



# Introducción al teatro uruguayo contemporáneo: El huésped vacío, de Ricardo Prieto

Oswaldo Obregón<sup>1</sup>

## RESUMEN

El presente artículo traza las principales corrientes seguidas por el teatro uruguayo moderno, desde el extraordinario éxito del dramaturgo Florencio Sánchez en las primeras décadas del siglo XX a la renovación de la escena ocurrida en los últimos años. En su segunda parte destaco la incuestionable calidad de *El huésped vacío* (1977), obra de Ricardo Prieto integrada en la corriente del teatro del absurdo.

## PALABRAS CLAVE

Teatro Uruguayo, Siglo XX, Florencio Sánchez, Festivales, *El huésped vacío*, Absurdo.

## ABSTRACT

This article delineates the main trends of the modern Uruguayan theatre, from the extraordinary success of Florencio Sánchez in the first decades of the twentieth century to the updating of the stage in the last years. In the second part I highlight the unquestionable quality of *El huésped vacío* (1977), a play by Ricardo Prieto belonging to the Theater of the Absurd.

## KEY WORDS

Uruguayan Theater, Twentieth Century, Florencio Sánchez, Festivals, *El huésped vacío*, Absurd.

<sup>1</sup> Profesor honorario de l'Université de Franche-Comté, es especialista en teatro hispanamericano del siglo XX. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Le théâtre latino-américain contemporain: 1940-1990* (anthologie) (Paris, 1998); *Le théâtre latino-américain en France (1958-1987)* (Rennes, 2000); *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)* (Perpignan, 2000) y *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France, de 1958 à 1986* (Besançon, 2002). **Contacto:** osvaldoobregon@hotmail.com.



## *Breve panorama del teatro uruguayo*

En Europa y, particularmente, en Francia, se acostumbra hablar de “teatro latinoamericano” para designar al que se escribe y practica en las veinte repúblicas situadas al sur de Estados Unidos, diecinueve de lengua española y una de lengua portuguesa, la dilatada república de Brasil. En general, se tiene una percepción global de esta actividad teatral al contrario de la perspectiva americana, que considera la existencia de “teatros nacionales”, aunque esta óptica ha comenzado a atenuarse un poco promediando el s. XX.

Cuando se habla de “teatro rioplatense” ya no funciona este criterio estrechamente nacionalista, puesto que la denominación engloba conjuntamente los teatros argentino y uruguayo (lo cual rige también para la literatura), por cuanto hay una historia común y ciertos rasgos compartidos además de la proximidad de ambas capitales, hecho que facilita todo tipo de intercambios y una continua interacción. No obstante, la calificación “rioplatense” no excluye la singularidad del teatro en una y otra orilla del Río de la Plata.

El teatro uruguayo, como expresión de un país geográficamente pequeño y de poca población, no ha sido absorbido por su “hermano mayor”, sino que ha conservado su autonomía y, en la historia común, ha hecho aportes fundamentales. En estas escasas páginas nos proponemos, desde un enfoque exterior al Uruguay, señalar los aspectos más relevantes del teatro uruguayo, que determinan su lugar y su contribución en el marco del teatro latinoamericano contemporáneo: el protagonismo dramático internacional de Florencio Sánchez en los primeros decenios del siglo XX; la consolidación y continuidad de una dramaturgia nacional, cuyas mejores obras han logrado desbordar las fronteras rioplatenses; la vitalidad y constante renovación del movimiento escénico, subvencionado y no subvencionado; la presencia de una crítica especializada y orgánicamente constituida; y la eclosión de festivales nacionales e internacionales, que prueban el dinamismo del teatro en sus ramas profesional y semi-profesional.

El primer teatro de Montevideo fue la Sala de Comedias, inaugurada en 1793, donde fueron representados los primeros autores de espíritu republicano: Juan Francisco Martínez (sacerdote), Bartolomé Hidalgo, Manuel Araújo, Fernando Quijano y Francisco de Acha. Después de la independencia frente a España (1816)



fue construido un nuevo espacio teatral: el Teatro Solís (1857), reservado preferentemente a las compañías españolas, francesas e italianas en gira por América.

Sólo a fines del siglo XIX se dan las condiciones para el nacimiento de un verdadero teatro nacional. Hay consenso entre los historiadores para situar el nacimiento del teatro rioplatense en 1884 con la versión mímica del folletín *Juan Moreira* del argentino Eduardo Gutiérrez, realizada por el Circo de José Podestá (1858-1937), de nacionalidad uruguaya, como la de toda esta familia circense. Se convirtió en un gran éxito popular, en que el público se identificaba con la figura del gaucho en rebeldía contra el abuso de las autoridades. Dos años más tarde, Gutiérrez y Podestá crearon la versión hablada, verdadero inicio de una dramaturgia rioplatense contemporánea.

Este espectáculo sirvió de modelo a varios dramaturgos: Elías Regules (1861-1929), Orosmán Moratorio (1852-1898) y Abdón Arosteguey (1853-1926). Son los años de apogeo de la literatura y el teatro gauchescos, que proliferaron en ambas márgenes del Río de la Plata. Pero la figura dominante a comienzos del XX es el uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910), cuyas principales obras tuvieron una difusión continental, fenómeno completamente nuevo hasta entonces en el contexto latinoamericano. Su teatro tiene múltiples raíces: la propia tradición del drama costumbrista rioplatense y del “Circo criollo” de fines del s. XIX, el naturalismo francés y el grotesco italiano, vehiculados por las compañías europeas en gira, y el drama de tesis del noruego Henrik Ibsen (1828-1906).

Aunque Sánchez estrenó en Uruguay sus primeras obras, su fama de autor comenzó en Buenos Aires -donde se radicó en 1902-, capital que ofrecía mejores condiciones de producción y difusión del teatro y de las artes, en general. Esto explica la emigración de muchos artistas de la Banda Oriental hacia Argentina. Entre sus más grandes éxitos se cuenta el drama costumbrista *M'hijo el Dotor* (1903), *La Gringa* (1904) y, sobre todo, *Barranca abajo* (1905), que marca la culminación del drama rural de su época.

A una de las representaciones de *M'hijo el Dotor* en el Teatro Comedia de Buenos Aires asistió nada menos que André Antoine (1858-1943), célebre director del Théâtre Libre de París, quien habría manifestado intenciones de estrenarla con su compañía. Más tarde, en 1905, Antoine pudo igualmente asistir a una



representación de *Barranca abajo* en el Teatro Apolo de Montevideo, pero ninguna obra de Florencio Sánchez formará parte del repertorio del Teatro Libre, vanguardia europea del naturalismo escénico.

La Compañía de Camila Quiroga llevó *Barranca abajo* en gira a México en 1922 y también en una *tournee* posterior a Francia, España y Norte de África (1928). Según el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber, México descubrió tardíamente al autor gracias a esta compañía, que impactó también por su nivel profesional en relación al incipiente teatro mexicano post-revolucionario (Schmidhuber: 101).

El teatro de Florencio Sánchez fue un modelo para los dramaturgos no sólo rioplatenses, sino latinoamericanos de los primeros decenios del siglo XX. Baste citar *La Viuda de Apablaza* (1926), del chileno Germán Luco Cruchaga y *M'hijo el bachiller* (1939), del guatemalteco Manuel Galich, entre tantos otros ejemplos.

Muerto prematuramente en 1910 en Milán, su prestigio estaba todavía intacto tres décadas después, cuando el Institut International de Coopération Intellectuelle, bajo la égida de la Sociedad de las Naciones, eligió cinco obras suyas para ser publicadas en versión francesa, otorgándole así la más alta representatividad. Las obras, traducidas por Max Daireaux son *Barranca abajo*, *En familia*, *M'hijo el Doctor*, *Moneda falsa* y *Los muertos* (Sánchez 1939). Esta nueva oportunidad de estreno de alguna de las obras se malogró en parte por la guerra que devastó Europa, a pesar de la buena recepción crítica de la antología.

Sólo en 1963, el público del Teatro de las Naciones (París) pudo ver en el Teatro Sarah Bernhardt *Barranca abajo*, bajo la dirección de Orestes Caviglia con la Comedia Nacional Uruguaya, pero las críticas fueron más bien negativas. La obra llegaba demasiado tarde a la cita con el espectador europeo, cuando el teatro había tomado rumbos muy diferentes. El crítico Claude Baignères lo expresa certeramente: “Tout cela ressemble à nos romans naturalistes et paysans de la fin du siècle dernier” (Baignères: 2). Y Jacqueline Cartier compara a Florencio Sánchez con Eugène Brieux (1858-1932), uno de los autores preferidos de Antoine, célebre por sus dramas naturalistas de tesis (Cartier: 4). Mario Vargas Llosa, en ese entonces corresponsal de algunos diarios latinoamericanos, considera que su elección fue “un error de perspectiva” y justifica su juicio así: “El público



parisino no estaba en condiciones de apreciar los contados elementos positivos de la obra (el aprovechamiento del lenguaje popular, por ejemplo) y, en cambio, debía sentirse confundido con la abundancia de lugares comunes en el argumento y la truculenta sensiblería de algunas situaciones” (Vargas Llosa: 13).

Este juicio severo de Vargas Llosa tuvo eco en declaraciones de algunos actores como Alberto Candeau, intérprete de Don Zoilo, en cuanto a la necesidad de “una selección cuidadosa de la obras a ofrecerse” en próximas giras internacionales (Anónimo: 5). Mejor recepción tuvo la segunda obra representada por los uruguayos: *La Dama boba*, de Lope de Vega.

Está claro que el teatro uruguayo tiene en Florencio Sánchez uno de los pilares fundamentales de su dramaturgia. Demostró, sin pretenderlo, que un dramaturgo de calidad podía vivir medianamente de su pluma en tiempos en que el profesionalismo estaba en ciernes. Alcanzó un renombre internacional y ha sido una referencia para las nuevas generaciones.

Siguieron su huella Ernesto Herrera (1886-1917), Víctor Pérez Petit (1871-1947), Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964) y José Pedro Bellán (1889-1932), entre los principales. Estos tres últimos evolucionan desde una estética naturalista hacia otra de factura pirandelliana.

Paralelamente a este movimiento dramático, la actividad escénica se reforzó con la fundación del Teatro del Pueblo (1937) - a imagen del grupo homónimo creado por Leónidas Barletta en Buenos Aires en 1930 - y de la Compañía Nacional de Comedias (1937). Sólo una década más tarde, en 1947, la municipalidad de Montevideo funda y subvenciona la Comedia Nacional y, dos años después, la Escuela de Arte Dramático, dirigida por la actriz española Margarita Xirgu. Este mismo año los grupos independientes se organizan en una federación de quince compañías, entre las cuales destaca el Teatro del Pueblo, Teatro Universitario (f. 1942) y El Tinglado (f. 1947), la cual se verá enriquecida con la fundación de nuevos grupos: El Galpón (f. 1949), Club de Teatro (f. 1949), Teatro Libre (f. 1953), La Máscara (f. 1953), Teatro Circular (f. 1954), Teatro Moderno (f. 1954), Taller de Teatro (f. 1955) y La Farsa (f. 1959).



Este incremento de la actividad escénica – concentrada sobre todo en Montevideo – incentivó la creación dramaturgica. Además, las relaciones difíciles con Argentina, gobernada por Juan Domingo Perón (1946-1955) hacían menos frecuente la presencia de compañías de ese país. Ello permitió un mayor desarrollo del teatro vernacular. Es entonces cuando se manifiesta una nueva promoción de autores, dispuesta a consolidar la dramaturgia nacional en su temática y en sus formas de expresión, asimilando las nuevas tendencias escénicas del siglo XX y, en particular, las europeas.

Citamos a los más importantes dramaturgos, conjuntamente con sus obras emblemáticas: Andrés Castillo (1920-), *La bahía*, 1960; Carlos Maggi (1922-), *El patio de la torcaza*, 1967; Antonio Larreta (1922-), *Juan Palmieri*, 1973; Juan Carlos Legido (1923-), *La piel de los otros*, 1958; Milton Schinca (1926-), *Delmira*, 1973; Jacobo Langsner (1927-), *Esperando la carroza*, 1962; y Mario Benedetti (1920-), reputado novelista y cuentista, autor de algunas piezas difundidas internacionalmente como *Pedro y el capitán* (1986).

Más joven que los anteriores, Mauricio Rosencof (1933- ), *Los caballos*, 1967, sufrió la represión de las dictaduras de los años 70 y 80, en su condición de dirigente de los Tupamaros. Estuvo en prisión entre 1972 y 1985, donde escribió algunas de sus obras para exiliarse luego en Suecia. Dos autores destacados, que llegan a su madurez a partir de los 70, son Carlos Manuel Varela (1940-), *Los cuentos del final*, 1981; y Ricardo Prieto (1943-), el cual ha obtenido varios premios nacionales (el Florencio 1992) y extranjeros (el Tirso de Molina 1979) con *El desayuno durante la noche*.

Varios directores de calidad han contribuido a la evolución del movimiento escénico: Atahualpa del Cioppo, Rubén Yáñez, César Campodónico y Jorge Curi (El Galpón de Montevideo); Federico Wolff (Teatro del Pueblo y Teatro Universitario); Antonio Larreta (Club de Teatro y Teatro de la ciudad de Montevideo); Carlos Aguilera (Grupo 68); Eduardo Schinca (Comedia Nacional); Rubén Castillo (Teatro Libre) Júver Salcedo (La Gaviota); y Omar Grasso, argentino.

Este movimiento, que tuvo después su máximo exponente en El Galpón, siguió ampliándose. Revitalizó la escena y estrenó a los nuevos dramaturgos, al mismo tiempo que dio a conocer lo mejor del repertorio “occidental”. Entre los



directores de escena destacó Atahualpa del Cioppo (1904-1993), de prestigio internacional, gracias a las giras de El Galpón y a las invitaciones que recibió de otros países latinoamericanos. La dictadura uruguaya empujó al grupo casi completo al exilio en México (septiembre 1976-octubre 1983), donde continuó una trayectoria jalonada de premios en varios países contiguos hasta su regreso tras la dictadura, donde pudo recuperar las salas y otros bienes confiscados.

Restablecida la democracia en 1985, Uruguay ha recuperado su vitalidad teatral. Se han revelado nuevos dramaturgos como Álvaro Ahunchain (1962-) con *Cómo vestir un adolescente* (1985); Ana María Magnabosco (1952-) con *Viejo smoking* (1988); y Luis Vidal (1955-) con *Los girasoles de Van Gogh* (1989). El crítico Roger Mirza, en el prólogo de su más reciente antología *Nueva dramaturgia de Uruguay*, destaca “una dramaturgia uruguaya emergente, que agrupa a escritores como Raquel Diana, Mariana Percovich, Roberto Suárez, Margarita Musto, Lupe Barone, Sergio Blanco, Sebastián Bednarik, Verónica Perrota, autores a los que se podría agregar alguno más reciente como Marina Rodríguez (...)”, revelados a partir de 1995 (Mirza: 14). La mayoría de éstos cuentan, además, con la particularidad de ser directores.

Otro indicio de dinamismo es la realización de festivales, primero congregando a los grupos independientes, luego de carácter nacional con la participación de compañías de Montevideo y del interior. Apenas restablecido el régimen institucional democrático, se creó la Primera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1984) organizada por la Asociación de Críticos Teatrales, que se ha seguido realizando cada dos años. Este festival ha llenado un vacío, permitiendo congregar a compañías de América y Europa representantes de las más variadas tendencias actuales. La citada Asociación tuvo también la iniciativa de instituir el Premio Florencio a la mejor obra uruguaya del año a partir de 1962, pero se suspendió entre 1970 y 1980 por razones ya comentadas.

Es necesario subrayar igualmente la asidua participación de compañías uruguayas en el Festival Internacional de Teatro de Cádiz desde sus inicios en 1986. Son escasas las temporadas en que el teatro uruguayo no haya estado presente. El Teatro Circular de Montevideo ha participado siete veces; la actriz Nidia Telles, tres veces, la Comedia Nacional de Uruguay, dos veces (1987 y 1990); El Galpón, dos veces (1988 y 2000); el Teatro del Mercado, dos veces (1994 y 2006)



y sólo una vez, Teatro Eslabón (1989) y Trenes y Lunas (2004) (Ortega Cerpa: 121). No sólo importa el aspecto cuantitativo, sino sobre todo la calidad de la mayor parte de los montajes presentados, con un repertorio compuesto tanto de obras nacionales como extranjeras.

Es de esperar que este sucinto panorama histórico del teatro uruguayo, complementado con la presentación de un autor importante, Ricardo Prieto, y de una bibliografía general, puedan servir de guía a los extranjeros que, eventualmente, se interesen en el género dramático y en el movimiento escénico del Uruguay contemporáneo.

## **Bibliografía**

**Anónimo** (1963): “Regresó del Viejo Mundo la Comedia Nacional”, *El Debate* (Montevideo), 13 de mayo.

**Baignères, Claude** (1963): «Barranca abajo par la Comédie Nationale de Montevideo au Théâtre des Nations», *Le Figaro* (Paris), 3 de junio.

**Cartier, Jacqueline** (1963): «Drame paysan par les comédiens de l’Uruguay au Théâtre des Nations», *France Soir* (Paris), 3 de junio.

**Mirza, Roger** (2002): *Nueva Dramaturgia de Uruguay*. Madrid, Casa de América.

**Ortega Cerpa, Desirée** (2005): *FIT de Cádiz: La Ventana de América*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

**Sánchez, Florencio** (1939): *Théâtre choisi*, Paris, Institut International de Coopération Intellectuelle.

**Schmidhuber, Guillermo** (1992): *El Teatro Mexicano en ciernes, 1922-1938*, New York, Peter Lang Publishing.

**Vargas Llosa, Mario** (1963): “Don Zoilo en París”, *Marcha* (Montevideo), 14 de junio.



## Una obra antológica del teatro uruguayo: El huésped vacío, de Ricardo Prieto

Dramaturgo, poeta y narrador, el reconocimiento de Ricardo Prieto (1943-2008) ha sido tardío en su propio país. Éste le ha venido más bien del extranjero: Premio Tirso de Molina 1979 de España por *El desayuno durante la noche* y la difusión en Radio France Culture (Francia) de sus obras: *El huésped vacío* y *Después de la cena* (1983), en traducción de Anne-Marie Supervielle. Más tarde, *Garúa* obtuvo el Premio Florencio Sánchez a la mejor obra del año 1992. Es autor de más de treinta textos dramáticos. La segunda obra estrenada por Ricardo Prieto fue *La salvación* (Sala Solís de Montevideo, 1971). El texto fue reelaborado posteriormente y estrenado con su título definitivo, *El huésped vacío*, primero en Buenos Aires (1977) y después en Montevideo (1980).<sup>1</sup>

Esta obra está dividida en cinco secuencias de longitud desigual, señaladas con números romanos. No hay intermedios y las transiciones entre una y otra operan con un apagón total. Se supone que las cuatro primeras secuencias se desarrollan el mismo día; en cambio, entre la cuarta y la quinta ha pasado una semana. “La acción transcurre en cualquier lugar del mundo” (p. 953) indica el autor en la acotación inicial, mostrando con ello su voluntad de proyectar las situaciones más allá de un espacio-tiempo particular. El decorado único representa el comedor de una casa de familia modesta y un altillo al cual se sube por una escalera con macetas de plantas. Puertas de acceso a la cocina, al baño, a los dormitorios y salida hacia el exterior.

En la primera mitad de la secuencia I queda planteado un problema familiar y social bastante trivial: la mísera jubilación del Padre (40 000 pesos) no alcanza para sufragar los gastos mínimos, en tanto que Jorge, hijo único, aspira a terminar sus estudios universitarios de psicología, sin la obligación de trabajar al mismo tiempo. La Madre, sacrificada dueña de casa, debe hacer milagros para

<sup>1</sup> Tomamos como referencia el texto publicado en (1992), Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología (Roger Mirza, Coordinador), Madrid / México D.F., Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, p. 951-1011.



administrar el escuálido presupuesto familiar. Esta difícil situación crea a menudo fricciones y recriminaciones entre Jorge y sus padres.

Otro hecho aparentemente trivial determina un trastorno total de la vida familiar. El Padre ha tomado la iniciativa de dar pensión a un matrimonio, después de su encuentro con el señor Fergodlívio, que ha ofrecido pagar una cantidad mensual (90 000 pesos) muy superior a su exigua jubilación, lo que promete resolver con creces todos los problemas materiales que les agobian. Con estos elementos temáticos simples, que arrancan de una cotidianeidad casi rutinaria, Ricardo Prieto crea, con indudable maestría, un mundo extraño, alucinante, que interpela al lector-espectador por su rara intensidad.

En primer lugar, es de notar la naturaleza singular de la pareja de huéspedes: Fergodlívio, de aspecto extranjero, y su mujer, Clara. Él es descrito así: “Es alto y viste de negro. Sus rasgos duros y ascéticos pertenecen a una de esas personas silenciosas cuya mirada y gestos revelan precisamente lo que quieren ocultar: agresividad” (p. 972). Es una personalidad sombría, autoritaria, intransigente. Ella es una mujer “imaginaria”, un personaje invisible, tan arbitraria e intransigente como él, que sólo adquiere presencia gracias a la voluntad de su marido. Éste la impone a los demás, obligados a servirla como si fuesen sus esclavos.

Fergodlívio ha impuesto ciertas condiciones a cambio del dinero pagado, la mayoría de las cuales proviene de los caprichos de Clara, que la debilidad intrínseca del Padre irá aceptando progresivamente: guardar silencio, apagar la luz después de las 20 horas, eliminar las plantas y los gatos, suprimir el mate, vender los muebles... Fergodlívio llega al extremo de exigir al Padre la limpieza de los excrementos depositados en el suelo por su mujer. El Padre ni siquiera puede disfrutar de la ropa que se compra ya que el arrendatario la destruye, pretextando que no es del gusto suyo o de Clara.

Sin embargo, lo peor es que la dictadura implantada por Fergodlívio en la casa va destruyendo también las relaciones familiares de manera progresiva. En un primer tiempo, la Madre acepta pasivamente la situación, aunque a disgusto, presionada por el marido, único sostén de la familia. Otro tanto hace Jorge, movido por su propia conveniencia. Ambos terminan por abandonar el hogar. El Padre es el único de la familia a seguir plegándose a la tiranía cada vez más ex-



trema e insoportable de Fergodlivio, tentado por el dinero que recibe, hasta que descubre que ha perdido lo esencial y se encuentra en un callejón sin salida.

Andrea tiene un papel más modesto, pero sirve de contrapunto a su amigo Jorge. Plantea las preguntas precisas y responde con sensatez, tratando de ayudarlo a tomar decisiones de sentido común.

Lo que podría sólo ser una parábola sobre la ambición material desmedida y el precio que debe pagarse por satisfacerla, adquiere gradualmente una complejidad mayor. En efecto, hay una cierta analogía del tema central con el mito de Fausto, en el sentido de que el Padre “vende su alma” a Fergodlivio para que él y su familia tengan los bienes materiales necesarios. En esta transacción o pacto sacrifica los valores esenciales: el amor a los suyos, la paz, la dignidad. Sin embargo, como lo precisa de manera insistente el autor en las didascalias, el Padre es un personaje contradictorio, de carne y hueso, con sus potencialidades y flaquezas, desgarrado constantemente entre el amor a su familia y su ambición material.

Fergodlivio, que primero cumplía la función de un dictador –incluso en relación a Clara– adquiere luego la dimensión de un ser diabólico o de un Dios vengador. Podría especularse sobre la significación de tal nombre, en particular sobre la segunda sílaba “god”, que en inglés nombra a dios, pero lo importante es el rol que tiene en la trama. Somete al Padre a pruebas cada vez más terribles hasta dejarlo convertido en un títere, en una pobre criatura desamparada, aunque lúcido al final, consciente de lo esencial y lo accesorio en la existencia. En la última escena rechaza, en forma desesperada pero categórica, las ofertas cada vez más elevadas de Fergodlivio, confirmando con ello su recuperación positiva.

Del plano social, Prieto pasa al plano existencial y la parábola grotesca adquiere visos de tragedia. La precaria condición humana queda, entonces, al desnudo y no podemos sino identificarnos, en alguna medida, con el Padre, consciente de sus errores, que han provocado la disolución de su familia. Al final, Fergodlivio le promete todo su dinero a cambio del “hospedaje” en los términos exigidos, lanzándole una quemante advertencia: “¡Pero no crea que después del hartazgo las cosas serán fáciles! ¡De lo agónico, señor Flores, no nos salvan ni el pan ni ninguna de las cosas del mundo!” (p. 1009).



Como sucede en la mayoría de sus obras, el autor logra crear en ésta una atmósfera particular, que causa extrañeza, en cuanto las situaciones cotidianas se transforman imperceptiblemente en pesadilla, en un mundo alucinante, insólito, pleno de sugerencias. El recurso empleado consiste en provocar una situación aparentemente trivial y llevarla hasta el paroxismo, con una coherencia que no es precisamente racional.

El tono que preside los hechos es de naturaleza tragicómica, siempre teñido de humor negro, con intensos momentos de crueldad en la confrontación entre los personajes, una suerte de sadomasoquismo postulado como inherente a las relaciones humanas. Esto es válido también entre los miembros de las parejas constituidas, tanto en el caso del Padre y la Madre como en el de Fergodlivio y Clara, en que ambas mujeres son particularmente mal tratadas.

Prieto muestra un real talento para recrear, mediante el diálogo, las situaciones así concebidas. Tiene sentido del ritmo, del crescendo, de la justeza de las réplicas, como si el texto fuese una verdadera partitura. Subraya en dos oportunidades la importancia del ritmo. En la escena de la llegada de la extraña pareja anota: “A partir de este momento se sucede una serie de movimientos acelerados (...). Debe conferirse a esta escena un ritmo frenético y alucinante” (pp. 971-972). En la escena final, a partir de la llegada de los hombres que se llevan todos los muebles de la casa, advierte que la puesta en escena debe poner de relieve tres planos simultáneos: “el sonoro, el psicológico y el metafísico” (p. 1005), el primero representado por una marcha fúnebre que debe acompañar el diálogo hasta la caída del telón. Sabe aprovechar así los efectos sonoros complementarios y, en general, se muestra cuidadoso de que a su texto se le saque todo el partido posible.

La llegada de los huéspedes sirve de revelador a cada miembro de la familia. La pérdida progresiva de su independencia, de su tranquilidad, de los pequeños placeres (algo simple como tomar mate, por ejemplo), obliga a cada cual a un reajuste de valores. La presencia de los extraños les hace descubrir que la riqueza material no es lo más importante en la vida y que la libertad es el bien más precioso.

El autor nos propone un final abierto, con el duelo verbal entre Fergodlivio y el Padre, pero presentimos que la terrible confrontación ha llegado a su fase final,



que el Padre ha tocado fondo y que quizás no claudicará, aunque no sabemos si podrá reconstituir a su familia o si la pérdida es ya irremediable.

Esta obra y gran parte del teatro de Prieto se inscribe, en alguna medida, en la corriente “absurdista” americana y tiene algunos puntos comunes con el de la argentina Griselda Gambaro. Por la Madre sabemos que su marido siempre fue un hombre débil, que en su trabajo de vendedor fue obediente y servil con su patrón. Esto explicaría su actitud sumisa ante Fergodlivio hasta el momento de su rebeldía final.

En *Decir sí* (1981) de Gambaro, encontramos una relación semejante entre el Peluquero autoritario y el Cliente dócil: el hombre que siempre dice sí, parábola del que enajena su libertad, del que es fácilmente manipulable, conducta que a la postre puede tener en la sociedad consecuencias imprevisibles. En un diálogo entre Jorge y Andrea, es significativo que el primero diga: “Nada es transitorio después de decir sí” (p. 984), en el sentido de que después de transigir es difícil volver atrás.

## ***Bibliografía selecta del teatro uruguayo contemporáneo***

### ***Antologías Nacionales***

**Escalante, Laura** (ed.) (1988): *50 años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y cultura, Tomo I (Contiene: “La cruz de los caminos” de Justino Zabala Muniz; “Orfeo” de Carlos Denis Molina; “La biblioteca” de Carlos Maggi; “La araña y la mosca” de Jorge Blanco; “No somos nada” de Andrés Castillo; “Acrobino” de Amalia Nieto; “Boulevard Sarandí” de Milton Shinca; y “Esperando la carroza” de Jacobo Langsner).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1990): *50 años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Tomo II (Contiene: “El ladrón de niños” de Jules Supervielle; “La espada desnuda” de Juan León Bengoa; “Dos en el tejado” de Juan Carlos Legido; “Procesado 1040” de Juan Carlos Patrón; “Los caballos” de Mauricio Rosencof; “Decir adiós” de Alberto Paredes, “Los cuentos del final” de Carlos Manuel Varela; y “El Herrero y la Muerte” de Mercedes Rein y Jorge Curi).



**Mirza, Roger** (ed.) (1992): *Teatro uruguayo contemporáneo*, Madrid / México, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, (Contiene: Andrés Castillo, “La bahía”; Carlos Maggi, “El patio de la torcaza”; Antonio Larreta, “Juan Palmieri”; Milton Schinca, “Delmira”; Jacobo Langsner, “Un agujero en la pared”; Mercedes Rein / Jorge Curi, “El herrero y la muerte”; Víctor Manuel Leites, “Doña Ramona”; Osmar Ostuni, “Las voces lejanas”; Eduardo Sarlós, “La pecera”; Alberto Paredes, “Decir adiós”; Carlos Manuel Varela, “Los cuentos del final”; Ricardo Prieto, “El huésped vacío”; Ana María Magnabosco, “Viejo smoking”; Álvaro Ahunchaín, “All that tango” et Mauricio Rosencof, “Los caballos”).

\_\_\_\_\_ (2002): *Nueva dramaturgia de Uruguay* (Prólogo de Roger Mirza), Madrid, Casa de América, (Contiene: Álvaro Ahunchaín, “Miss Mártir”; Lupe Barone, “En voz alta”; Carlos Liscano, “Mi familia”; Mariana Percovich, “Cenizas en mi corazón”; Ricardo Prieto, “Asunto terminado”; y Gustaf Van Perinostein, “Vampigángster”).

**Rela, Walter** (ed) (1988): *Antología del teatro uruguayo moderno*, Montevideo, Editorial Proyección, (Contiene: Luis Novas Terra, “Una vida color topacio o Logu”; Alberto Paredes, “Decir adiós”; Ricardo Prieto, “El mago en el perfecto camino”; y Carlos Manuel Varela, “Alfonso y Clotilde”).

\_\_\_\_\_ (1994): *Teatro uruguayo de hoy. Antología*. (Contiene: “Miss Mártir” de Álvaro Ahunchaín; “Feliz día, papá” de Dino Armas; “Garúa” de Ricardo Prieto; “Escenas de la vida de su Majestad la reina Isabel” de Eduardo Sarlós; y “Sin un lugar” de Carlos Manuel Varela”).

**Seis obras dramáticas** (1991) Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional del Libro.

**Silva Valdés, Fernán** (ed.) (1960): *Teatro uruguayo*, Madrid, Editorial Aguilar, (Contiene: Florencio Sánchez, “Barranca abajo”; Ernesto Herrera, “El león ciego”; Vicente Martínez Cuitiño, “Servidumbre”; José Pedro Bellán, “¡Dios te salve!”; Yamandú Rodríguez, “1810”; y Fernán Silva Valdés, “El burlador de la pampa”).



## Obras de Referencia

**Ayestarán, Lauro** (1956): *El centenario del Teatro Solís*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.

**Cruz, Jorge** (1966): *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

**Dibarboure José Alberto** (1940): *Proceso del teatro uruguayo, 1808-1939*, Montevideo, Editorial Claudio García.

**Escalante, Laura** (ed.) (1989-1990): *Cincuenta años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.

*Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Moisés Coterillo, director) (1992) Madrid / México, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, tomo 4. Ver "Uruguay", pp. 169-227.

*El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio* (1983) México D. F., Cuadernos de difusión cultural de la Institución Teatral El Galpón.

**Freire, Tabaré** (1961): *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.

**Legido, Juan Carlos** (1968): *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes (1886-1967)*, Montevideo, Ediciones Tauro.

**Mirza, Roger** (2007): *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental S.R.L.

\_\_\_\_\_ (2007): *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación.

**Montero Zorrilla, Pablo** (1988): *Montevideo y sus teatros*, Montevideo, Monte Sexto.



**Ostuni, Omar** (1993): *Por los teatros del interior*, Montevideo, Asociación de Teatros del Interior.

**Perales, Rosalina** (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*, México D. F., Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, Vol. I. Ver "Uruguay", pp. 259-284.

**Pignataro, Jorge** (1968): *El teatro independiente uruguayo*, Montevideo, Editorial Arca.

\_\_\_\_\_ (1994): *Directores teatrales uruguayos, 50 retratos*, Montevideo, Editorial Proyección.

**Rela, Walter** (1980): *Historia del teatro uruguayo: 1808-1979*, Montevideo, Alianza Cultural Uruguaya.

\_\_\_\_\_ (1988): *Diccionario de autores teatrales uruguayos*, Montevideo, Editorial Proyección.

*The World encyclopedia of Contemporary Theatre. The Americas* (Edited by Don Rubin and Carlos Solórzano), (1996) London and New York, Routledge Ver "Uruguay", pp. 484-504.

**Vanrell Delgado, Juan María** (1987): *La historia de la Comedia Nacional*, Intendencia Municipal de Montevideo.