

Recuerdos en el espejo: memoria, ideología y agencialidad en *Los cuentos de final y Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela

Christopher Kark

Al instalarse la dictadura cívico-militar de 1973 en el Uruguay, el gobierno de Juan María Bordaberry fomentó un programa de fuerte opresión y violación de los derechos humanos.¹ El golpe tuvo graves repercusiones en el ámbito cultural, tanto en la prensa como en la producción literaria. Por más que numerosos intelectuales y artistas optaron por el exilio, algunos, como Carlos Manuel Varela, se quedaron y continuaron trabajando. En la comunidad de teatro, resultaba claro que no era posible aludir a la condición del país, y así se provocó una forma de innovación dramática que Varela titula el “realismo alucinado.” El concepto es una especie de lenguaje enmascarado, el cual posibilitó que no se explicitara la situación actual y que el espectador recompondría “las imágenes y ver entre las grietas” (Varela, “Teatro” 381). Constreñidos por el andamiaje ideológico del régimen, dramaturgos tales como Alberto Paredes, Eduardo Sarlós y Varela se dieron cuenta de que la proliferación de significados potenciales, la simbología y llamadas a la memoria del pasado eran la única vía de expresión. En el caso de Varela, dos obras que emplean estas técnicas son *Los cuentos del final y Alfonso y Clotilde*. Es precisamente la pugna entre el realismo alucinado y la amenaza del régimen en las dos que merece nuestro detenimiento.

El presente trabajo afirmará que *Los cuentos del final y Alfonso y Clotilde* se arraigan en una tensión entre la ideología de la dictadura militar y la memoria de los protagonistas. Dicha tensión hace que los personajes padezcan de una crisis ontológica y, eventualmente, de una pérdida absoluta de identidad. Dentro de los textos, la memoria de los personajes siempre sucumbe a las exigencias de la ideología autoritaria. Por otro lado, un breve análisis del concepto del poder según Michel de Certeau, Michel Foucault y Judith Butler revela que la memoria conlleva la “agencialidad” del dramaturgo y el público. Es decir, el uso de la memoria ilustra frente los espectadores

una técnica subversiva y lo que les puede pasar al dejarse arrastrar por la ideología del régimen. Por motivos de coherencia, el trabajo se dividirá en tres secciones. La primera analizará el contexto histórico de los textos, con particular énfasis en la oposición entre la ideología predominante y la memoria, la cual será ilustrada mediante un estudio de *Los cuentos del final* y *Alfonso y Clotilde*. Con haber caracterizado la antemencionada tensión, se profundizará en el papel de la memoria en la obra de Varela y cómo las ideas de Certeau, Foucault y Butler se relacionan con ella. La última parte examinará de raíz la “agencialidad” de la memoria que cuaja dentro de los textos y al nivel del público.

La crisis provocada por los tupamaros a principios de la década setenta despertó la ira de la Fuerzas Armadas y la desesperación del gobierno civil, que conduciría al golpe de estado el 27 de junio, 1973. Bajo las auspicias de la Doctrina de la Seguridad Nacional, el Uruguay fue sometido a “la ilegalización ‘quirúrgica’ de partidos y agrupaciones, la liquidación de la central sindical, la intervención de la Universidad y el ‘saneamiento de’ la Administración Pública” (Caetano y Rilla 340). Junto con la eliminación de ciertos sectores públicos, el régimen militar construyó severamente las actividades de la prensa y la esfera cultural con el fin de obstaculizar la circulación de ideas en contra de su ideología. El despliegue de la censura, apoyada por la amenaza de secuestro y tortura, aseguró que esa ideología penetrara en toda la sociedad. José Pedro Díaz atribuye las faltas culturales de la época al miedo omnipresente, ya que la “intimidación consistía, por lo general, en hacer sentir que se estaba siendo vigilado: si se anunciaba un panel para la discusión de un tema literario, en el momento en que el acto estaba por llevarse a cabo la policía venía” (202). Es decir, la fábrica social fue transfigurada por una especie de panoptismo que imposibilitó la perseverancia de la vida cultural.

El resultado principal de esta situación fue la distorsión o la pérdida de la memoria. En su comentario sobre la política de la memoria de los países del Cono Sur de la época, Saúl Sonowski subraya que el acto de reflexionar sobre la actualidad o el pasado constituía un acto de subversión. Lo que interesa destacar aquí es que recordar, ya sea mediante un diálogo o la escritura, puede conservar algo de la libertad diezmada por la dictadura. En las palabras de Sonowski, “el compromiso con la memoria aparece directamente ligado al saber y a la acción que puede emanar de tal conocimiento,” dado que pensar en los momentos más libres del país era apelar “a la memoria histórica para interpretar realidades más recientes y avisorar la construcción de una nación

post-dictatorial” (46-47). Si la memoria pudiera tener tal impacto, no sería absurdo inferir que el régimen militar aniquilara cualquiera expresión en contra de su ideología.

El cambio drástico del gobierno tenía un impacto asombroso en la producción teatral uruguaya de la época, que era cada vez más limitada bajo la vigilancia de la censura. Debe puntualizarse que desde los años 1960 hasta 1973, los estilos teatrales predilectos eran el realismo épico o brechtiano y el teatro absurdista, siempre dentro de un marco político. El análisis de Roger Mirza sobre el teatro del periodo señala un cambio en la producción dramática, debido a la falta de la libertad de expresión, los derechos individuales y las instituciones democráticas. Según el crítico, “a partir de 1974 la capacidad de las propuestas, así como la concurrencia del público, sufrieron un importante retroceso como consecuencia de una represión cada vez más implacable” (Mirza 119). La clausura de numerosos espacios teatrales y revistas (*Marcha* y Teatro El Galpón, por ejemplo) no solamente imposibilitó el montaje de numerosas obras, sino que también dificultó todo tipo de expresión artística. Durante este “apagón cultural” hasta los finales de la dictadura, los dramaturgos se dedicaron a la insinuación constante al contexto social. Mirza caracteriza este fenómeno por “la recurrencia de determinadas figuras y procedimientos [...] para aludir de modo indirectos al contexto social e histórico,” siempre de manera elíptica para lograr comunicar con el público sin llamar la atención de la censura (59).

En dos artículos sobre la adaptación del teatro a las circunstancias opresivas, Varela reflexiona sobre cómo lograba comunicar con el público y esquivar los reproches del gobierno. Su doble objetivo lo llevó a inventar el concepto del “realismo alucinado,” el cual se conocía por “una creciente simbología en el teatro uruguayo” (Varela, “Teatro” 381). Si el teatro debe ser el espejo de la realidad, bajo condiciones de opresión deviene en una especie de cristal fracturado. Varela señala que tal como la Inglaterra de Cromwell, en el Uruguay “una censura muy fuerte nos indujo al manejo de símbolos, desafiando así al espectador, buscando su participación mental,” distinguida por la recurrencia al diálogo cifrado que posibilitaría el uso de “formas y lenguaje para proyectar la realidad vivida” (“Espejo” 89-90). Por consiguiente, el teatro de Varela se vio obligado a apuntar a las atrocidades de la época. Sin embargo, al emplear la técnica del realismo alucinado, se abrió un cauce privado entre el dramaturgo y el público en el que podía remitir sus perspectivas. De este modo, era posible aludir al impacto devastador de la ideología del régimen, tanto por la distorsión como la pérdida de la memoria.

Si el objetivo inmediato de esta técnica teatral era apuntar al contexto social uruguayo, no sorprende que la memoria sea un tema importante y además, sedicioso. Como señala Ana Elena Puga en su trabajo sobre la obra de Varela, la memoria puede ocupar dos modalidades subversivas: una de corto plazo y otra de largo plazo. La primera consiste en recordar lo que ocurre en un momento específico para poner de relieve las atrocidades del autoritarismo al llegar a una época de libertad. Sonowski ha denominado este tipo de producción cultural una “*literatura para ver,*” impulsada por el deseo de que “el sufrimiento que no tolera el olvido (que no debe tolerarlo) tenga su espacio en la literatura y en otras expresiones del arte” (50). En otras palabras, acordarse de lo que sucede bajo condiciones de opresión constituye una forma de memoria subversiva de corto plazo. Por otra parte, la modalidad de largo plazo abarca la cuestión del pasado que precede el tiempo de represión. Puga la describe como una remembranza de “*memories of what life was like before the regime assumed power*” (50). Pese a sus aportes, ninguno de estos críticos ha observado cómo la memoria está profundamente entretejida con la ideología, ni cómo esta relación cuaja en el teatro de Varela entre 1973 y 1984.

A fin de que perfilemos esta relación, conviene que analicemos cómo la ideología se patentiza en un texto literario para vincularlo con la condición del teatro del periodo que hemos venido comentando. En su ensayo sobre la índole de la ideología en un texto, el crítico Terry Eagleton enfatiza que “[s]ólo puede haber contradicciones *entre* la ideología y lo que ésta oculta, la propia historia” (619). En otras palabras, la ideología constituye un elemento que no tolera ni quiere reconocer que puede enfrentarse a la oposición. La historia se circunscribe por el entramado ideológico, cuyo objetivo principal es proponer que no tiene exterior. Es decir, de la ideología no hay salidas, dado que:

No es posible crear un ‘pasaje’ desde el corazón de la ideología, más allá de sus límites, pues, desde esa posición aventajada no existen límites que transgredir [...] Viajar indefinidamente a lo largo de cualquier sendero con significado ideológico es no encontrar un umbral definitivo, sino describir un arco que nos devuelve, inexorablemente, al punto de origen. Al descubrir sus demarcaciones, la ideología descubre su propia disolución. (Eagleton 620)

En la medida en que la ideología quiere seguir propagándose, hace falta borrar los elementos en su contra, ya sea por mala información o la “desaparición” de personas determinadas.

Eso tiene como paralelo un planteamiento en *The Political Unconscious* (1981) de Fredric Jameson. Si según Eagleton la ideología no puede forzarse contra sus propios muros, del mismo modo Jameson insiste en que se impide el contacto con la historia. Dentro del armazón de la ideología, ni siquiera puede llegar a la historia porque es “el límite insuperable, de nuestra comprensión en general y de nuestras interpretaciones textuales en particular” y, a fin de cuentas, “sólo puede ser aprehendida por medio de sus efectos y nunca directamente como si fuera una fuerza cosificada” (Jameson 588-90). Debe puntualizarse, sin embargo, que la historia no es sinónimo de la memoria. El auge de la historiografía durante la época moderna hizo que la historia se distanciara de la memoria. Como observa Pierre Nora, el concepto de historia llegó a convertirse en análisis metodológicos e historias de la historia para lectores individuales. De ahí la profusión de estudios históricos, archivos y museos desde hace siglos.

Por su parte, la memoria está ligada tanto a los pensamientos individuales de una sociedad como el teatro y los medios masivos de comunicación que la expresan colectivamente. En ambos casos, está sujeta a una “permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived” (Nora 8).² Si la ideología obstaculiza el contacto con la historia, entonces la memoria, dada su índole maleable, se encuentra en una posición aún más precaria. Pero esa maleabilidad también flexibiliza la memoria en la medida en que yace, hasta la última instancia, en la privacidad mental del sujeto. Tal como señala Puga, “memory is as invisible and as potentially treacherous as the most private thought. As long as one’s memories remain unexpressed, they are free from persecution” (42). En este sentido, lo que parece una relación dicotoma entre la memoria y la ideología es más bien una gama entre el compromiso con el dictamen autoritario que menosprecia o ningunea al sujeto y la resistencia a ultranza. Como vemos en las obras de Varela, los personajes se comprometen con la ideología autoritaria no como exponentes fanáticos, sino como gente común y corriente que no quiere meterse o reconocer lo que está ocurriendo en su entorno inmediato. Cuando sus recuerdos entran en pugna con esos esfuerzos, entonces hay un choque entre éstos y la ideología que se obstina — sin un éxito total — en eliminarlos.

Entre todas las obras del dramaturgo durante la época, *Los cuentos del final* y *Alfonso y Clotilde* demuestran mejor el impacto de la ideología y el compromiso subsecuente con la memoria. Si bien la segunda obra ha recibido

más atención crítica — gracias en parte a su contenido que roza la explicitud — no quiere insinuarse que esa tensión matizada entre ideología y memoria no existe en la primera. *Los cuentos del final* gira en torno a las numerosas divisiones dentro de una familia burguesa con la cual viven unos criados. Los burgueses son Pilar, la vieja madre de Agustín, su hijo, tan aburrido como alcohólico, que ya no puede tolerar la actitud frustrada de su esposa, Leonor. Chela, la criada joven de la familia, se encarga de servir el “five o’clock tea” que la familia sigue rigurosamente (Varela, “Teatro” 11). Aunque la hora del té es prácticamente un ritual, las tensiones entre Pilar, Leonor y Agustín acaban en las disputas típicas de un matrimonio. Mientras Chela, su novio Rulo y su amiga Lila se divierten “abajo,” la familia de “arriba” va decayendo, si bien los espacios asignados a los dos grupos quedan separados. Entretanto, la condición física de Pilar se empeora, Leonor y Agustín arman peleas cada vez más mordaces. Puede decirse que hay dos momentos que conducen al clímax de la obra. La primera acontece cuando la conversación del “five o’clock tea” toca el tema de por qué Leonor y Agustín no tienen hijos. Lo que empieza como una repartición de culpas culmina cuando Leonor confiesa que nunca quería tener hijos con Agustín, lo cual desemboca en una pelea entre los tres. Además, Leonor se había dado cuenta de que Chela y Rulo estaban robando su ropa. La atracción mutua entre Leonor y Rulo previene el castigo de este último, pero resulta en la despedida de Chela. Estas dos escenas conducen el argumento a la huida de Leonor y Rulo, cuyo resultado es la muerte de esta primera, la caída de Pilar en un estado vegetal, la entrega de Agustín a realidad que lo rodea, la reunión y, eventualmente, la salida de Rulo y Chela.

Si intentamos poner de relieve el lazo entre la ideología y memoria en *Los cuentos*, hay que comprobar la ubicación de la obra y analizar la simbología de Pilar como una metáfora del medio ambiente. Aunque el peso de la censura impidió una referencia explícita del Uruguay, Varela nos proporciona indicios del lugar y el tiempo de la obra. Desde la perspectiva de Rita Gnutzmann, el uso del voseo y de la palabra “guri” claramente ubica *Los cuentos* en el Uruguay (“Carlos” 433). Otro indicio roza la explicitud al mencionar el reto omnipresente de la denuncia. Durante una conversación sobre el diario, en tono burlón Leonor exclama: “¿Acaso no empiezan siempre con los avisos fúnebres? Y cada día, un nombre conocido, un amigo, un pariente. (*Con una risita.*) El nombre de ustedes está en letras de molde, esperando la orden para ser impreso. (*Señala a Pilar.*) Mañana puede despertarse, abrir el diario y toparse con su propio nombre” (“Cuentos” 21). En cuanto al tiempo, la referencia a los pobres, muertos de hambre, que agitaban la basura en la

noche sitúa la obra en la época de crisis económica que correspondía a la dictadura. Este miedo se ejemplifica cuando Lila expresa que “A mí me da miedo afuera. De noche vi hombres [...]. Me contaron que entraron en una casa y mataron a todos. Hasta la empleada. Por asaltar la heladera, nomás” (“Cuentos” 14). Su desesperación se debía en parte al aumento del valor del dólar estadounidense entre 1972 y 1977 y al mismo tiempo los salarios en el Uruguay desplomaron un ocho por ciento mientras la tasa del desempleo creció al nueve por ciento. Las dificultades económicas acompañadas por la mención de listas de denuncias indudablemente posiciona la obra en el Uruguay de la última dictadura (Caetano y Rilla 338).

El proceso de deterioro se ejemplifica en *Los cuentos* especialmente por el personaje de Pilar. Su enfermedad, una vez centralizada en el dolor de sus piernas, está metafóricamente ligada al ámbito de la obra. Tanto el derrumbe gradual de la casa como la desintegración de la familia pueden evaluarse por la salud y el juicio de Pilar, lo cual se hace explícito cuando ella se queja de que su dolor sigue un ritmo diurno y nocturno: “Ay...malita noche. 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] pienso en los cuentos de papá y tampoco me acuerdo de nada. Todo se borra” (“Cuentos” 52). La eliminación de su memoria asume su forma metafórica al final cuando Agustín escribe que “[l]a casa se parece cada vez más a mamá. Gime algunos días, escupe ladrillos y revoque, pero nunca se derrumba totalmente [...]. Mamá y la casa son una misma cosa” (“Cuentos” 65). Resulta que Pilar constituye una especie de barómetro de las circunstancias que la rodea.

Efectivamente, Varela nota que la figura maternal en su teatro de la época siempre profesa los “valores negativos,” los cuales según Gnutzmann se identifican por “su afán de orden y seguridad, su miedo al superior y a lo desconocido, [...] su respecto por las normas y su obediencia al poder; su carencia de iniciativa propia y proyectos más allá de lo material” (“Teatro” 384; “Carlos” 437). Si Pilar profesa valores conformes con la ideología del régimen, y además carga el antemencionado peso simbólico, entonces cabe afirmarse que un análisis de su memoria demostraría una tensión con la ideología. De acuerdo al análisis de Puga, la ideología autoritaria se enfrenta inicialmente a los recuerdos del presente — es decir — la memoria de corto plazo. El ejemplo más obvio de eso es la incapacidad de Pilar de reconocer el presente, representada en parte por el jardín al lado de la casona. Al principio ella insiste en que “[n]o hay nada que ver en el jardín” y demanda que

Agustín “hacé que todo vuelva ser como antes y yo pueda salir a tomar sol a mi jardín” (“Cuentos” 16, 28). Su negación del presente culmina en una conversación relevante entre Pilar y Leonor:

PILAR: [...] [¿] Cómo está mi jardín? [¿]Cómo están mis queridas plantas, Leonor?

LEONOR: El jardín no existe, Pilar.

PILAR: [¿] No existe?

LEONOR: Vos sabés bien: matorrales y yuyos, nada más.

PILAR: (*Tratando de reprimir su rabia.*) Es cierto. Tu información es exacta. (“Cuentos” 48-49)

Asimismo, ante la acusación de que no tiene memoria, Pilar sólo proporciona recuerdos de su juventud, tales como los cuentos de hada que le leyó su padre o el día de su boda (“Cuentos” 16). De todas maneras, resulta claro que Pilar no es capaz de encararse a las circunstancias del presente. Conforme con la mentalidad burguesa bajo el régimen, es mejor preferir los recuerdos de un jardín antiguo de la juventud a una escena fúnebre de los matorrales — símbolo de la actualidad — lo cual nos demuestra que Pilar está evadiendo la realidad actual.

No obstante, la ideología autoritaria tampoco tolera la persistencia de memorias de largo plazo. Tal como la exigencia de olvidar el presente, además se requiere la aniquilación de recuerdos lejanos que pueden contradecir los dictámenes contemporáneos. En *Los cuentos*, hay tres momentos interrelacionados que ilustra este efecto. Llegamos al primero durante una conversación entre Pilar, Leonor y Agustín durante el “five o’clock tea.” Agustín hace esfuerzos para recordar a su padre, y le pregunta a Pilar por qué había quemado un “álbum rosado” de fotos familiares. Ella intenta justificar que el álbum está “lleno de fotos ridículas” que tenía poco sentido, y además propone que la mejor foto del padre está sobre su cómoda (“Cuentos” 26). Lo que sobresale en esta escena es la reducción de la memoria a una imagen predeterminada del pasado, la cual llega a su auge en otra charla al final.

La antemencionada dependencia de Pilar de los recuerdos de su niñez y cuentos antiguos le parece fútil. En sus palabras, “[n]ada sirve. Descubrí de pronto que los recuerdos no sirven, que acumulás momentos inútiles, nada más. (*Llora silenciosamente.*) Creo que por eso quemé el álbum rosa.” Pilar vincula esta conclusión al dolor de su enfermedad cuando se queja del “gran sinsentido del dolor, los recuerdos. [¿]Para qué tantos afanes? [¿]Qué va a quedar de nosotros después que vos me sigas?” (“Cuentos” 55). Y al final, lo único que le queda es la capacidad de gemir y balbucear. Lo que inicia

como una antipatía a la memoria familiar se ve resistida por la preferencia de memorias distantes y cuentos infantiles, aunque eventualmente da pie a su crisis ontológica. Si la memoria de corto y largo plazo deja de servir, una pérdida de identidad sería una consecuencia. Como lo plantea Puga, recordar el pasado constituye: “[a] way of recalling and organizing the past and a way of functioning in the present, both an individual and collective endeavor, both an abstract process and a concrete embodiment of that process, linked to specific places [...] [and] is never static because it is constantly being reshaped” (42). Su tesis implica que sin los puntos de referencia ontológica derivados de los recuerdos, la memoria se desvanece. Y bajo una dictadura dedicada a la erradicación de la memoria de todos, esta idea puede parecernos aún más factible.

El vínculo entre memoria e ideología, muy matizado en *Los cuentos del final*, resulta más obvio en *Alfonso y Clotilde*. A despecho de su corta duración, el peso simbólico de la obra ha engendrado numerosos estudios sobre su significado político y relación con el teatro del absurdo.³ El drama acontece en un espacio despejado, el cual puede ser “una playa desierta” (Bravo-Elizondo 143). Alfonso y Clotilde, una pareja burguesa que supuestamente está allí para un “picnic,” se encuentra frustrada por la falta de gasolina. Mientras esperan el arribo de un ómnibus (que nunca llega), pasan por una serie de querellas y diálogos reveladores. Tal como en *Los cuentos del final*, el uso del voseo sugiere que están en el Uruguay. Este dato se comprueba a lo largo de la obra al aparecerse señas de tortura y ejecución común durante la época. Llega un momento en que nos damos cuenta de que los dos estaban huyendo hasta que se acabó la gasolina, ilustrado cuando Clotilde se queja de que “es asqueroso tener quedarse. ¿Por qué nos tocó a nosotros? Otros volaron,” que llega a su clímax cuando Alfonso le acusa a gritos, “¡Nos condenaste!” (Varela “AC” 159, 176). En un momento, Paco — jefe de un sindicato y conocido de Alfonso — aparece desnudo en el escenario herido, traumatizado y mudo (se le había cortado su lengua) y acaba muriéndose poco después. Sin saber qué hacer, los dos se acuerdan del pasado mientras la luz del escenario va bajando. La pareja se queda muda e inmóvil, mientras escuchan la resonancia de una camioneta que lleva el cadáver de Paco y pierden la capacidad de recordar.

El esquema de la ideología aniquilando la memoria, empezando con los recuerdos recientes hasta los más distantes, se demuestra en *Alfonso y Clotilde* aun más que en *Los cuentos del final*. Mirza opina que *Alfonso y Clotilde* proyecta una “imagen metafórica del aislamiento del país, de la

parálisis y detención del tiempo que intentaba imponer el régimen totalitario” (231). Este rasgo se acompaña por más personajes burgueses, quienes según Jorge Dubatti son “los representantes de la clase media, con todos sus tics históricos fuertemente acentuados” (251). Por ejemplo, al principio Clotilde se jacta de haber comprado un coche, una casita y un apartamento, mientras sueña con “un fin de semana en Aguas Claras: vos y yo en playa, juntando caracolutos por la orilla” (“AC” 152). Otras referencias a la televisión, la monotonía hogareña, el miedo que acompaña el respecto a la autoridad, la evasión de la política y la adulación del jefe (“El Gran Viejo”) dan pruebas de las raíces burgueses de la pareja.

Resulta que el afán consumista de Clotilde es precisamente lo que provoca su denuncia e huida. Su predilección por el arte de Picasso — particularmente “La maternidad” — hace que declare durante una cena, “¡qué gran talento! ¡Y qué grandes ideas!” Al que el jefe de Alfonso le pregunta, “¿Admira también sus ideas?,” precipitando el rencor de todos los invitados que “[s]alieron de allí para denunciar[les].” Sin embargo, lo que merece nuestra atención es que Clotilde se obstina en aliarse con el status quo, afirmando que “sólo pensaba en sus cuadros” y que “[j]amás manifestamos por nada. ¿No tienen un archivo de virtudes?” (“AC” 175-76). Sus intentos de recuperar su posición como la buena burguesa, aunque fútiles, nos ilustra hasta qué punto ha comprometido con la ideología predominante.

Tal como en *Los cuentos del final*, la postura burguesa de la pareja da pie al conflicto entre la memoria de corto plazo y la ideología. Entre los múltiples ejemplos que podemos analizar, dos sobresalen: cómo la pareja esquiva hablar de los cadáveres torturados que encuentran en la playa y su apatía sádica respecto a Paco. La primera ocurre de repente durante una querrela sobre la vida sexual de la pareja. Clotilde interrumpe el debate al ver una mano de un cuerpo medio enterrado:

CLOTILDE: (*Paralizada. Con los ojos clavados detrás de la loma y cierto terror.*) Al-fon-so. Mi-rá.

[...]

ALFONSO: ¿Qué es?

CLOTILDE: ¿Cómo qué es?

ALFONSO: ¡Parece...una mano!

[...]

CLOTILDE: (*Mientras saca el tejido de la canasta*). Siempre dije que el verano era una estación demasiado pasajera.

ALFONSO: ¿Qué?

CLOTILDE: Uno para abajo, una para arriba...

ALFONSO: (*Lento.*) Era una mano.

CLOTILDE: Uno para abajo... Voy a tejerte un pulóver, por si refresca.

ALFONSO: Necesito un whisky. ("AC" 157)

Es obvio que los dos ven las manos de cuerpos yaciendo bajo la arena. Los silencios incómodos, el "cierto terror" y las elipses frecuentes evidencian sus esfuerzos para contener el miedo. La repetición de "mano," una especie de mantra catártica, los ayuda a evitar articular su desasosiego. Esta noción del mantra se comprueba poco después cuando, al pensar en las manos durante una pelea con Alfonso, Clotilde exclama, "¡Es un insulto! Uno para abajo... uno para arriba, me dan ganas de dejarte sin pulóver" ("AC" 158). Si Alfonso logra escapar de la realidad al soñar con las bebidas, ella lo hace cuando recurre a la acción de tejer. Y claro está: no recordar significa no comprometerse. Como lo describe Puga, Clotilde "counts stitches of her knitting as a kind of self-hypnosis to obliterate the disturbing image," así engendrando lo que Gnutzmann ha descrito como una "extrañeza que se refuerza con la desorientación de los personajes" (50; "Espectadores" 707). Basándonos en estas descripciones, resulta fácil demostrar cómo el pavor de Alfonso y Clotilde hace que los dos esquiven lo que ven. Las numerosas contradicciones en el diálogo reflejan el proceso del olvido, la aniquilación de la memoria acorde con la ideología del régimen.

La obstinación de los dos al negar recordar el presente llega a su auge cuando Paco aparece desnudo y torturado en el escenario. Alfonso y Clotilde lo tratan con una amabilidad completamente inapropiada bajo las circunstancias. Aunque la acotación revela la desnudez de Paco, ellos sólo la reconocen en la medida en que le ofrecen un abrigo. La persistencia en minimizar su condición deteriorada, ni mucho menos considerar su origen, sale a luz cuando Alfonso descubre enormes quemaduras en la espalda de Paco: "*(Da vuelta y observa la espalda de Paco. Intenta gastar una broma con una sonrisa forzada.)* ¡Alguien quiso hacer allí un asado!" ("AC" 165). A nuestro juicio, puede reducirse la tensión entre la memoria del presente y la ideología al choque entre lo que Alfonso hace y lo que dice. La "sonrisa forzada" nos sugiere que está nervioso, a lo mejor horrorizado, pero lo que dice es una broma negra que ignora la gravedad de la situación. Luego, al descubrir a gritos que lo único que Paco tiene como lengua es "solo un pedazo... un pedazo negruzco que se mueve absurdamente," Clotilde postula que "[t]ambién puede habérsela mordido en un descuido" ("AC" 171). Este

vaivén entre las breves reacciones de horror y los intentos de evitar reconocer lo que ven continúa hasta la muerte de Paco. La pareja empieza a expresar su simpatía, lo cual repentinamente deviene en asco y anhelos de salir:

CLOTILDE: Ay, Dios. No puedo ver más esos ojos.

ALFONSO: Bueno. Echamos unos puñaditos simbólicos, te rezás un padre nuestro y que se considere sepultado.

CLOTILDE: No puedo, Alfonso. Tengo un nudo en la garganta.

CLOTILDE: (*Con nerviosismo*). Vamos, rápido. Juntemos nuestras cosas y vayámonos a otro lugar. (“AC” 174)

Dado que la sobrevivencia de la ideología depende de la supresión de elementos que le pueden contradecir, la pareja niega lo que ven.

Junto con la eliminación de memorias de corto plazo, al final *Alfonso y Clotilde* todo se olvida y la pareja se ve ahuecada, sus identidades arrebatadas. Esta parte se inicia cuando Clotilde declara que “[q]uiero recordar... recordar cosas... [...] Ayúdame a recordar [...] Se me está borrando todo, Alfonso” (“AC” 178). Los dos se ponen a recordar ciertos momentos de sus vidas, tales como los cumpleaños y el día de su matrimonio. Mientras tanto, las acotaciones nos dan pruebas de un ámbito los está enclaustrando. Una vez brillante, la luz va bajando hasta que los dos sólo “*quedan iluminados por un cenital que cae sobre ellos*” (“AC” 179). Se oyen los sonidos de la camioneta que recoge el cuerpo de Paco, el cual permanece en la oscuridad para delimitar la perspectiva de Alfonso, Clotilde y los espectadores. Ciegos por la falta de luz, manoseando el aire con desesperación, se desvanece su memoria de largo plazo. Se inicia el proceso al olvidarse Clotilde de su propio cumpleaños y cuando Alfonso no puede recordar un cuento:

CLOTILDE: Decime qué pasó un diez de octubre.

ALFONSO: No recuerdo.

[...]

CLOTILDE: (*Con ahogada desesperación.*) Estoy perdiendo las palabras, Alfonso

ALFONSO: (*Lentamente.*) Yo también.

[...]

CLOTILDE: El cuento, sí. Contá un cuento. Con palabras claras, sencillas.

ALFONSO: Había una vez un rey malo.

CLOTILDE: (*Como un eco.*) Había una vez un rey malo... (*Extrañada.*) ¿Había?

ALFONSO: Lo aprendí de memoria, [¿]Clo... Clotilde era tu nombre?

CLOTILDE: Sí, creo que sí.

(*Las luces se apagan gradualmente hasta la oscuridad.*) (“AC” 179-80)

El apagón del final sufoca el último destello de memoria que los dos pueden sostener, así quitándoles la identidad. De la misma manera que Pilar comienza con una negación sutil del presente y acaba en un estado vegetal, completamente inconsciente de sí misma, Alfonso y Clotilde ignoran las señas de atrocidades que los rodean hasta que pasen por su propia crisis ontológica. En ambos casos, el peso de la ideología hace que se sucumban a la amnesia, ya que al subir la opresión, los recuerdos constituyen un reto incremental al régimen. Si nos remontamos a Eagleton, nos damos cuenta de que la oscuridad creciente al final de *Alfonso y Clotilde* refleja este peso: “la ideología se curva sobre sí misma, creando fuera de sí un vacío que no puede ser explorado porque es, precisamente, la nada. Resulta imposible traspasar sus fronteras desde dentro, porque dichas fronteras [...] no existen” (620). Esta descripción tiene como paralelo el crecimiento de la oscuridad, la futilidad de resistir y la pérdida de memoria al final de la obra que nos indica que la ideología predomina a expensas de la memoria.

Esta situación puede inferir que no hay salidas ni esperanza. Pero si el régimen militar se sostiene por una ideología dispuesta a eliminar ciertos elementos, resulta claro que éstos pueden utilizarse como medios de resistencia. No queremos proponer, por ejemplo, que la memoria como tal sea capaz de combatir los golpes crueles de opresión, ya sea por la censura o la tortura. Por otra parte, aun cuando la oposición directa resulta imposible, existen modalidades de resistencia indirecta que logran preservar la libertad o al menos retrasar el impacto de la opresión. De ahí la noción de “tácticas” lingüísticas de Michel de Certeau que, como señala Puga, logran burlarse de la censura.⁴

Si recurrimos al pensamiento de Foucault sobre el poder, notamos que el uso de toda acción subversiva se arraiga en la idea de que el poder existe como una relación, dentro de la cual el “ejercicio del poder consiste en ‘conducir conductas’ y en arreglar probabilidades” (Foucault 14-15). De tal modo, parece factible afirmar que la resistencia, o mejor dicho la multiplicidad de acciones sediciosas se destinan a fines distintos. Algunas se arrastran invariablemente al fracaso. Merced a una estrategia incisiva o el azar, otras pueden evitar e incluso sobrellevar la incursión del poder dominante. Si concebimos la memoria al modo de Puga, no sólo constituye una especie de subversión, sino que además conlleva destellos de expresión libre.⁵

De manera semejante, el análisis de Judith Butler basado en el pensamiento de Foucault demuestra que la memoria se vincula a la “agencialidad” del sujeto recordante. En *The Psychic Life of Power*, ella alega que el sujeto se compone por la interacción de una paradoja, la llamada “subjetivación.” Es decir, la capacidad de una persona de expresarse es irónicamente el resultado del poder que simultáneamente la constriñe. Foucault caracteriza este fenómeno por el doble efecto que ejerce sobre el individuo: lo que “recogerse en sí mismo y atarlo a su propia identidad de un modo constrictivo” frente a lo que les permite sostener “su derecho a ser diferentes” (“El sujeto y el poder” 6). Butler emplea este esquema como la base del concepto de agencialidad. Tal como Foucault, su estudio concluye que el poder consiste en “two incommensurable temporal modalities: first, as what is for the subject always prior, outside of itself, and operation from the start; second, as the willed effect of the subject,” lo cual significa que “subjection is the account by which a subject becomes the guarantor of its resistance and opposition” (14). Resulta que cuando la segunda modalidad del poder excede el alcance de la primera, surge la agencialidad.

Como afirmamos al principio de este trabajo, la agencialidad se patentiza en *Los cuentos del final y Alfonso y Clotilde* dentro de y más allá del texto. Dentro del texto, hemos visto que los intentos de recordar eventualmente fracasan, aunque no debe olvidarse que la memoria como tal puede constituir la resistencia momentánea. Por ejemplo, los recuerdos antiguos de Pilar en *Los cuentos* reflejan sus valores burgueses y construyen un espacio en el que puede escaparse. Tras de darse cuenta de que el jardín no existe, Pilar se pone a recordar los cuentos que le contó su padre: “[s]iempre me recordaste a la niña del cuento. Papá me leyó una única vez y yo nunca pude olvidarlo” (“Cuentos” 49). El uso de “siempre,” “me recordaste” y “nunca pude olvidarlo” obviamente contiene elementos ligados a la memoria, pero al final se ven renunciados durante un diálogo sobre “Caperucita” con Agustín. El acto de recordar que “[a] esta hora se la come el lobo,” “[e]l lobo ya la masticó” y “[e]l lobo se comió todo [...] se tragó los recuerdos” culmina en la denigración de la memoria como algo “sinsentido” (“Cuentos” 54-5). Del mismo modo que se libró de las circunstancias opresivas que la rodeaban, el afán de Pilar por los cuentos la conduce al olvido deseado.

La agencialidad malograda se acompaña por el anhelo de preservar la memoria a los finales de *Alfonso y Clotilde*. En la penumbra de la escena final, sin explicar sus motivos la pareja recuerda:

ALFONSO: Tengo muy mala memoria.

CLOTILDE: (*Angustiada.*) Se me está borrando todo, Alfonso.

ALFONSO: ¿Qué decís?

CLOTILDE: (*Muy agitada.*) Mi vida, Alfonso. No queda nada. Mi vida.

ALFONSO: (*Intenta sonreír.*) Empezá por lo más grande. Hay fechas inolvidables (“AC” 178)

El temor y la falta de salidas obvias los lleva a la desesperación. En ese momento Clotilde intenta esgrimir la memoria como el único recurso que le queda. Por más que se obstina en conservar sus recuerdos, los dos no pueden sobrellevar el encierro ideológico. Como lo describe Puga, “[b]y the time Clotilde realizes the importance of memory, it is too late [...] Though still physically alive, like victims of advanced Alzheimer’s, they become shells of themselves, as basic facts such as their names and the dates of their birth escape them” (52). En fin, lo que demuestra *Alfonso y Clotilde* y *Los cuentos del final* al nivel textual es que la memoria puede conducir a la agencialidad, pero no hay nada que garantice su éxito.

Ahora bien, más allá del texto — es decir, en términos de los espectadores frente a las obras — se intentaba recurrir al “realismo alucinado” basado en la idea de que “el espectador debía asumir la tarea de recomponer las imágenes y ver entre las grietas” (Varela, “Teatro” 381). Esta posición fue aclarada por Varela en una entrevista de 1993, durante la cual explica que el espectador: “Debía ir construyendo su “propio texto,” paralelamente al que se le brindaba desde el escenario. 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 148). Baste notar que el empleo del “código” descifrado por el espectador constituye un tipo de resistencia. Bajo el peso de la censura y la vigilancia policiaca, no cabe la oportunidad del enfrentamiento directo. Tal restricción se debe en parte a que, en el caso del régimen autoritario del Uruguay, además de América Latina de la época, los dramaturgos habían de dedicarse a “una nueva forma de comunicación con un público teatral de clase media politizada y medianamente culta, que se había formado en los años del crecimiento y consolidación de los teatros independientes” (Mirza 49). Precisamente por esta razón Varela concibió un “código” permisible e hizo que sus obras requirieran “una participación activa del público, una participación que iba más allá de la imaginación o del compromiso afectivo,” ya que “en 1980 no recibía, no tenía en su poder

toda la información que ahora tiene, con respecto a los atropellos de la dictadura” (“Teatro” 32; Bravo-Elizondo 145). Todo eso llega a proponer lo siguiente: el teatro vareliano crea un lenguaje cifrado y aséptico que, junto con la preocupación por la memoria, se emplea con fines didácticos, lo cual es capaz de alcanzar la agencialidad.

En el nivel entre los textos y los espectadores, *Los cuentos del final* y *Alfonso y Clotilde* utilizan dos aproximaciones complementarias: un desarraigo de un contexto concreto que luego permite destacar la gravedad de perder la memoria bajo condiciones de opresión. La primera consiste en eliminar cualesquier referencias al Uruguay en el diálogo para aludir a la situación nacional. Buen ejemplo de eso es el ataque nocturno de los pobres que buscan comida en *Los cuentos*. Cada referencia a ellos consiste en pronombres demostrativos o palabras sin referentes determinados, tales como “los de afuera,” “esa gente,” “hombres,” “ellos,” “monstruos que aparecen con las sombras” y “demonios” (“Cuentos” 11, 14, 55). Además de ser una ilustración magnífica del lenguaje “enmascarado,” la falta de antecedentes explícitos posibilita el diálogo sobre temas controvertidos y su presentación ante el público. Nótese que Varela destina el lenguaje aprobado por el régimen a fines *no intencionados*. Con respecto a esta técnica, Rita Gnutzmann puntualiza que vastos sectores del público, acostumbrados a vislumbrar los significados latentes en el teatro de la época, “sabían que efectivamente de noches los pobres venían (y aún vienen) a revolver las basuras, que se asaltaba las casas por hombre y que daba (y da) miedo andar con un paquete al oscurecer” (“Carlos” 433).

El desarraigo contextual se realiza en *Alfonso y Clotilde* con el mismo uso de pronombres sin antecedentes o sustantivos neutros que evitan mencionar al Uruguay. Durante una querrela sobre su fuga arruinada, Clotilde alude a los “otros,” como si los espectadores ya supieran el antecedente. Además, la pareja usa verbos de la tercera persona plural del pretérito, como “volaron,” “llegaron,” “se quedaron” y “se jodieron” para que puedan aludir a los “otros” sin especificar quiénes son (“AC” 159-60). Los dos usan la misma técnica otra vez al referir al régimen militar y la actividad política, ilustrada al exclamar Clotilde que, “[j]amás refugiamos a nadie, jamás manifestamos por nada. ¿No tienen un archivo de virtudes?” y cuando Alfonso grita a los que llevan el cadáver de Paco que, “¡Eh, no se vayan! ¡No se vayan!” (“AC” 176, 179). Las entidades implicadas por las palabras “nadie,” “tienen” o “se vayan” permanecen indeterminadas, así que se expondrían las atrocidades del régimen sin mencionarlo. Tal como en *Los cuentos*, aquí la capacidad de

designar el lenguaje autorizado a fines imprevistos constituye una forma de agencialidad. En las palabras de Butler: “[w]hat is enacted by the subject is enabled but not finally constrained by the prior working of power. Agency exceeds the power by which it is enabled. One might say that the purposes of power are not always the purposes of agency. To the extent that the latter diverge from the former, agency is the assumption of a purpose *unintended* by power” (15). Lo que esta descripción indica es que si bien se ve constreñido por el poder que lo subyuga, el dramaturgo puede lograr expropiarse de lo poco sancionado por el poder oficial, rellenarlo con significados subversivos y usarlo ante el público.

Otro ejemplo es el énfasis en el riesgo de perderse la memoria, destinado a los espectadores. Mediante la caída de Pilar, Alfonso y Clotilde en la penumbra del olvido, mediante la demostración de su compromiso con la ideología del régimen, el espectador puede darse cuenta de que los recuerdos sirven como un medio de resistencia en contra de la ideología. Pese al fracaso de estos personajes dentro del argumento, frente al público constituyen una especie de martirios didácticos, los cuales según Dubatti deben, “repetir y evocar una memoria cultural que permita al espectador hacer los anclajes necesarios para el reconocimiento” (252). En este sentido, podemos afirmar que las referencias a la memoria componen un mensaje en el lenguaje entonces permitido, el cual se convierte en una advertencia sobre el efecto amnésico de la opresión. Allí cuaja la agencialidad. Allende la mera exposición de atrocidades concurrentes, las obras socavan el dictamen autoritario en la medida en que son una llamada a la acción. Como puntualiza Marco de Marinis en su estudio semiológico del teatro, la relación entre obra y espectador “no consiste sólo, o tanto, en un *hacer-saber* [...] sino también, y sobre todo, en un *hacer-creer* y en un *hacer-hacer*, que tiende a inducir en el espectador, respectivamente, un deber/querer-creer y un deber/querer-hacer” (26). Bajo condiciones de opresión, este esquema puede verse estorbado, pero al alcanzar la agencialidad, los textos de Varela conducen al público al “hacer-creer” y quizás, aunque sea reducido a los recuerdos individuales, al “hacer-hacer.”

Naturalmente, la agencialidad no se limitaba al ámbito teatral, ni mucho menos a la obra de Varela durante la dictadura. Los que se empeñaban en expresarse, pese a la censura cada vez más prepotente, recurrieron a ciertos procedimientos que les permitirían realizar ese objetivo. A la subversión teatral podríamos sumar las del canto popular o de los espectáculos callejeros, la murga siendo uno de los ejemplos más comunes. Con respecto a eso, Mirza nota que el “microsistema de resistencia” teatral “logró una

importante legitimación social, particularmente en Montevideo, junto a otras formas de comunicación alternativa” (48-49). Si la meta era comunicarse con el público, o al menos sus sectores cómplices, el impulso desde “hacer-crear” hacia “hacer-hacer” podría asumir varias modalidades.

A despecho de las numerosas modalidades que la agencialidad asume en el teatro de Varela, sería absurdo decir que la memoria colectiva no fuera severamente restringida durante la dictadura. Aún después de la democratización del Uruguay en 1985, se promulgó la “Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado,” que curiosamente fue sancionada por el electorado uruguayo. Aprobada en 1989, dicha legislación impidió el juzgamiento de oficiales y todos implicados en las atrocidades de la dictadura (Caetano y Rilla 394). Pero sean lo que sean los motivos de la Ley de Caducidad, la preservación de la memoria en el país a partir de 1985 resulta no sólo más factible, sino que además no necesita los mismos procedimientos teatrales de antes. Si durante una época de censura rígida, mediante la destrucción de unos personajes de *Los cuentos del final* y *Alfonso y Clotilde*, Varela logró articular su preocupación por la memoria, no cabe duda que lo mismo es posible en una democracia liberal.

Arizona State University

Notas

¹ Unos meses después de que este artículo fue aceptado, me enteré de la publicación de *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theatre: Upstaging Dictatorship* de Ana Elena Puga, impreso por Routledge en 2008. En este libro ambicioso, la autora dedica un capítulo a la memoria como un modo de resistencia en las obras dramáticas de Varela, dos de las mismas se examinan en el presente estudio desde una perspectiva teórica relativamente distinta.

² La división entre historia y memoria también se atribuye a la autoconciencia histórica. Escribir la historia ya no es una faena totalizadora, es decir, puesto que los historiadores actuales reconocen sus particularidades y se someten al escrutinio crítico de la historiografía. Los estudios históricos hoy día disponen de una panoplia de procedimientos metodológicos, normas y expectativas que requieren reflexiones frecuentes sobre sus presupuestos epistemológicos. La memoria, particularmente en su forma colectiva, no ha tomado este giro científico (Nora 9-10).

³ Recurriendo al notable ensayo de Martin Esslin acerca del teatro del absurdo, Gnutzmann opina que *Alfonso y Clotilde* constituye una obra absurda, si bien no emplea todas las técnicas de la versión europea (1999: 703). Sin embargo, esta perspectiva resulta medio reduccionista en la medida en que siempre se orienta al realismo. Varela intenta realizar un teatro basado en el realismo *alucinado*, el cual se apropia de elementos de “la poética absurdista para construir el referente sociohistórico y político” mientras esquivar la mano dura del régimen (Dubatti 249). En fin, disponer de procedimientos del absurdo no es equivalente al teatro del absurdo como tal (cf. la crítica sobre Griselda Gambaro).

⁴ Influenciado por la corriente psicoanalítica, Michel Foucault, Pierre Bourdieu y Ludwig Wittgenstein, Certeau postula que cuando una lucha directa resulta irrealizable, puede recurrirse a “tácticas,” o sea, “a calculated action determined by the absence of a proper locus” que se determina por “the absence of power just as a strategy is organized by the postulation of power” (37-38). En otras palabras, el uso de tácticas presupone una asimetría de poder que cambia al compás de una acción.

⁵ Efectivamente, Foucault agrega que “this does not mean that they [modos de sedición] are only a reaction or rebound, forming with respect to the basic domination an underside that is in the end always passive, doomed to perpetual defeat” (*The History of Sexuality* 96).

Obras citadas

- Bravo-Elizondo, Pedro. “Teatro en el cono sur: Carlos Manuel Varela (Uruguay).” *Latin American Theatre Review* 26.2 (Spring 1993): 143-50.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Fin del Siglo, 2005.
- Certeau, Michael de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984.
- Díaz, José Pedro. “La cultura silenciosa.” *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Ed. Saúl Sosnowski. College Park: University of Maryland, 1987. 201-19.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Dubatti, Jorge A. “Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*.” *Teatro latinoamericano de los setenta: autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Eagleton, Terry. “Hacia una ciencia del texto.” *Teorías literarias del siglo XX*. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2005. 592-625.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. 1. New York: Vintage, 1990.
- _____. “El sujeto y el poder.” *Revista mexicana de sociología* 50.3 (julio-septiembre 1988): 3-20.
- Gnutzmann, Rita. “*Alfonso y Clotilde* de Varela: un teatro para espectadores cómplices.” *Anales de literatura hispanoamericana* 28 (1999): 699-712.
- _____. “Carlos Manuel Varela: ¿un teatro para el nuevo siglo?” *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Ed. Gunia Inke. Berlin, Germany: Tranvía Sur, 2000. 427-39.
- Jameson, Fredric. “Sobre la interpretación.” *Teorías literarias del siglo XX*. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2005. 566-90.

- Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia. Un micro-sistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- Nora, Pierre. "Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (Spring 1989): 7-24.
- Puga, Ana Elena. "Carlos Manuel Varela and the Role of Memory in Covert Resistance." *Latin American Theatre Review* 36.2 (Spring 2003): 41-61.
- Sosnowski, Saúl. "Políticas de memoria y olvido." *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Eds. Adriana J. Bergero y Fernando Reati. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 43-58.
- Varela, Carlos Manuel. "Alfonso y Clotilde." *Antología del teatro uruguayo moderno*. Ed. Walter Rela. Montevideo: Proyección, 1988. 151-80.
- _____. "El espejo de nuestro subdesarrollo." *Conjunto* 76 (abril-junio 1988): 88-91.
- _____. "Los cuentos del final." *Teatro uruguayo*. Ed. Roberto Mirza. Montevideo: C. Actu / Signos, 1989.
- _____. "Teatro uruguayo: del enmascaramiento al significado explícito." *Alba de América* 12/13 (julio 1989): 381-88.