con la presencia bien marcada de dramaturgos como Mercedes Rein, Jorge Curi, Carlos Manuel Varela, Manuel Leites o Alberto Restuccia. Con las revistas culturales, puntualmente con las revistas de teatro, sucede lo mismo.

A partir de los ochenta, surgen con mayor fuerza publicaciones tendientes a reseñar estrenos de la escena local, con una impronta crítica y rigor académico. En 1980 el Teatro Circular lanza su revista *Escenario*, que se publica hasta 1984. *Abrelabios* ve la luz en un solo número en 1984 con una sección dedicada al teatro. *Maldoror* lanza dos números abocados al teatro en 1983-84, y *Luz de ensayo* sale a escena con publicaciones entre 1988 y 1989. Estas revistas vinieron a cubrir un gran vacío crítico y académico en torno al tema del teatro en la escena local. Significaron

una forma de análisis con rigor de lo que sucedía en el teatro de entonces. Los responsables de la redacción y colaboradores eran actores jóvenes, directores, dramaturgos y músicos de la escena montevideana. Tal es el caso de Leo Masliah, Carlos Manuel Varela, Alberto Restuccia, Roger Mirza, Mariana Percovich, entre otros.

Siguiendo con los aportes de críticos y artistas de la época, consideramos interesante el análisis que realiza para *Punto crítico* el profesor Martínez Carril (1986). Según él, hacia 1983 la cultura uruguaya se encontraba verdaderamente independiente, en el entendido de que estaba “por su cuenta”, sobre todo en términos económicos. Es decir: sin ningún tipo de subvención por parte del Estado. Esto va de la mano con la presión, incluso económica, que sufrieron dichas instituciones en el período. Todo ello, contraviniendo la ley que establece la exoneración de impuestos a las instituciones culturales (Art. 69 de la *Constitución de la República*). A propósito de Cinemateca, por ejemplo, Martínez Carril agrega:

La única exención obtenida por la entidad ha sido hasta el momento la exoneración del pago de aportes patronales a los organismos de previsión social, lo que bien mirado no es mucho ni tiene demasiado que ver con todas las prescripciones legales vigentes. (1983: s/p)

Ahora bien, en este escenario político, cultural y hasta económico, las obras de Varela (1979; 1980; 1981) marcan la aparición en la escena nacional de un nuevo tipo de héroe. Uno que se mueve en un mundo marcado por la ausencia de dioses y la transformación de estos en demonios. Este tipo de personaje se debate ahora confusamente en busca de las señales de su destino. Se trata de un ser apocado y angustiado que se relaciona más con la imagen anti heroica que con la heroica.

Los estrenos de Varela, entre los de Rein, Curi, Reyno, Restuccia y demás, responden a una necesidad del público más que otra cosa. Surge, así, esta especie de “echarle mano” a la materia prima nacional. Obras configuradas por mentalidades que están insertas en la realidad local y están habilitadas a decir cosas que autores extranjeros no. El foco en autores nacionales se da, pues, a raíz de la crisis cultural que sufre el país. Este volcarse hacia “lo nacional” se vive como una necesidad cultural. Autores que no se conforman con el naturalismo se proponen ir

más lejos, hacia estructuras indagatorias. Son: “capaces de explicarle al espectador no solamente la suerte de un personaje, sino la índole de la sociedad en la que esa creatura [*sic*] lucha” (Abbondanza, 1980: 4). Abbondanza aplaude la aparición en escena de jóvenes talentos, entre ellos Varela, de quien dice que acierta notablemente con *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) al demostrar una: “capacidad natural para el diálogo, para la vigorosa pintura de conflictos y aún para el manejo de un realismo estremecedor” (1980: 5).

La carencia teatral de la que se habla en la época tiene que ver con que: “las condiciones sociales, políticas y económicas no son favorables” (Graña, 1981: 9). Se hace necesario un teatro del riesgo, un teatro de vanguardia que moviliza y cuestiona: “no puede haber teatro sin riesgo (Cossa, 1981: 12). Sin embargo, mientras se reivindique la libertad de expresión, el teatro no puede morir. A modo de ejemplo, sin recibir apoyo económico de ninguna institución privada ni estatal, todos los integrantes del Teatro Circular realizan las más diversas tareas para mantener el teatro abierto y se dedican, además, a sus respectivos trabajos durante el día.

En el teatro se hace necesaria la presencia de una estética que tenga una repercusión importante en la sociedad, que permita expresar y esclarecer críticamente el presente, ya que es en el teatro en donde podemos confrontar nuestras experiencias de la realidad. El público quiere, más que nunca, que le hablen de sus problemas y en su lenguaje. Varela entiende que el drama debe sustituir la realidad por otra mucho mejor. Esto, principalmente en países como el nuestro, con regímenes opresores que generan dicotomías tales como opresor-oprimido. Siendo el teatro, la posibilidad de mostrar una superación de estos elementos antagónicos. Si cada individuo vive reprimiendo sus deseos, el arte debe ofrecerle la liberación, al menos por el tiempo que dure la representación de tales deseos. Pero dicho teatro no puede hacerse libremente, antes bien: “las fuerzas sociales presionan para que los grupos teatrales opten por un repertorio de evasión” (Varela, 1982a: 3).

En semejante contexto, el teatro no puede ni debe ser espejo de las pasiones del hombre (Aristóteles, S. IV a.C.), no debe ser el lugar a donde el espectador asista simplemente para verse reflejado en un “espejo” que le devuelve una imagen

deseante de sí mismo porque su función se terminaría ahí. Este tipo de teatro no enseña nada nuevo porque pone en el centro del conflicto las preocupaciones individuales de los héroes: “envolviendo al espectador en una acción escénica que anula su actividad mental; porque muestra una realidad conocida pero inmutable” (Varela, 1982a: 3). El teatro de Varela, al igual que el de Brecht, de quien abreva muchísimo, obliga al espectador a mirarse a sí mismo y a cuestionarse, lo invita a tomar decisiones y adoptar posturas. Su obra, como sucede con el teatro épico, obliga al espectador a tomar una actitud crítica. Desarrolla una historia simple y no ahonda en la psicología de los personajes. Tampoco desarrolla una única acción, sino múltiples acciones. Aunque el texto muestre algo cotidiano, busca transformarlo en algo nuevo.

La intención de Varela en sus obras es mostrar no tanto la psicología de sus personajes, sino sus interacciones, puesto que cree que en estas interacciones se revelan las fuerzas sociales que operan en ellos: “En la sala y en la escena nada se concluye en verdad, todo queda para hacer afuera” (Varela, 1982a: 8). Jorge Curi (1982) afirma que los mejores textos son los que requieren de una intensa actividad por parte del espectador. Siempre debe pensarse en el público, tratar sus problemáticas sociales, presentar a la sociedad con óptica crítica y al hombre como un ser polémico. El teatro es un arte que manifiesta, según Víctor Manuel Leites, la problemática colectiva de un pueblo, dado que: “un lenguaje teatral no es solamente un texto, sino que lo constituye toda la puesta en escena” (1982: 41).

El drama es condicionado socialmente y ha sido el: “pilar fundamental en el proceso de delimitación de nuestra identidad nacional” (Vidal, 1982: 6). La coyuntura sociopolítica ha provocado un desmembramiento terrible de la cultura teatral, ha generado un decaimiento en la sociedad en general y en el teatro en particular. En este sentido, este arte ofrece la posibilidad de recordarle al espectador sus problemas y su dolor, al menos cierto número de obras. No es un mero rato de diversión, sino de profunda reflexión, también. En el caso del estreno de *Galileo Galilei* (Brecht, 1939), dirigido por Héctor Manuel Vidal en 1982, por ejemplo, cuando Galileo dice “desgraciada la tierra que necesita héroes”, el aplauso del público: “pone en libertad un mecanismo que, en momentos de profunda

conmoción, sirve de válvula de escape a las sensaciones reprimidas, libera el alma de la opresión angustiosa, se pierde la individualidad” (Vidal, 1982: 7). El público, en las postrimerías de los años ochenta, según Vidal, se muestra ávido y con un interesante nivel crítico sobre lo que ve. La gente quiere ver y hacer teatro para poder expresarse, porque otras vías de expresión están cerradas o limitadas y el teatro ofrece una alternativa a esa situación.

En resumen, para el análisis de los espectáculos de Varela, hemos prestado especial atención al texto, pero también a los objetos y sujetos que interactúan en escena y fuera de ella. Esto último, gracias a las reseñas críticas que hemos podido consultar a propósito de los estrenos de las obras. Por ello, entendemos que no solo los personajes dicen, también lo hacen sus ropas, los muebles, las luces y sombras, etc. Todos esos objetos entablan un discurso que no es necesariamente espejo del mundo, sino que, a través del discurso y de estos objetos intentan presentar realidades diversas. Por otra parte, el mundo siempre estuvo lleno de personas que temieron verse incluidos entre telones y por eso la censura y la represión ha sido la forma de silenciamiento desde tiempos muy remotos. Es así que, muchas veces, frente a la presencia de un teatro demasiado tutelado por el Estado, el dramaturgo ha debido buscar nuevas formas de relaboración del lenguaje teatral, un lenguaje que demande un público activo no solo desde el punto de vista mental, sino, también, físico.

Varela escribe para un espectador que se moleste, que converse con la persona que tiene al lado para compartir la indignación u opresión que generó una escena, que se levante y se retire en medio de la función porque no soporta más, que salga llorando, que aplauda de pie, que se involucre. Pero no siempre es sencillo conversar con el público: “no siempre es fácil dialogar sin cambios; a veces es necesario introducir cambios y “fracturar el espejo”: las imágenes se convierten así en trozos de una realidad que el espectador debe recomponer” (Varela, 1982b: 28). Esto empuja al escritor a plasmar un “realismo alucinado”. Los elementos connotativos y las asociaciones, permiten a personas de una misma generación e historia común poder “reconstruir su propio texto”. Lo que Varela busca con estas obras es apoderarse de un clima y transmitirlo en sus textos. A propósito, agrega:

A mí, ahora, me resulta muy difícil escribir lo que yo llamo “crónicas”, es decir, reproducir los hechos tal como son y las conversaciones tal como las escucho en la calle, en el café. Creo que nuestras actitudes literarias están vinculadas a factores externos y también a factores menos tangibles. Pienso que hay mucha magia en nuestro trabajo y que esa magia consiste en no ser simples reproductores de ese “material”, sino en convertirlo en materia dramática, en transformarlo en un hecho teatral, artístico. (Varela, 1982b: 29)

De la mano de lo que dice Varela, creemos que el arte debe comprometerse públicamente, ya que el principio de libertad de un pueblo entra en contradicción cuando el público aplaude un teatro de evasión en un contexto opresor como lo fue la dictadura en Uruguay. Para ello, el artista debe beber siempre de la cultura y el pasado de su pueblo, de lo contrario caerá en el silenciamiento y el olvido. El teatro necesita hacer carne con la realidad para testimoniar y ser acicate para la memoria, sacudir al público y obligarlo a actuar.

En el fondo creemos que la intención de Varela es “revitalizar” el teatro nacional, lo cual es, también, una forma de superar la censura. El mundo objetivo²⁸ emite estímulos que impresionan al creador. Como respuesta, este modifica lo que observa según sus características afectivas y su mitología personal (Brando, 1980). El mundo objetivo proyecta sobre el autor los estímulos que proporcionan la base conceptual de sus obras. El teatro ha ido ganando terreno en nuestro medio como fenómeno explicativo de la realidad; una materialidad que se torna difusa, por momentos, cuando el afuera de los personajes coincide con el mundo contemporáneo de los espectadores (Mirza, 1983-84).

A modo de resumen, diremos que, como resultado de la crisis democrática, gestada desde la década del sesenta, y el subsiguiente cercenamiento de las libertades individuales y colectivas, varios actores de la movida cultural del país se vieron en la necesidad de buscar nuevas formas de manifestarse. Algunas de estas “islas de resistencia” (Bayce, 1989) comprendieron cooperativas de viviendas, teatro barrial, salones comunales, espectáculos de carnaval, música en vivo, entre

²⁸ Ver Figura 2, pág. 68.

otras. La intención de Varela, por su parte, fue la de apostar por un teatro que: “hunde el cuchillo en las vísceras de la realidad, y exhuma su pudredumbre” (Varela, 2015, s/p).

La profundización de esa manifestación artística de disconformidad se produce hacia fines de la década del setenta, momento en el cual la represión disminuye debido, entre otras cosas, a la proximidad de las elecciones de 1980 y la posibilidad, por parte de los militares, de perpetuarse legítimamente en el poder. El teatro, en ese período, utilizará alegorías, metáforas y otros recursos discursivos. Es decir: los autores deciden realizar obras cuyos textos fueran admisibles para la censura. Como bien recoge Scaraffuni (2015), aquí se pueden situar algunas obras como *Esperando la Carroza* (1979) del dramaturgo uruguayo Jacobo Langsner, *El Mono y su Sombra* (1979) del autor nacional Yahro Sosa, *Doña Ramona* (1982) de Víctor Manuel Leites, entre otras.

4.1 Los estrenos de 1982 y 1983: teatro de transición

4.1.1 *Palabras en la arena* (1982): la dificultad de escribir sobre la realidad

La obra es estrenada por el elenco de la Comedia Nacional el 24 de abril de 1982, en la Sala Verdi y bajo la dirección de Carlos Aguilera. Cuenta la historia de Lucas, un escritor que quiere escribir sobre “la realidad” y no puede hacerlo. En determinado momento, irrumpe en escena la presencia de Juan, un espectro, y el protagonista se ve acosado por la presencia de su amigo muerto. Juan es alguien que ha sido compañero de lucha y que viene a pedirle que vuelva a comprometerse, que deje los miedos de lado. Al final de la obra, termina dictándole la historia que debe escribir. El autor propone la idea de un hombre obligado a vivir en un mundo que no acepta y plantea el rechazo de la realidad como una engañosa forma de escape.

De un lenguaje también implícito, el autor vuelve a representar con esta pieza personajes que se afanan por evadirse de la realidad a través del ensueño. De hecho, la escena comienza apelando a una pesadilla de la cual despierta Diana: “Me

desperté. No tenía ganas de seguir soportando mis pesadillas” (Varela, 2008: 164). Ahora bien, esos sueños no parecen ser apacibles, antes bien son pesadillas.

La playa es, por su parte, el escenario que recuerda al espectador los estrenos anteriores. Un lugar que, lejos de ser apacible y el escenario ideal para una caminata entre enamorados —como podríamos pensar que harían Diana y Lucas—, es un lugar inquietante, escenario de apariciones terribles —cadáveres con claras señales de tortura— como sucede en *Alfonso y Clotilde* (1980). Cuando Lucas le reprocha a Diana el hecho de no acompañarlo en sus caminatas por la playa, ella responde: “Nunca quiero acompañarte. De ahí no salen diosas, vos sabés bien” (Varela, 2008: 166). La pausa que propone el dramaturgo luego de esa respuesta es por lo más elocuente y creemos que se dirige, en última instancia, al espectador como una especie de apuesta a la memoria del público.

Los personajes viven vidas de encierro, entregados al alcohol, perturbados constantemente por recuerdos que no son precisamente agradables, empastillados y enfermizos. El encierro de Diana, el personaje más esquizoide, alcohólico e intramuros, es un verdadero insilio fruto del terror que le produce el afuera: “Hace dos semanas fui al almacén de la playa (...) Me encontré con dos pescadores que quisieron asaltarme” (Varela, 2008: 186). Por otra parte, la presencia de Sara, joven y apuesta, que deambula por los espacios interiores y exteriores de la casa, parecería traer un aire de renovación. Le aconseja a Lucas salir a caminar por la arena. Este, que no ha hecho otra cosa más que sentarse frente a la máquina de escribir e intentar mecanografiar otra cosa que no sean “dramones”, está “pálido y ojeroso” a raíz de su encierro de hace casi dos semanas. Pretende escribir, pero no está contento con lo que hace, parece estar falto de inspiración.

Este retiro artístico al que lo acompaña su esposa, Diana, también es una especie de intento por restaurar el matrimonio. La pareja parece estar fracturada, como todas las parejas de personajes que hemos analizado. Estos intentan, por diversos medios, restaurar esa fractura, pero siempre les resulta imposible: “¿Pensaste que aquí todo iba a ir mejor? Acabo de tomarme dos pastillas con este whisky” (Varela, 2008: 167).

Luego de la salida de Sara en el Acto II, el diálogo entre Lucas y Diana

comienza a develar un episodio del pasado que ambos quieren evitar recordar, pero que parece colarse por entre su discurso. Algo pasó en esa playa hace tan solo tres meses, algo que prefieren olvidar: “Prometimos no hablar de Juan” (Varela, 2008: 172). En la escena siguiente, irrumpe el espectro de Juan cual si fuese llamado por los recuerdos y las lamentaciones de Diana y Lucas. El espectro, que recuerda a Banquo atormentando a Macbeth por haberlo asesinado (Shakespeare, 1606) —en este caso, acicatear la memoria de Lucas ante la escasa voluntad de recordarlo—, viene a purgar un pecado, a castigarlo por el olvido. Su presencia atemorizante obligará a Lucas a recordar, cual si fuese un mandato sobrenatural no sepultar en el olvido los recuerdos de su amigo muerto.

La entrada en escena de Juan trae aparejada la revelación de su muerte, una muerte ocurrida tras una desaparición y la súbita presencia de un cuerpo sin vida en la playa. Volvemos a enfatizar la referencia contextual a la que apela el dramaturgo y que tiene que ver con las desapariciones forzadas y las subsiguientes apariciones de cuerpos en las playas, hecho adjudicado posteriormente a las acciones realizadas por los militares en dictadura. No se revela toda la verdad, no sabemos qué es lo que realmente sucedió con Juan, mejor dicho, Lucas no lo sabe, pero sí contamos con esta información de la realidad a la que innegablemente hace referencia Varela con su texto.

El lugar, el balneario, la playa, vuelve a ser el escenario de escape para estos personajes de clase media que, al igual que Nacho, Agustín y Alfonso, se niegan a ver por la ventana, evitan el involucramiento político y se sumergen en pastillas y alcohol para soportar sus miserias. Porque si bien todos gozan de un buen pasar económico, ninguno de ellos parece disfrutar de buena salud. El encierro en el que viven los enferma, los subyuga y parece quitarles la vida de a poco. No mirar ni recordar parecería ser parte de su magra medicina. Todos ellos: “Levantaron murallas para no ver lo que pasa aquí” (Varela, 2008: 176). Asimismo, la casa en la que habitan Lucas y Diana es un “castillo” en palabras de Eva Haumann —otro de los espectros que atormentan a Lucas—, en referencia a su inmejorable ubicación sobre los médanos. Esto es: los personajes no solo se aíslan, sino que se resguardan entre las paredes de un “castillo”.

La presencia de Juan oficia de acicate para sacar a Lucas de ese letargo en el que también se encuentra Diana. La presencia del amigo muerto retorna en oleadas, de manera frecuente, sobre todo a conversar con Lucas para sacudir la memoria de los personajes y perturbar la aparente pasividad en la que viven. Personajes que no hacen otra cosa más que: “tomar pastillas y dormir” (Varela, 2008: 179). En el diálogo entre Juan y Lucas, vemos que la voluntad de Juan es que su amigo se aboque a escribir un arte comprometido socialmente: “Vos decías: quiero que la obra siga fuera del teatro, que se continúe en ellos, que se pregunten, que se cuestionen” (Varela., 2008: 179).

Por el contrario, la figura que antagoniza con Juan es Eva Haumann. Una mujer madura, extravagante y frívola que también visita a Lucas bajo forma espectral, una vecina que ha muerto, alguien que no está interesada en la pluma “rebelde” del escritor. Antes bien, lo invita a refugiarse bajo su sombrilla. Su charla transcurre entre los amantes de Eva y sus “cualidades” amorosas. En palabras del propio Lucas, todo está escrito en su cara: “la indiferencia, el egoísmo, la mentira” (Varela, 2008: 193).

En resumen, tras las sucesivas visitas de su amigo muerto, sobre todo a partir de la segunda aparición, esta vez frente a Diana, Lucas comienza a entender que estas apariciones tienen como propósito despertar el recuerdo y el ánimo “rebelde”. No en vano el matrimonio comienza a revivir la situación de su muerte con más claridad una vez que su amigo los visita. Juan es encontrado sin documentos en sus bolsillos, con quemaduras de cigarrillos en sus manos, en un lugar de aguas profundas y rocas puntiagudas. Finalmente, su amigo muerto es quien le termina dictando qué debe escribir para que su arte sea comprometido política y socialmente.

4.1.2 Interrogatorio en *Elsinore* (1983): texto y subtexto

La obra trata sobre el proceso de interrogación que realiza un personaje que conocemos con el nombre de Interrogador a otro nombrado simplemente como el Actor; este es el director de una compañía de actores que están en proceso de representación de *La tragedia de Hamlet* de Shakespeare (1623). Las intenciones

de quien interroga serán las de develar un aparente complot en contra del rey Claudio y para ello procede a torturar brutalmente a su prisionero.

La referencia al contexto del terrorismo de Estado vuelve a cobrar relevancia en este nuevo drama del autor estrenado el 10 de setiembre de 1983. La pieza se representa por primera vez en el Teatro Alianza, a cargo de los alumnos de la EMAD. Expone los paralelismos histórico-políticos a través de temas como la ambición y el poder. Los dos grandes opuestos en la obra son: la fuerza opresora y el poder de la libertad de conciencia: “Elsinore va más allá y postula el deber teatral de representar la memoria. Al escribir estas obras y colaborar en sus producciones, Varela ha cumplido las tres obligaciones: recordar, escribir y representar” (Puga, 2003: 58).

Elsinore es el nombre que recibe el castillo danés en el que Hamlet desarrolla su tragedia, por lo tanto, la intertextualidad shakesperiana es innegable. De hecho, se trata de una reversión de la tragedia de *Hamlet* adaptada al contexto uruguayo de entonces. Esto nos coloca de entrada frente a una obra que enuncia una situación política de enorme tensión. El rey de Dinamarca ha sido asesinado por su hermano con la intención de ocupar su trono y su lecho. En las manos de su hijo ha quedado depositado el mandato de hacer justicia, vengar la muerte de su padre y reestablecer el orden político de su país.

Uruguay vive una situación muy similar a la esbozada en la obra de Shakespeare hacia el momento del estreno del texto de Varela. El contexto político es inestable, el poder ha sido tomado de manera violenta por parte de los militares y se ha instalado un gobierno cívico-militar que durante años ha llevado a cabo políticas de fuerte censura y persecución. Las vejaciones a los derechos humanos, el exilio bajo pena de encarcelamiento, la tortura y la represión son moneda corriente en un país que, sin embargo, a partir de 1981 ha comenzado a experimentar cierta apertura democrática, debido, principalmente, al triunfo del “No” en el Plebiscito de 1980.

Es en este contexto que Varela vuelve a provocar con un discurso disruptivo y un paralelismo claro entre la ficción y la situación concreta de su país. Básicamente, lo que busca el autor con esta obra es proponer una reflexión en torno

a la dinámica comunicativa que se produce bajo regímenes totalitarios. Es por ello que su lectura territorializada puede ligarse con la situación del país en el contexto de su enunciación. Dicha dinámica se ve permeada por un esquema ideológico que aporta una determinada intención comunicativa. En este caso, se pretende, al igual que en los estrenos anteriores —1979; 1980; 1981—, criticar el modelo autoritario y cuestionar la autoridad inquisidora representada en la figura del Interrogador, sobre todo a través de la irracionalidad de su accionar: “Así que eligió ese texto porque sí. (*Busca entre los papeles; extrae un manuscrito.*) ¿Y esta letra? ¿Reconoce esta letra?” (Varela, 2004: 7).

Lo que consigue Varela con esta pieza es colocar a sus dos personajes centrales, el Interrogador y el Actor, en el plano de la experiencia cotidiana. De esa manera, el actor es aquel destinado a ser torturado, interrogado, desaparecido, etc.; en tanto el interrogador es quien encarna la figura del funcionario, encargado de cumplir las órdenes de sus superiores con el fin de mantener la “paz social”.

La detención y el interrogatorio no es un episodio elaborado por Shakespeare, pero la obra de este representa una buena oportunidad para denunciar los abusos cometidos por quienes ostentan el poder. Sobre el modo de actuar de los personajes: el Interrogador busca una confesión por medio de la tortura y la humillación para que el Actor acepte su participación en la conspiración para matar a Claudio. En tanto el interrogado, el Actor, parece cuestionar con sus respuestas los paradigmas del primero, mostrando así una postura ideológica diferente. Una réplica de lo que sucedía en el escenario de entonces.

En el plano lingüístico, cabe destacar que muchos de los registros que utiliza tanto el interrogador como el interrogado son registros más vinculados al contexto latinoamericano de los años setenta y ochenta que a la Inglaterra de Shakespeare (S. XVI). De esa manera, expresiones como “seguridad de Estado” son más propias del Siglo XX que del Siglo XVI. Esta resignificación del léxico empleado por Varela está en sintonía con la teoría del “espejo fracturado” al cual hemos hecho referencia anteriormente en este trabajo. De esta manera, la realidad que muestra el dramaturgo sobre su país no es transparente ni cristalina. Sus dramas no son un lago cristalino que devuelve la imagen impoluta de quien se mira en él. Antes bien, sus

textos parecen torrentosos caudales de agua fangosa. Para poder encontrar los peces dentro de sus aguas, el pescador deberá observar con especial atención y aun así su trabajo no será sencillo. Ese “caudal” que oficia de velo protector contra la censura se ve reflejado, en este caso, en la intertextualidad shakesperiana. De igual manera, las referencias al contexto político son mucho más claras y corrosivas. El título ya nos sitúa en un lugar común y muy claro desde el punto de vista de lo que significa. La sola palabra interrogatorio sitúa al espectador en un lugar muy cercano y horroroso, sin embargo, la alusión a Elsinore aleja, no es ni Montevideo ni Uruguay, es Elsinore. Esa lejanía espacio-temporal coloca a su teatro en un lugar mucho más sugerente. En definitiva, Elsinore es el texto, pero el subtexto es Montevideo.

Por medio de la obra, Varela presenta a personajes que tipifican, por un lado, la ideología del régimen dictatorial —Interrogador— y por otro la ideología contra hegemónica —Actor—. Esto hace que el Interrogador oficie de vocero de un régimen ideológico que anula cualquier modelo disidente. En palabras de Correa-Londono: “El Interrogador sencillamente está haciendo el papel de ventrílocuo de una lógica de homogeneidad que anula el libre ejercicio de cualquier alteridad ideológica por cuanto determina lo que cada individuo debe pensar, hablar, debatir y cómo debe comportarse.” (2004: 106). Pero constantemente el autor realza la figura del preso con la dignidad del “no” que al final de cada interrogatorio aparece y reaparece como un ejercicio de compromiso ideológico.

Podemos afirmar, además, que los interrogatorios y las sesiones de tortura que el autor presenta en la obra no difieren en gran medida de lo que eran las sesiones de tortura de entonces. Por lo tanto, el estreno de una obra como esta solo fue posible en un contexto de mayor apertura que lo vivido entre 1979 y 1981, años en que estrena las obras que hemos estudiado. A diferencia de esos años, ahora: “el trono está vacío” (Varela, 2004: 41), afirmación que pareciera aludir al final de la dictadura que se vislumbra.

Otro aspecto interesante a destacar en la obra que presenta Varela es el relativo al oficio del interrogado: “El rey ya no ve con buenos ojos a los actores. Acaba de prohibir las representaciones en palacio (...) y pronto creo que lanzará censuras más severas para todos los actores de Dinamarca.” (Varela, 2004: 25). Los

altos mandos militares conocían muy bien las potencialidades del arte dramático como forma de generar discusiones anti hegemónicas, disidentes e ideológicamente contrarias al régimen. Todo ello atentaba contra el adoctrinamiento de las autoridades castrenses y fundamentaba la necesidad de censurar y, en ocasiones, como se muestra en el drama, torturar cruelmente a través de sus “funcionarios” — militares de bajo rango capaces de llevar a cabo actos de tortura física y psicológica con tal de obtener de parte de la víctima una confesión—. Debido a ello, a través del personaje símbolo de la represión y el régimen —el Interrogador— se enuncia lo siguiente:

(...) el teatro es la peste de las ciudades (...) y pienso que a mi rey no le falta razón. En él nacen todos los desórdenes, porque de esa maldita representación vinieron todos nuestros males. Ustedes, los actores, dicen que el teatro divierte y enseña a los hombres. Ustedes, los que no tienen otra ocupación ni otro estudio que el de hacer locuras, como esa juventud que los sigue, acostumbrada a la ociosidad y a una vida de diversión y placer. (Varela, 2004: 25)

Por último, diremos que la memoria vuelve a esbozarse en esta obra como una especie de *leit motiv* que propone, a modo de tesis, la importancia de recordar frente a las ganas de olvidar que tienen los personajes: “Ojalá pudiera anular mi memoria y olvidar” (Varela, 2004: 39), dado que: “La memoria convierte esto en un infierno mayor, ¿no cree?” (Varela, 2004: 39).

CONCLUSIONES

Abordajes, limitaciones y apertura del proyecto a estudios futuros

El llamado “arte de resistencia”, en el campo de lo teatral, reviste formas claramente configuradas en cuanto a lo textual. Es decir: puede sistematizarse a partir del texto de las obras y de un entramado simbólico que dé cuenta de la existencia —por medio de patrones— de una subjetividad que se contrapone con los valores oficiales de las autoridades cívico-militares. A modo de ejemplo, podríamos encontrar en un texto de este tipo: (i) referencias ideológicas de izquierda; (ii) alusión a la violación de derechos humanos; (iii) relación a las prácticas de censura; (iv) crítica solapada a regímenes autoritarios. Esto explica cómo un texto, con una literariedad fuertemente connotativa, puede hacerse camino entre la censura y burlar los controles discursivos. De todas maneras, hemos demostrado que la apuesta fuerte por parte de los autores viene dada a partir de la representación de sus textos. Esto es: no basta con la mera lectura, muchas veces en silencio y de manera individual, de un texto con esas características. Hace falta mostrarlo, con un público que recibe el mensaje en simultáneo y de manera colectiva, a través del cuerpo de otra persona. Ese acontecimiento tiene una potencialidad simbólica muy fuerte porque ya no se trata solamente del mensaje que determina el texto, sino que entran en juego otros símbolos como lo gestual, el vestuario, las entonaciones, las miradas, las luces y sombras y un sin fin de otros elementos que enriquecen enormemente el acontecimiento y refuerzan el mensaje del dramaturgo.

No es de extrañar que muchos autores optaran por el género dramático antes que por la novela o el cuento, que exigen una lectura más silenciosa y privada. El propósito: buscar una comunión con el lector-espectador de una manera más vívida y en convivio, optimizando, de esa manera, espacios de debate e intercambio de experiencias. En la representación, la conjunción espacio-cuerpo y recepción configuran dos elementos fundamentales para la creación de un teatro de resistencia, ya que el escenario es: “una compleja trama de acciones y reacciones donde intervienen elementos racionales e irracionales, conscientes e inconscientes” (Mirza,

2007: 15). En él intervienen deseos e inquietudes del autor, actor, director y público. El sentido último de una obra de teatro se constituye únicamente en la interrelación de todos esos elementos. De ahí, la posibilidad de elaboración comunitaria de la experiencia humana, sea esta un trauma, un deseo o un miedo. El carácter ritualístico del teatro posibilita la exhumación de esas experiencias en colectivo. Hacer pública una situación traumática, por ejemplo, permite vivenciarla en conjunto y, por ende, compartir la emoción que despierta. Ese carácter sanador del teatro es de enorme relevancia al momento de hablar de un período como el del terrorismo de Estado. Quien especta las obras de Varela con atención, puede descubrirse entre las víctimas —no olvidemos que muchos de los que asistían, probablemente tenían familiares y amigos, o conocieran a alguien que sufría o había sufrido las consecuencias del terrorismo de Estado; ya sea haber sido secuestrado y torturado, haber sido víctima de desaparición forzosa o censurado de alguna manera—.

Los personajes que representan y respaldan la ideología oficial están parodiados y su presencia esconde una crítica. El matrimonio de clase media en *Alfonso y Clotilde* (1980), la madre de Agustín en *Los cuentos del final* (1981) y de Nacho en *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) tipifican, de alguna manera, la oficialidad, ya sea por medio de la represión o la desidia frente a lo que sucede. A modo de ejemplo, el Interrogador de *Interrogatorio en Elsinore* (1983) no se preocupa por las consecuencias de sus actos de crueldad. Lo hace porque es su trabajo, porque cumple órdenes, debido a que es por el bien del Estado. Por tanto, la ejecución de actos malvados no es considerada por sus efectos, sino que se cumplen porque vienen ordenados por estamentos superiores, son burócratas del régimen. *Garaje Olimpo* es una película argentina de 1999, dirigida por Marco Bechis, que muestra exactamente eso, la burocracia de la tortura; el torturador es el que “marca tarjeta” al inicio y finalización de su turno de “trabajo” frente a la indiferencia general del resto de las personas.

El espíritu de las obras es hacer pública esa verdad. Dar a conocer las violaciones a los derechos humanos y las vejaciones que se cometieron a lo largo de los doce años que duró el régimen. Semejante verdad se paga, sin embargo, con

la impunidad de los involucrados, para angustia de las víctimas, de sus familias y de aquellos otros cuyo trauma de tortura ni siquiera se investigaría. Es en medio de ese caldeado ambiente político que los personajes de Varela cobran vida para un público ávido de verdad y justicia. Si bien las obras lograron estrenarse con relativo éxito de público, fueron consideradas disruptivas y estuvieron bajo sospecha, pues venían a trastocar la paz social. Zarandeaban, a su vez, las facciones militares y políticas conservadoras que preferían que todo eso se enterrara en el olvido. Una obra tan descarnada como la de Varela interpelaba violentamente a quienes gozaban de una impunidad casi absoluta. Claramente, a medida que la herida fue cicatrizando, tanto víctimas como victimarios pudieron ver en las obras los efectos devastadores de una política que no entendía de derechos humanos fundamentales. Porque si las dictaduras matan, violan y torturan, las democracias subsiguientes callan y se muestran indiferentes ante las víctimas.

En resumen, el trabajo de Varela, no solo *Alfonso y Clotilde* (1980), sino todo su repertorio de obras de ese período, y especialmente las piezas seleccionadas para esta investigación, se enmarcan en lo que varios críticos han llamado un “realismo alucinado” (Landó, 1993). Varela utiliza en ellas un lenguaje hermético y cerrado, cuya llave posee, en última instancia, el espectador atento. Parafraseando a Rita Gnuztmann (1999), el teatro de Varela es un arte que exige cierta complicidad por parte del espectador para poder descifrar el sentido último del mensaje. Esa especie de etiqueta a su teatro, permite analizarlo como un arte que se aleja de lo mimético. El propio autor determina que, a partir de 1972, debió comenzar una larga búsqueda de un lenguaje nuevo, algo así como buscar en los subterfugios del lenguaje, una nueva forma de comunicar aquello que no se podía decir abiertamente.

Lo dicho anteriormente impone un gran desafío para un teatro como el nuestro, influido por una lógica aristotélica que establece este arte como un drama humano que imita “fielmente” la realidad. Lejos de eso, hablar de la realidad, sin nombrarla directamente, por medio de personajes símbolos y un lenguaje metafórico, hace que los espectadores deban buscar entre las grietas para poder entender el sentido final de la obra. Un sentido que puede o no coincidir con lo que el dramaturgo quiso expresar, pero un teatro inacabado al fin. Eso no quita que

hubiese en el texto elementos que claramente aludieran al contexto de persecución y tortura.

Sobre los abordajes que hemos podido realizar, diremos que terminar un trabajo de investigación, generalmente, requiere revisitar y reafirmar distintos aspectos. A saber: (i) los objetivos e hipótesis o preguntas de investigación consideradas, (ii) los resultados e impresiones obtenidas, (iii) el avance significativo; y (iv) la relevancia de los resultados para cumplir los objetivos. Creemos que hemos cumplido con los objetivos que nos fijamos para confirmar la hipótesis planteada en el comienzo. Estos fueron: (i) estudiar el uso del “lenguaje enmascarado” en las obras de Carlos Manuel Varela estrenadas entre 1979 y 1981; (ii) identificar aquellos elementos que den cuenta de un perfeccionamiento en el uso de este recurso; (iii) determinar qué es lo que motiva al autor a “dislocar” el lenguaje en las obras del período antes mencionado; (iv) analizar de qué manera fueron recibidas las obras de Carlos Manuel Varela de este período por el público en general, la crítica especializada y el gobierno cívico-militar; y (v) visualizar y analizar la crítica socio-política que propone el autor a partir de estas obras. Logramos entender que las “máscaras” del lenguaje, que utiliza Varela para sortear la censura y presentar un modelo ideológico contrapuesto al oficial, transforma sus piezas en un teatro de significado implícito.

En los textos de Varela, los mecanismos de dislocación del lenguaje —juego, ironía, sarcasmo, absurdo— resultan de gran interés. Si hablamos de la capacidad del discurso de simbolizar para ocultar una verdad o generar una denuncia, cuando lo enmarcamos dentro de una creación artística, ficticia por naturaleza, lo que hacemos, quizás con cierto grado de inocencia, es echar un doble manto protector sobre la tesis última del autor. Sus intenciones finales han quedado tras el marco ficcional de su creación artística, pero a su vez tras el tropo que eligió para representar por medio de la lengua y el habla de sus personajes sus ideas. A su vez, todo ello atravesado por el cuerpo y la gestualidad de los actores, dirigidos por la mano precisa de un director de escena y enriquecido, además, por el juego de luces y sombras, el vestuario, la utilería, el decorado, la música, los silencios, oscuros y apartes de los personajes.

Como resultado, asistimos a la representación de un teatro implícito en donde lo no dicho significa más de lo que se dice y muestra en la escena. A su vez, este tipo de representaciones, contrarias al régimen dictatorial en términos ideológicos, resulta en teatro de resistencia. Se comprueba, de esta manera, nuestra hipótesis inicial que es la siguiente: El teatro de Carlos Manuel Varela, representado entre 1979 y 1981, se enmarca dentro de lo que varios investigadores han llamado “teatro de resistencia” (Mirza, 2007; Verzero, 2013). Sumado a ello y gracias al éxito que tuvo el alcance de su teatro —y, sobre todo, su “lenguaje enmascarado”—, todas sus obras lograron evadir la censura absoluta y pudieron ser estrenadas sin grandes dificultades; hecho que adjudicamos a la utilización de un lenguaje “vedado” por parte del autor.

Cuando la realidad política se muestra segadora y el poder se ejerce de manera brutalmente despótica, resulta extremadamente necesario expresar contrarios ideológicos de manera soslayada y velada. Las ideas contrarias, cuando la ideología oficial se ejerce de manera agresiva y sin aceptar matices, son necesarias sí, pero deben lanzarse bajo varias “máscaras” si se pretende ser efectivo en el mensaje. Es más, cuanto más amenazante se ejerza el poder, más grueso deberá ser el “antifaz” de quienes pretendan desafiarlo. Sobre este tema, agrega Scott:

A corto plazo, al subordinado le conviene actuar de una manera más o menos verosímil, usando los parlamentos y haciendo los gestos que, él sabe, se espera que haga. De esto resulta que —excepto en caso de crisis— el discurso público es sistemáticamente desviado hacia el libreto, el discurso, representado por los dominadores. (1999: 27)

Scott llama a estas variaciones discursivas discurso público y discurso oculto. En cuanto al primero, refiere a aquello que se puede enunciar sin miramientos, ya que forma parte de un discurso oficialmente validado y permitido. Sobre lo segundo, tiene que ver con las manifestaciones lingüísticas y gestuales que conforman una forma de decir diferente y contradictoria en relación al discurso público: “Las máscaras pueden ser más o menos gruesas, pueden ser burdas o sutiles, según el tipo de público y los intereses en juego, pero no dejan de ser actuaciones, como lo son todos los actos sociales” (Scott, 1999: 51). Esto sucede a raíz del

impacto de la dominación en el comportamiento público.

Hemos demostrado que las formas de simbolización del lenguaje, su enmascaramiento, se acentúan a medida que el autor perfecciona su técnica. Llegando al máximo grado en *Los cuentos del final* (1981), cuyo nivel de complejidad dificulta incluso su correcto estudio, debiendo ser cuidadosos en el etiquetamiento rápido que puede inducir a errores de interpretación. A modo de ejemplo: logramos ver que en el caso de *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), el autor refleja, a partir de las dos metáforas delineadas en el título, la miserable opulencia de una clase social media-alta que se niega a ver por las ventanas de su casa; antes bien, prefieren beber desde la mañana hasta la noche. Por medio de la presentación de nuevas metáforas, el contexto político aparece entre las “grietas”. Para el caso de *Alfonso y Clotilde* (1980) el autor avanza a un teatro mucho más difícil de interpretar. En primer lugar, la representación resulta más compleja, dado que la escenografía es muchísimo más magra y el drama se sostiene en el parlamento de, solamente, dos personajes. La metáfora deja lugar a la alegoría y el símbolo se apodera de todo el espectáculo: Alfonso y Clotilde son la clase media del país —aquellos que rehúsan ver la realidad— y el páramo desierto es el país —desierto, arrasado, lleno de cuerpos enterrados en la arena—. Con este espectáculo, además, el autor apuesta por el uso constante de la ironía como forma de crítica vedada. Finalmente, para *Los cuentos del final* (1981) el autor ensaya un discurso aún más “fracturado”: el drama ya no es tal, es un cuento, la casa que se derrumba es símbolo mismo del país en las mismas condiciones. Una muestra clara de que su técnica del enmascaramiento ha mejorado enormemente tiene que ver con que esta pieza es estrenada por el elenco de la Comedia Nacional, no ya en una sala independiente como las obras anteriores —Teatro Circular y Teatro del Centro—.

En otro sentido, demostramos que, si bien el autor se sirve de recursos y técnicas propias del teatro del absurdo o incluso del realismo, sus obras no son propias de estos géneros. Antes bien, con una premisa realista y elementos del absurdo, enmascara un discurso que disiente con el mandato oficial a través de un teatro que podríamos catalogar como mimético-simbólico.

Las obras de Carlos Manuel Varela reflejan mundos de encierro —alegoría

de un régimen que se cae—, soledad y aislamiento. Sus personajes sufren el agobio de secretos y temores que arruinan el gozo de los espacios cerrados. Los espacios interiores son agobiantes, se caen a pedazos, como en *Los cuentos del final* (1981), o representan metonímicamente el encierro que vive la población en general. Los personajes, a su vez, son seres que adquieren características míticas. Sus vidas se convierten en rituales que se repiten de manera ceremonial y mecánica. Cumplen funciones que los vacían en su individualidad y los transforman en: “meras máscaras intercambiables” (Vidal, 1982: 82). En definitiva, sobre el escenario se reactualiza una premisa dramática que problematiza la realidad social del espectador.

La frecuente referencia de los teatristas a la cultura nacional, en el marco de circunstancias políticamente adversas, tiene como propósito resaltar y rescatar los valores culturales del pueblo. En este sentido, se entiende que el teatro es un instrumento para enfrentar una coyuntura política adversa. Por otro lado, en el marco de un sistema político autoritario, el grotesco es la forma artística elegida por muchos dramaturgos para mostrar la dislocación de la realidad. La distorsión extrema de las rutinas más normales de la cotidianidad propuesta por el grotesco permite confrontar la ideología hegemónica bajo un velo de protección artística. Las distorsiones son difíciles de ser captadas por la mente racional. Los autores: “usan el grotesco para desnudar satíricamente las contradicciones y tensiones existentes entre quienes constituyen y apoyan el Estado autoritario, a pesar de que este trata de exhibir un poder monolítico, sin fisuras visibles” (Vidal, 1982: 71). En su intento de desmovilizar, suspender y cancelar, el Estado busca posicionarse como sistema de dominación.

Hemos respondido las preguntas iniciales al demostrar que el enmascaramiento del lenguaje en las obras del autor tiene que ver con el uso de figuras como la ironía, la metonimia y la alegoría. A modo de ejemplo, los comentarios de Alfonso hacia su esposa, a propósito de la aparición de Paco, no buscan la risa sino la crítica —“(Da la vuelta y observa la espalda de Paco. Intenta gastar una broma con una sonrisa forzada). ¡Alguien quiso hacer allí un asado!” (Varela, 2008: 82)—. Por su parte, la casa en *Los cuentos del final* (1981) no solo

es el hogar de los personajes, es alegoría del país que se derrumba: “Esto se cae, parece” (Varela, 2008: 158). Sumado a ello, el autor suele presentar una premisa realista y permearla con elementos propios del absurdo, o parte de la representación de una comedia burguesa y la nutre de personajes esquizoides o desafiantes. Sabemos, también, a partir del estudio de reseñas de la época y análisis crítico por parte de integrantes del elenco, que la crítica especializada y el público en general recibieron con agrado la presentación de un teatro de este tipo. Significando, incluso, el nacimiento de una nueva forma de hacer teatro nacional. A la vista está el hecho de que el dramaturgo ganara el primer premio al autor nacional en 1979 (Teatro Circular).

El uso del “lenguaje enmascarado” por parte del autor demuestra que el “subordinado” tratará, en todo momento, de acomodar su lenguaje y su arte a lo que se espera de él. Con esto controla su impulso natural a encolerizarse e insultar abiertamente, puesto que resulta mucho más doloroso el tener que contemplar el sufrimiento de los demás antes que el propio. A través de la crítica vedada se puede “devolver el golpe” y generar represalias desde un lugar seguro. La sensación de violencia inunda las obras de Varela de una manera recíproca. La violencia evocada en escena responde directamente a la violencia evocada por la situación política circundante. Ese acontecer en el escenario se convierte así en una memoria popular que define una ideología contraria y contestataria en relación a los centros de dominación. Según Vidal (1985), la sensibilidad social literaturizable es toda aquella experiencia cotidiana que se transforma en materia poética y, por ende, en símbolo. Dicha poética está marcada por el poder de las clases hegemónicas que, de manera social, política e ideológica, ejercen el poder a través del Estado nación.

Por último, podemos ver que hay una visión muy crítica de la sociedad burguesa de su época y de la ideología hegemónica. Claro ejemplo de ello es la presentación constante de este tipo de personajes, enfrentado a situaciones enfermizas y con una postura indiferente que los lleva a olvidar, incluso, su propio nombre. Sin dudas los relatos sobre las intervenciones de Alen Castro también dicen mucho acerca de lo incisivo del teatro de Varela, cuyo estreno estuvo vigilado en varias ocasiones.

Sobre las limitaciones del proyecto y su apertura a estudios futuros, diremos que quedan pendientes, para un nuevo trabajo de investigación, temas que apenas fueron esbozados. Entre ellos, el principal tiene que ver con el análisis minucioso de la puesta en escena de estos dramas. Para ello, creemos que resulta necesario un trabajo mucho más exhaustivo y para el que son indispensables las entrevistas a actores y directores que participaron de los mismos y aún viven, trabajo que no hemos podido realizar. Confiamos, no obstante, en que a través de las pocas ventanas que hemos podido abrir, podrán entrar futuros investigadores hacia esa casa que Manolo fue forjando para nuestro disfrute, pero también profundo análisis. Una casa cuidadosamente desordenada, llena de misterios y con espacios que se derrumban. Quizás, algún día, husmeando entre los recovecos de su lenguaje, podremos encontrar la llave que abra todas las puertas de par en par y podamos pasar al fondo para develar sus misterios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbonzanza, Jorge (1980) "Acerca del autor nacional". *Escenario: Revista del Teatro Circular*; Año 1, Nro. 1, 3-5.
- Althusser, Louis (1974) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Andacht, Fernando (1983) "Una lectura de la puesta en escena de *El herrero y la muerte*". *Escenario: Revista del Teatro Circular*; Año 4, Nro. 6, 10-13.
- Antúnez, Rocío (1989) "Carlos Manuel Varela - Crónica de la Espera". *Antología del teatro Uruguayo Moderno*. Alba de América, Vol.7 Nros. 12 y 13, 451-454.
- Aróstegui, Julio et al (2001) *El mundo contemporáneo: Historia y problemas*. Barcelona: Biblos.
- Ayuso de Vicente et al (1997) *Diccionario de términos literarios*. Barcelona: Akal.
- Barrena, Sara (2005) "El ícono, el índice y el símbolo. Charles S. Pierce (1893-1903)". Extraído de: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- Bayce, Rafael (1989) *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria.
- Bedoya, Jonathan (2012) "Lo político y la política como objeto de estudio de la Ciencia Política". *Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 1, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de Antioquia (pp. 47-59).
- Blixen, Samuel (2017) "Agua roja que me brota". *El muerto*. Extraído de: El Muerto: Agua roja que me brota (elmuertoquehabla.blogspot.com)
- Brando, Oscar (1980) "Teatro rioplatense: permanencia y cambios". *Trova*, Nros. 6-7, diciembre de 1980, 54-63.
- _____ (2012) "La de ayer y la de hoy, 50 años de cultura uruguaya". En Nahum, Benjamín (Coord.), *Medio siglo de historia uruguaya 1960-2010*, pp. 519-624. Montevideo: Banda Oriental.
- Bravo-Elizondo, Pedro (1993) "Teatro en el Cono Sur: Carlos Manuel Varela (Uruguay)". *Latin American Theatre Review*. Vol. 26, Nro. 2, Spring: 1993, 143-150.
- Brecht, Bertol (1938) "Carácter popular y realismo". "El compromiso en literatura

- y arte". *Historia, ciencia, sociedad*, 102. Barcelona: Ediciones península (1973).
- Bucheli, Gabriel y Harriet, Silvana (2012) "La dictadura cívico-militar, 1973-1984". En Nahum, Benjamín (Coord.), *Medio siglo de historia uruguaya 1960-2010*, pp. 11-110. Montevideo: Banda Oriental.
- Cirlot, Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Correa-Londono, Jorge (2019) *Texto, Contexto e Intertexto en Tres Reescrituras Shakesperianas de Uruguay, Argentina y Chile*. Arizona: Arizona State University.
- Cossa, Roberto (1981) "Día mundial del teatro". *Escenario: Revista del Teatro Circular*, Año 2, Nro. 2, 11-12.
- Cosse, Isabela y Markarian, Vania (1996) *1975: Año de la orientalidad*. Montevideo: Trilce.
- Curi, Jorge (1982) "Serie: Hablan los directores nacionales". *Escenario: Revista del Teatro Circular*, Año 3, Nro. 4, 33-34.
- De Torre, Guillermo (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- Demasi, Carlos (2009) *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental.
- _____ (2022) *El Uruguay en transición (1981-1985). El sinuoso camino hacia la democracia*. Montevideo: Banda Oriental.
- Dubatti, Jorge (1995) "Intertexto absurdista y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde". *Teatro Latinoamericano de los 70*. Bs. As.: Corregidor, 247-257.
- _____ (1996) "Dramaturgia rioplatense en la dictadura: políticas del escamoteo y pacto de recepción política". *Lateinamerikan-Studien*, Nro. 36, 517-529.
- _____ (2014) *Filosofía del teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- Escandell, Victoria (1999) *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Esslin, Martín (1966) *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Frega, Ana et al (2007). *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*.

Montevideo: Banda Oriental.

Gnutzmann, Rita (1999) “Alfonso y Clotilde de Varela: un teatro para espectadores cómplices”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad del País Vasco, 28, 699-712.

_____ (2000) “Carlos Manuel Varela: ¿un teatro para el nuevo siglo?”. *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Victoria – Gasteiz: Tranvía Sur, 427-439.

Goldstein, Alfredo (2015) “Gran uruguayo y brillante autor”. *Semanario Brecha*. Extraído de: <https://brecha.com.uy/gran-uruguayo-y-brillante-autor/>

Gramsci, Antonio (1971) *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Graña, Juan (1981) “Hacia un teatro laboratorio”. *Escenario: Revista del Teatro Circular*; Año 2, Nro. 2, 9-10.

Kark, Christopher (2009) “Recuerdos en el espejo: memoria, ideología y agencialidad en *Los cuentos del final* y *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela”. *Latin American Theatre Review*. Vol. 42, Nro. 2. Spring: 2009, 61-80.

Laclau, Ernesto (2024) “Laclau, el teórico del populismo”. Extraído de: <https://filco.es/laclau-diez-claves-populismo/>

Landó, Cristina (1993) “El testimonio dramático de Carlos Manuel Varela”. Diógenes – *Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, 255-260.

Leites, Víctor Manuel (1982) “En busca de un lenguaje”. *Escenario: Revista del Teatro Circular*; Año 3, Nro. 4, 40-42.

Marchesi et al (2004) *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce.

Martínez Carril, Manuel (1983) “La cultura, de veras, independiente”. *Punto crítico*.

_____ (2017) “Ya nadie cree en nadie”. *Biblioteca digital de autores uruguayos. Anáforas. Entrevistas publicadas a Martínez Carril*. Extraído de Anáforas: Ya nadie cree en nadie (fic.edu.uy)

Mirza, Roger (1979a) “Un año de teatro. Buscando las raíces”. *La Semana de El Día*, 29 de diciembre de 1979, 17.

- _____ (1979b) “Lucidez y sugerencia de un teatro nacional”. *La Semana de El Día*, Año 1, Nro. 21, 16.
- _____ (1981a) “Vitalidad del teatro uruguayo”. *La Semana de El Día*, 26 de diciembre de 1981, 21.
- _____ (1981) “Revelaciones de un teatro posible”. *La Semana de El Día*, 5 de diciembre de 1981, 21.
- _____ (1983-84) “Algunos aspectos de la relación *adentro-afuera* en la representación teatral”. Maldoror, noviembre de 1983 – marzo de 1984, Nros. 17-18, 22-26.
- _____ (1989) “Diecisiete espectáculos para la memoria”. *Escenarios de dos mundos*. Tomo IV. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- _____ (2007) *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia: un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: FHCE, Udelar.
- _____ (2009a) *Teatro, memoria e identidad de la comunicación literaria*. Buenos Aires: Del Sur.
- _____ (2009b) “El sistema teatral uruguayo en la última década ¿Un cambio de paradigma?”. *Latin American Theatre Review*. Vol. 25, No. 2: Spring, 181-190.
- Mirza, Roger y Remedi, Gustavo (eds.) (2009c) *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Moraña, Mabel (1988) *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- Nahum, Benjamín (coord.) (2011) *Historia uruguaya 11: La dictadura. 1973-1984*. Montevideo: Banda Oriental.
- Pallares, Ricardo (2016) “Carlos Manuel Varela *in memoriam*”. Extraído de: <https://web.archive.org/web/20160820082051/http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/VarelaIn.pdf>
- Paolini, Claudio (2005) “El absurdo como resistencia a la dictadura uruguaya”. *Hermes Criollo*. Año 4, No. 8, 67-74.
- Passaro, Álvaro (1984) “Diálogo con Alberto Restuccia”. *Abrelabios*, 10 de diciembre de 1984, 2-12.

- Pavis, Patrice (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pignataro, Jorge (1968) *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca.
- _____. (1997) *La aventura del teatro Independiente Uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto.
- Polák, Petr (2009) *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Universidad Mazaryk: Brno.
- Proaño, Lola (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- _____. (2020) *Poética, política y ruptura. La "Revolución Argentina" (1966-73): Experimento frustrado de imposición liberal y "normalización" de la economía*. Buenos Aires: Argus-a.
- Puga, Ana Elena (2003) "Carlos Manuel Varela and the role of memory in covert resistance". *Latin American Theatre Review*, 36/2, Spring 2003, 41-61.
- Rela, Walter (1994) *Teatro uruguayo, 1908 – 1994: Historia*. Montevideo: Gussi.
- Remedi, Gustavo (Coord.) (2017) *Otros lenguajes de la memoria: Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Universidad de la República.
- Restuccia, Alberto (1977) "Diez puntos sobre el teatro uruguayo". *Ficciones*, Año 1, Nro. 1, Setiembre: 1977, 38-40.
- Rico, Álvaro et al (2009) *Uruguay 1973-1985. La dictadura cívico-militar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Scaraffuni, Luciana (2015) "La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "El Galpón". *Revista Ensamble*. Primavera: 2015, Año 2, No.3, 116-131.
- _____. (2016) "El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)". *Artelogie*. No. 8. Recuperado de *El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)* (openedition.org).
- Scott, James (2004) *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.

- Silva, Omer (1997) "El Estudio del Discurso en el Camino de Teun van Dijk", *Revista Frontera*, 16:97-106, Universidad de La Frontera, Temuco.
- Szurmuk, Mónica y McKee, Robert (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México DF: Siglo XXI, pp. 146-150.
- Torres, Alicia (2012) "Alfonso y Clotilde o cómo reorganizar la memoria". *Espacio El Latino*. Extraído de:
https://letrasuruguay.espaciolatino.com/torres_alicia/alfonso_y_clotilde.htm.
- Urrutia, Jorge (1975) "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Van Dijk, Teun (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco.
- _____ (1996) *Análisis del discurso ideológico*. México DF: UAM.
- Varela, Carlos Manuel (1988) *Antología del Teatro Uruguayo Moderno*. Montevideo: Editorial Proyección.
- _____ (1982a) "Introducción al teatro de Bertol Brecht".
Escenario: Revista del Teatro Circular, Año 3, Nro. 4, 3-7.
- _____ (1982b) "Reflexiones de un escritor teatral". *Escenario: Revista del Teatro Circular*, Año 3, Nro. 5, 28-29.
- _____ (1993) *La Esperanza no bebe petróleo*. Montevideo: Arca.
- _____ (2004) *Interrogatorio en Elsinore (Después de la ratonera)*.
Extraído de:
https://www.biblioteca.emad.edu.uy/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=799
- _____ (2008) *Antología. Teatro*. Montevideo: AG Ediciones.
- _____ (2015) "Ir por las vísceras". *Semanario Brecha*. Extraído de:
<https://dev.brecha.com.uy/ir-por-las-visceras/>
- Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Vicente de Ayuso et al (1997) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Vidal, Hernán (1982) "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente".

Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980. Antología crítica.
María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal.

_____ (1985) “Hacia un modelo general de la sensibilidad social
literaturizable bajo el fascismo”. *Fascismo y experiencia literaria.*
Reflexiones para una recanonización. Minneapolis: Instituto para el Estudio
de las Ideologías y la Literatura.

Vidal, Luis (1982) “Los jóvenes y los medios de comunicación”. *Escenario: Revista
del Teatro Circular*, Año 3, Nro. 5, 5-8.

Walker, Beatriz (2007) *El teatro como guardián de la memoria colectiva en tres
textos de autores uruguayos (Mario Benedetti, Mauricio Rosencof, Carlos
Manuel Varela).* Bs. As.: Corregidor.