

La alienación: la nueva violencia del siglo XX

Alienación y violencia en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto

Belén Sánchez Duré

Resumen

En este artículo se pretende analizar el teatro como herramienta de denuncia en contextos de autoritarismo y represión. Más concretamente, se investiga la mirada crítica realizada en la obra *El huésped vacío* de Ricardo Prieto en el Uruguay de la década del setenta. Frente a esto, se comprende la alienación (concepto extraído de la teoría marxista) no como una consecuencia de la represión, sino como el medio para violentar los derechos de los individuos y llevarlos a su máxima deshumanización, tomando así a la alienación, como la nueva violencia del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Alienación - Violencia - Teatro del siglo XX - Autoritarismo

The alienation: the new violence of the 20th century Alienation and violence in *The empty guest* of Ricardo Prieto.

Abstract

The intention of this article is to analyze the theatre as a tool to criticise a context of authoritarianism and repression. More precisely, is about the critic point of view in *The empty guest* of Ricardo Prieto at Uruguay in the 60'. In face of this, understanding the alienation –concept taken from marxist theory– not as a consequence of the repression, but also as means to violate human rights and take people to the highest dehumanization, turning the alienation into the new violence of 20th century.

KEYWORDS: Alienation - Violence - 20th century theater - Authoritarianism

Belén Sánchez Duré

bsanchezdure@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Se desempeña actualmente como docente en CES y también en colegios privados (J.F.Kennedy, Juan Zorrilla de San Martín HHMM y Arnold Gesell).

Introducción

Como arte e instrumento del hombre, la literatura siempre ha estado al servicio del pensamiento y ha sido herramienta de denuncia y crítica frente a la realidad que observa. El siglo XX ha estado conformado por diversas revoluciones (sociales, políticas, económicas y culturales), lo que ha llevado a la sociedad a disfrutar de los goces modernistas, pero también a padecer sus nefastas consecuencias. Grandes contradicciones ideológicas e injusticias sociales confrontan al hombre moderno y lo hacen transitar por una senda sin escape: lo hacen caminar por inercia y conformar un elemento más del gran engranaje industrial. A esta cualidad “inhumana”, más conocida como alienación, se le suman las distintas particularidades de cada país.

Concretamente Uruguay, y tomando como brecha temporal a las décadas del sesenta y setenta, ha sufrido paulatinamente un clima autoritario el cual culminó en un régimen dictatorial que habría de extenderse hasta 1985. Esta represión ideológica, moral y política se instaló el ámbito artístico, y más específicamente, en el arte dramático.

Ricardo Prieto es el dramaturgo en el cual se focalizará el estudio, puesto que es representante de todos aquellos artistas que vivieron el empuje autoritario y la dictadura de 1973. Más concretamente, Roger Mirza lo clasifica en la Generación del 60 (1992:16), y su actuación como dramaturgo se expande desde esa década, hasta su muerte.

El huésped vacío, se estrena en 1971 en la Sala Verdi por la Comedia Nacional. Es, verdaderamente, una obra que augura el terrible destino uruguayo del siglo XX. Como expresa Oscar Brando: “Sin la intencionalidad abierta de la denuncia y aún sin la mordaza de la censura, *El huésped vacío* obtiene un raro equilibrio que alude a la violencia social. Vista desde hoy, augura el duro castigo que sufrirá la sociedad uruguaya pocos años después” (1992: 948).

Desde esta percepción, se pretende estudiar el fenómeno de la alienación en el Uruguay y visualizar su verdadera función contextual. De esta forma la problemática planteada es que la alienación es utilizada como herramienta opresiva y de violencia cotidiana, lo cual es un conflicto tanto del contexto en el que está inserto el autor y su país, como también es el conflicto dramático en *El huésped vacío*.

Se pretenderá en el presente trabajo, confirmar la siguiente hipótesis: la alienación no es sólo el resultado de un sistema capitalista (como plantea Marx), sino también la herramienta perfecta para ejercer violencia y opresión. En otras palabras, que la alienación es el nuevo tipo de violencia del hombre moderno.

El propósito desde esta perspectiva es, por tanto, teorizar sobre el concepto marxista de la alienación en

el arte dramático uruguayo del siglo XX, más concretamente en Prieto; y concientizar sobre la alienación del ser humano en el estudio de los personajes de *El huésped vacío* a través de duplas: a) Jorge y el Señor Flores, b) Fergodlivio y Clara, y c) Fergodlivio y el Señor Flores.

Alienación

Es pertinente dar una conceptualización sobre el término puesto que es la base de las dinámicas establecidas social y culturalmente pero, también, porque es la herramienta dinamizadora en *El huésped vacío*. La teoría marxista estudia el concepto de la alienación desde lo psicológico y lo sociológico. Jean Touchard explica que el hombre (y específicamente el trabajador), dentro de su contexto capitalista, no es un sujeto en sí, sino una mercancía más, pasando así a ser un objeto manipulable por su propia cultura. La libertad que cree poseer, no es más que una ilusión, y las acciones que realiza, siempre están al servicio del poder capitalista. De esta forma, el hombre se vuelve “ajeno a sí mismo” (1985: 489). El proceso comienza en el capital y termina en el cuerpo del individuo: “El economista nos dice que todo se compra con trabajo y que el capital no es otra cosa que trabajo acumulado, pero al mismo tiempo nos dice que el obrero, muy lejos de poder comprarlo todo, tiene que venderse a sí mismo y a su humanidad” (Marx, Karl, 1980:57).

Evidentemente, el proceso alienante está solapado y por momentos, todos los integrantes del mismo pertenecen a esta dinámica de modo inconsciente. Esto igualmente, no quita que algunas individualidades se den cuenta de su propia alienación y pretendan justamente, ir contra el sistema y “liberarse” de su característica opresión. Sin dudas, y concentrándonos en el contexto uruguayo, esa revolución era verdaderamente una valentía. Y es que la denuncia realizada por el propio arte dramático (e incluso el mero hecho de asistir al teatro), ya eran actos de denuncia política y por ende, actos heroicos.

Desde la Antigua Grecia, al teatro se le ha dado un lugar educativo y pedagógico, donde los espectadores eran conocedores de su tiempo y moral. Además, la llegada es tan grande, que es verdaderamente uno de los elementos más fuertes de ejercitación cultural y popular.

Del teatro uruguayo también se desprende esta cualidad de denuncia: toda la inversión que había recibido -gracias al Estado benefactor- comienza a desaparecer a partir de diferentes medidas represivas de un Estado cada vez más autoritario. Esto mismo provoca “en algunos elencos, una reorientación del repertorio y la transgresión de algunas formas tradicionales de representación” (Mirza, Roger, 1992:31). En la segunda mitad de la década de los sesenta, la situación es in-

cluso más compleja porque los enfrentamientos sociales son cada vez más y más violentos. Ya 1967 asume Pacheco Areco, quien “disuelve por decreto el Partido Socialista, así como varias agrupaciones de izquierda, clausurada así cuál sería la política futura, con la constante y progresiva restricción de libertades, represión y avance del autoritarismo” (Mirza, Roger, 1992:29). De este modo, el teatro se vuelve cada vez más comprometido, decidido y combativo con su propio contexto. La dramaturgia tendrá como temática por tanto, la “denuncia a la hipocresía, a la corrupción, a la pereza intelectual y física, a la pobreza moral y social” y a los mitos falsos que se habían formado sobre el país, como la “Atenas del Plata” o la “Suiza de América” (Mirza, Roger, 1992:38).

Este ambiente tan convulsionado está presidido sin duda alguna por la alienación: a través de las distintas medidas establecidas desde el Estado, los uruguayos han tenido que irse desligando de sí mismos, de su propio pensamiento, de su propio ser, para acatar ideología y comportamiento que no les son propios. Este mismo procedimiento es el utilizado en *El huésped vacío*: el padre es el primer alienado, puesto que antes de que se desarrolle por completo la problemática, él ya estaba dispuesto a hacer lo que sea por dinero (que dentro de la lógica marxista este es el primer motivador para que el hombre se convierta en su propia mercancía): ¿estará dispuesto a venderse por completo? esta es la pregunta que desconcierta al espectador/lector a medida que va avanzando la obra, puesto que el proceso de enajenación va en un *in crescendo* desorbitante y aberrante. El sistema alienante, en el cual ya estaba inserto el padre, es potenciado por sus dos huéspedes: Clara y Fergodlivo. Ellos se van haciendo y deshaciendo, hasta convertirlo en la última escena, en un animal. La alienación del padre es incluso más ilustrativa cuando la contrastamos con las posturas de la esposa y el hijo. Ellos dos, a su modo y tiempo, son los personajes que realizan el proceso contrario a la alienación: la liberación que, según Marx, es el destino esperable de la humanidad.

El huésped vacío tiene una gran potencia puesto que muestra la alienación del ser humano no en comunión con el exterior (la política, el estado, las fuerzas armadas) sino en la propia intimidad del hogar: la violencia y represión estatal llega hasta las propias prácticas cotidianas del ser humano. La alienación tiene tanto poder, que se convierte en la herramienta decisiva para lograr la opresión del individuo, en su propia cotidianidad.

a) Jorge y el señor Flores

A lo largo de la obra, es interesante observar los pensamientos y posturas de uno de los dúos más utilizados en la historia de la literatura: padre e hijo.

Muchos son los elementos que se pueden analizar en una relación filial: la proyección, las demandas, las exigencias, la protección, la sobreprotección, la culpa, la vergüenza, el amor... Y es que las dinámicas siempre están envueltas en el sustento social de su contexto. El control por un lado, y las medidas para la supervivencia por otro, formarán parte de la dinámica entre Jorge y el Señor Flores.

El Señor Flores, un pobre jubilado, recuerda día a día su desgracia y revive su pasado ideal; donde ciertamente no era más que un trabajador-esclavo, explotado continuamente por su jefe. El padre es, por tanto, el claro ejemplo de enajenación y alienación sin ningún tipo de germen revolucionario. En este sentido, para un ser alienado, ajeno justamente a sí mismo, lo esperable sería que su propio hijo (varón, además) continuara su camino, el del trabajador esforzado. Como ironía dramática, el dramaturgo plantea al hijo como un verdadero anarquista y marxista decidido por propia convicción e ideología a no repetir los pasos de su padre y a plantearse un nuevo camino: el camino del estudio. Contextualmente, el hecho de que el único que planteara la revolución (desde la escena primera) fuera un estudiante, es un guiño a la convulsionada situación del Uruguay de esta década. Los estudiantes fomentaron, sobre todo en ese tiempo, muchas luchas, marchas y movilizaciones por sus derechos, y recibieron la opresión por parte del estado autoritario: muchas muertes resignificaron este clima, entre ellas, la de Líber Arce en 1968. Jorge es, dentro de la dinámica alienante de su hogar, el “Líber Arce” de su familia. Observemos su postura diferencial, ya en la escena primera, cuando el padre le pide su cuarto para el nuevo huésped:

JORGE: ¡No me cabrían los libros!

PADRE: Se venden.

JORGE: ¿Estás loco?

PADRE: ¡Más loco estás vos poniéndote exigente justo ahora! Si no aprovechamos esta oportunidad estamos perdidos. ¡Y vos no vas a pagar todo lo que debemos!

JORGE: ¡Ya empezó!

PADRE: No te enojés. Quise decir que no podés ayudarnos.

(...)

JORGE: A veces pienso que no te entusiasma mucho mi carrera. (Escena Primera: 966)

El padre en ningún momento le pide a Jorge que deje su carrera y ayude con la economía del hogar, pero también es cierto que nunca se muestra orgulloso del camino elegido por su hijo, y varios de los comentarios muestran solapadamente su disgusto. De esta forma, la dinámica alienante entre padre e hijo está dada sólo en sentido de ida, pero no de vuelta: el padre, a través de la manipulación emocional, desea oprimir los impulsos

personales de Jorge y pretende que sea un trabajador explotado, pero por otro lado Jorge no se deja oprimir (no completa el círculo alienante) puesto que él mismo lo declara:

MADRE: Mucha gente estudia y trabaja al mismo tiempo.

JORGE: Yo no me dejo explotar.

MADRE: En cualquier trabajo hay que sacrificarse.

JORGE: Una cosa es sacrificarse y otra dejarse robar. (Escena Primera: 955-956)

De esta manera, el Señor Flores representa arquetípicamente al *ser alienado*, que se vende en toda medida al sistema capitalista y autoritario y, por otro lado, su hijo no continúa el camino de su propio padre, representando dentro de la teoría marxista, al *ser liberado*. Más allá de esto, el hecho de ser fiel a sus convicciones y, por lo tanto, salir del círculo vicioso de la enajenación, es en cierta forma, una actitud negativa para su contexto: según Oscar Brando (1992), “Es suficiente para descubrir en el personaje un razonamiento de ida y vuelta donde su descubrimiento de lo insatisfactorio del trabajo se acerca peligrosamente al descubrimiento de su individualismo insolidario” (946). Sin dudas la postura de Jorge llega a un extremismo inconveniente. Pero ciertamente, para el tratamiento de la alienación en esta obra, era necesaria una figura como Jorge, que recuerde a cada momento las reflexiones existencialistas a ojos de sus padres.

b) Fergodlivio y Clara

Conociendo el reparto de personajes y entendiendo como sustento de la obra el teatro del absurdo, podemos detectar primeramente que no es correcto observar como “dúo de personajes” a Fergodlivio y Clara por la sencilla razón de que Clara no es un personaje dentro de *El huésped vacío*: por supuesto que el personaje no tiene porqué estar atado a un actor en especial (de hecho varios actores pueden interpretar a un personaje, como también un actor puede interpretar varios personajes) pero sí es cierto que para que el personaje viva, debe estar asociado sí o sí, a uno o varios cuerpos. “El cuerpo humano, la voz humana, son elementos irremplazables. Sin ellos tendremos linterna mágica, dibujo animado, cine, pero no tendremos teatro” (Ubersfeld, Anne, 1989:47).

Teniendo en cuenta esto, es que debemos fundamentar la elección de este apartado. Si bien Clara no es un personaje, sí es una figura muy fuerte dentro del Modelo Actancial puesto que sus palabras (traducidas y dichas finalmente por Fergodlivio) terminan siendo concretamente, las órdenes a acatar por los Flores.

Dentro de la dinámica alienante, Clara tiene un papel muy importante: según sus impertinencias y de-

mandas, es que la familia debe amoldar su vida. De allí lo absurdo de no poder tomar mate, no hacer ruido después de las ocho de la noche, y no poder tener plantas en la casa (entre otras cosas, agravadas a lo largo de la obra). De esta forma, Clara, en la familia, vendría a conformar el poder opresivo en la familia Flores, hasta en un nivel omnipresente. Observemos el primer día de Clara y Fergodlivio como huéspedes:

FERGODLIVIO: Todo parece estar en orden. (*Clara vuelve a agitarse*). ¿Qué te pasa querida? (*Al padre*). No le gusta la casa.

PADRE: ¡Si se pudiera solucionar!

FERGODLIVIO: Se puede.

PADRE: ¿Cómo?

FERGODLIVIO: Clara odia los ruidos. Principalmente los de los pasos (*Pausita*). Supongo que entienden.

JORGE: ... El señor dijo...

FERGODLIVIO. (*Molesto porque tiene que repetir*) Que Clara odia los ruidos, principalmente los de pasos.

PADRE: Entiendo.

FERGODLIVIO: ¿Qué esperan entonces?

PADRE (*Asombrado*): ¿Para qué?

FERGODLIVIO: Para descalzarse.

La luz baja lentamente. Madre e hijo se miran desconcertados. Al fin optan por descalzarse con lentitud. Sus rostros tendrán una expresión agónica. Oscuridad. (Primera escena: 976)

La aceptación de las palabras de Fergodlivio por parte de la familia Flores (sabiendo justamente que allí presente no había ninguna Clara) no es solamente una de las herramientas del teatro del absurdo sino también un elemento de denuncia: simbólicamente, Clara no está allí, e igual logra manipular y controlar las acciones y las palabras en la intimidad de una familia. Y por más absurdos que parezcan esos pedidos, la familia igualmente los acata (eventualmente la madre y el hijo evolucionan) puesto que dentro del sistema alienante, contradecir al que tiene el poder no es una opción. Este es uno de los pilares en los que se apoya el estudio de la “Dialéctica del amo y del esclavo”, trabajada por Helena Modzelewski. Este ser ilusorio planta en la familia Flores un sistema totalitario, puesto que ninguna actitud por fuera de la norma es aceptada, siendo su esposo, su mano derecha, el cual cerciora que todo salga acorde al plan. Es por esto incluso que Claudio Paolini plantea al absurdo como herramienta represiva, más allá de que la dictadura ocurriera luego de escrito *El huésped vacío*. Pero sí podemos compartir que lo absurdo tiende a una función más profunda (justamente, a la alienación y a la violencia represiva) puesto que al ser escrita *La salvación* (primera edición de *El huésped vacío*), ya se respiraba perfectamente el aire autoritario que se

desataría luego. Siguiendo este hilo de análisis, Paolini expresa:

La prohibición de escuchar radio y ver televisión es una clara señal de imponer un estado de censura e incomunicación con el mundo exterior. Asimismo, el impedimento de hacer ruido con cubiertos, al comer y sonar los zapatos contra el piso -con el obediencia de la familia al descalzarse- transforma la convivencia cotidiana y doméstica en un clima dominado por la cautela, el temor y la desconfianza. Un ambiente muy similar al padecido por muchos uruguayos que nunca fueron encarcelados, pero que -durante la última dictadura- sintieron el efecto aniquilador de vivir bajo una situación de peligro inminente, internalizando un conflicto sin que se efectivizara en hecho (2005: 71).

Pero dentro del matrimonio, también encontramos una dinámica alienante. Fergodlívio, al hablar sobre el matrimonio Flores, siempre opta por hacer comparaciones y expresar cual es, según su parecer, la mejor forma de convivencia. En la segunda escena, cuando Fergodlívio reflexiona sobre el matrimonio con la señora Flores, declama:

FERGODLÍVIO: Yo solo amo a Clara. *(Con angustia)* Pero a veces cuando quiere escapar de mi cadena... *(Castiga a Clara)*... cuando quiere ser más que mi cadena, más que mi mano, más que mi sangre... también la odio a ella. *(Breve silencio)* Pero eso no ocurre casi nunca. *(Segunda escena: 979)*

En una dinámica alienante, siempre tiene que haber alguien con poder y alguien carente de él. Teniendo en cuenta la opresión básica de la alienación como herramienta de violencia, esta percepción de pareja también es reflejo de lo propuesto por el sistema patriarcal y machista, sistema que muestra la superioridad del hombre en relación a la mujer:

La ley crea la sexualidad de forma de <disposiciones> y también en un momento posterior parece convertir disimuladamente estas disposiciones presuntamente <naturales> en estructuras culturalmente aceptables [...] Al instruirse como principio de continuidad lógica en una narración de relaciones causales que parte de hechos psíquicos, esta configuración de la ley anula la posibilidad de una genealogía más radical de los orígenes culturales de la sexualidad y las relaciones de poder (Butler, Judith, 2007:149).

No es casualidad que el que tenga todo el poder sea el hombre, mientras que la que está atada a una cadena sea la mujer. Fergodlívio lo expresa claramente: él la ama, pero también la odia. La ama cuando es su objeto, cuando llega a la última etapa de la alienación

(no ser dueña de sí), pero la odia cuando no es su propiedad, cuando quiere rebelarse, cuando quiere ser precisamente “más que su cadena”, cuando quiere iniciar el camino marxista de la liberación. Pero el sistema de enajenación es tan perverso, que esa opción no ocurre casi nunca: Clara no es un sujeto sino un objeto de Fergodlívio, llegando a la máxima desaparición de su ser: la claridad.

c) Fergodlívio y el Señor Flores

Finalmente, llegamos a la dupla de personajes más representativos del arquetipo alienante en *El huésped vacío*. El Señor Flores, desde el comienzo de la obra, se ha mostrado como un ser alienado en todos los sentidos de la vida: en su trabajo (paraíso perdido), como jubilado, como padre de un hijo al cual no logra vencer y como hospedante. Lejos de conseguir “la salvación”, el Señor Flores está comprando el peor destino familiar. Fergodlívio no es más que un autoritario, que logra, a través del “mecanismo-Clara”, extraer la humanidad del Señor Flores. Esto se logra desde el comienzo -al reclamar paciencia a su hijo y esposa- hasta el final -donde el Señor Flores ya no cuenta con su familia, ni con su hogar, ni consigo mismo-.

Podemos advertir esta práctica alienante en varios momentos de la obra -de hecho la trama cotidiana de los Flores se basa en ellos y que por sutiles, pasan inadvertidos-. Pero es en las últimas escenas donde puede destacarse el sistema alienante por excelencia, y es en ellas donde haremos especial hincapié.

Ya sin el hijo en la casa (pues es el primero en rebelarse), estaban los “cuatro” a la mesa, donde no es posible hacer ningún tipo de ruido para comer. La madre no sólo hace ruido, sino que obliga a Fergodlívio a retirarse de su casa:

FERGODLÍVIO: Castigue a su mujer por haberse atrevido a pedirme lo que a usted le molesta.

PADRE: Está nerviosa... por eso se excedió... ¡Compréndala!

FERGODLÍVIO: *(Terminante)* Castíguela.

(...)

FERGODLÍVIO: *(Temible)* Se lo exijo. *(Pausa. El padre lucha con fuerzas contrarias que lo impulsan a obedecer, por un lado, y a desafiar a Fergodlívio por otro)* Obedezca, señor Flores. *(El padre le pega a la madre suavemente)* No, no, señor Flores.

PADRE: ¿Qué fue lo que hice mal?

FERGODLÍVIO: Pégueme más fuerte. (...) *(Escena cuarta: 997)*

Frente a la iniciativa de liberación de la mujer (siguiendo los pasos de su hijo) no solo es atacada por Fergodlívio, sino también por su propio esposo. La violencia física era el último escalón de esta familia hun-

dida en la miseria moral. Y llegaron a ella sin mucha resistencia. El padre vacila ante la orden, pero no sólo la termina realizando, sino que le pega dos o tres veces más para complacer “la forma” del golpe esperable por Fergodlivio. El control de Fergodlivio sobre el padre es total: ya no hay en el señor Flores ninguna facultad de decisión, ni siquiera en lo que concierne a la relación con su propia esposa.

Pero la alienación en este nivel de violencia no termina aquí. Estando solos los esposos, la mujer comienza a hablar a un nivel alto (lo cual no se podía). No sólo la reprime (le pega para que se calle) sino que no necesitó que Fergodlivio se lo pidiera: lo hizo por sí solo. La norma la adquiere ahora sí, naturalmente, y la acata sin la necesidad de que su opresor esté presente. Fergodlivio se convierte en esta escena en una “Clara”: es invisible, omnipresente, y su poder se ejerce al mismo nivel que con su presencia.

La obra finaliza con la mayor deshumanización posible: el padre además de estar solo (ni su hijo ni su esposa lo acompañan) acepta la reiterada humillación establecida por Fergodlivio. La humillación va desde que Clara se orina y el señor Flores debe arrodillarse a limpiar, pasando por la mudanza de los muebles (y paredes) de su casa, hasta la violencia verbal y física, imagen con la cual culmina la obra.

El señor Flores quedó totalmente deshabitado: deshabitado de su familia (pues ya no tiene a nadie), deshabitado de su casa (pues ya no tiene muebles) y deshabitado de sí mismo (pues ya no es siquiera un hombre, es reducido a una esencia animal):

FERGODLIVIO: Pobrecito, Clara. Míralo ovillar-se en el sueño y sollozar como un animal... Recién ahora es él mismo. Por eso sufre. Jamás podrá llegar a querer esa infamia cosa que es. (*Con odio*) ¡Voy a patearlo, Clara! (*Lo pateo. El padre se encoge para protegerse de la violencia física.*) ¡Voy a abalanzarme sobre él para destruir tanta ignominia!

De esta manera, el padre queda reducido por completo, y es –según la teoría de Marx– ajeno a sí mismo. Como expresa Helena Modzelewski (2007): “El padre permanece bajo el yugo hasta el final de la obra, rematándose en un suspenso que parecería indicar que el dominio de Fergodlivio sobre el padre seguirá en el futuro, más allá de la finalización de la obra (“Vere-mos”) (114).

La alienación cobra toda la fuerza y energía en esta última escena: el *clímax* de la obra, con estos dos personajes, y la manipulación propia de esta dinámica alienante se hace visible, por tanto, en la violencia física ejercida por Fergodlivio, y hasta en la propia escenografía, que desarma por completo al personaje principal.

Conclusiones

Haciendo un seguimiento histórico de lo que implicaba la violencia en el Uruguay del siglo XX, se ha observado que el concepto marxista ha sido una de las herramientas utilizadas por las fuerzas represivas en un contexto cada vez más convulsionado. Siguiendo esa línea de análisis, se visualizó dicho concepto como herramienta represiva en una de las artes más militantes en cuanto a las denuncias ideológicas: el teatro. Una vez focalizado el objeto de estudio, hemos ido demostrando la hipótesis a través del estudio de duplas en *El huésped vacío*: que la alienación no es sólo el resultado de un sistema capitalista, sino también la herramienta perfecta para ejercer violencia y opresión. En otras palabras: que la alienación es el nuevo tipo de violencia del hombre moderno.

La alienación es entonces la herramienta de la violencia tanto en la dinámica familiar a través de la proyección establecida por el padre en su hijo (y lo que espera de este), como en la dinámica matrimonial (Fergodlivio y Clara) a través de una clara sumisión ejercida desde el hombre hacia la mujer. Y por último, en la dinámica de los huéspedes, donde el personaje ajeno y externo al seno familiar, logra modificar la vida de los Flores por completo. Sin duda, la denuncia de *El huésped vacío* no tiene porqué inscribirse únicamente al siglo XX. Podemos animarnos a plantear el hecho de que Ricardo Prieto fue un visionario: observó la dureza la realidad alienante de su tiempo, dureza que se perpetúa y es válida incluso para el siglo XXI: ¿hasta qué punto el ser humano contemporáneo acepta su rol encomendado, como lo ha hecho el Señor Flores; y hasta qué punto permite la despersonalización total, cual animal, como lo ha experimentado el padre en la última escena?

Las conexiones interpretativas frente a este tema pueden ser varias. En este trabajo, por un lado, la alienación del siglo XX queda entonces, expresada y estudiada. Pero por otro lado –y convocando a la dramaturgia de Prieto– la alienación del siglo XXI queda marcada como interrogante y como una gran preocupación personal.

Bibliografía

- Brando, Oscar, (1992) “Premonición de un castigo”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Mirza, Roger (comp.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Marx, Karl, (1980) *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial/1844/.
- Mirza, Roger, (1992) “El naturalismo y sus transgresiones”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Modzelewski, Helena, (2007) *Revista académica: Universidad de la República*, “La dialéctica del amo y del esclavo como clave interpretativa del teatro nacional emergente durante la dictadura”, Año VIII, N° 9, Montevideo, 2007, pp. 105-116.
- Paolini, Claudio, (2005) “El absurdo como resistencia a la dictadura uruguaya” en *Revista Académica Hermes Criollo*, año 4, número 8, marzo-junio 2005, p. 67-74, Montevideo.
- Prieto, Ricardo, (1992) “El huésped vacío”, *El teatro uruguayo contemporáneo*, Mirza, Roger (comp.), Madrid: Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Touchard, Jean, (1985) “El Marxismo”, *Historia de las ideas políticas*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica Teatral*, Madrid: Editorial Cátedra.