

Kamchatka

Revista de análisis cultural
N. 15



La construcción social de la figura del perpetrador:
procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales

Coordinado por Claudia Feld y Valentina Salvi

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA FIGURA DEL PERPETRADOR: PROCESOS SOCIALES, LUCHAS POLÍTICAS, PRODUCCIONES CULTURALES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 15 (2020)

Monográfico coordinado por CLAUDIA FELD Y VALENTINA SALVI

Imagen de portada: "Condenados en Causa ABO P".
AZUL BLASEOTTO. (<http://www.azulblaseotto.blogspot.com/>)
Dibujo documental in situ y en tiempo real, 2010 Tinta s/papel.

VALENTINA SALVI Y CLAUDIA FELD. La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales. 5-15

I. CONFLICTOS Y DEBATES SOCIALES EN TORNO A LA FIGURA DE LOS PERPETRADORES.

PABLO SÁNCHEZ LEÓN. La memoria de los verdugos de 1936 y la cultura del aimpuni(bili)dad en la democracia posfranquista. 19-46

F. MIGUEL DE TORO. La exposición Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. El debate sobre los crímenes de la Wehrmacht. 47-69

NIKOLINA ZIDEK, Y ANA LJUBOJEVIC. Héroes y criminales: sobre la construcción de criminales de guerra croatas como héroes de la nación. 71-93

II. FIGURAS LIMINARES Y RELACIONALES. EL PERPETRADOR EN EL ESPEJO SOCIAL.

ANA LARA ROS MATTURO. El soldado que no fue: interrogando el ejército, la obediencia debida y el nunca más. 97-125

TERESA BASILE. Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. 127-157

III. MEDIACIONES Y ESCENARIOS PARA LA PALABRA Y LA IMAGEN DE LOS PERPETRADORES.

- LYOR ZYLBERMAN. Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía. 161-192
- VALENTINA SALVI. Trayectoria, capital e ideología. Las declaraciones de los perpetradores en los juicios por crímenes de lesa humanidad en la Argentina. 193-215
- LORENA VERZERO. Construcción performativa de la autoridad: entramado de sentidos en apariciones, imágenes y representaciones de Videla. 217-241
- VANESA GARBERO Y MÓNICA MERCADO. El circuito del terror en Córdoba: reflexiones sobre la representación de los represores en los sitios de memoria. 243-267

IV. EL PERPETRADOR COMO OBJETO DE REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS.

- MARÍA LUISA DIZ. Declaraciones públicas y artes escénicas: la construcción de personajes y narrativas de apropiadores y apropiadoras en Teatro x la Identidad (2000-2001). 271-292
- NADIA MARTÍN. La figura de Videla como paradigma del terror dictatorial. Reflexiones en torno a dos obras tecnopoéticas. 293-312



DECLARACIONES PÚBLICAS Y ARTES ESCÉNICAS:
LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES Y NARRATIVAS DE
APROPIADORES Y APROPIADORAS EN TEATRO X LA
IDENTIDAD (2000-2001)

Public declarations and performing arts: the construction of characters and narratives of appropriators men and women in Teatro x la Identidad (2000-2001)

MARÍA LUISA DIZ

NÚCLEO DE ESTUDIOS SOBRE MEMORIA (ARGENTINA)

mariludiz@hotmail.com <http://orcid.org/0000-0002-8107-3855>

RECIBIDO: 28 DE JUNIO DE 2019

ACEPTADO: 14 DE ENERO DE 2020

RESUMEN: El artículo se propone analizar los diferentes modos de poner en escena personajes y narrativas de apropiadores y apropiadoras en dos obras que formaron parte del primer ciclo de Teatro x la Identidad (Ciudad de Buenos Aires, 2001). Para esto, se estudiará la construcción de un *repressor* y apropiador a través de sus declaraciones públicas reproducidas por la prensa escrita a fines de los años 80, y el uso dramático de aquellas declaraciones en el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* (2000-2001), de Patricia Zangaro, que lo convierte a él y a su esposa en personajes de apropiadores representados, irónicamente, como “buenos padres de familia”. Por otro lado, se examinará la obra *Método* (2001), de Silvia Aira, para investigar la configuración del personaje de un apropiador como monstruo sádico a partir de la inspiración de su dramaturga. Además, se indagará en la existencia de repercusiones de estas obras para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo y en los modos en que aquellas construyen memorias sociales en torno al delito de apropiación de menores. Por último, se pretende justificar la inclusión de las figuras del apropiador y de la apropiadora en la categoría de *repressor*.

PALABRAS CLAVE: Declaraciones públicas, teatro, repressor, apropiador, apropiadora.

ABSTRACT: The article aims to analyze the different ways of staging characters and narratives of appropriators men and women in two plays that were part of the first cycle of Teatro x la Identidad (City of Buenos Aires, 2001). For this, the construction of a *repressor* and appropriator will be studied through their public declarations reproduced by the written press at the end of the 1980s; and the dramatic use of those declarations in the semi-titled spectacle *A propósito de la duda* (2000-2001) by Patricia Zangaro, that makes him and his wife characters of appropriators represented, ironically, as "good parents". On the other hand, we will examine the play *Método* (2001), by Silvia Aira to investigate the configuration of the character of an appropriator as a sadistic monster based on the inspiration of her playwright. In addition, we will investigate the existence of repercussions of these plays for the cause of Abuelas de Plaza de Mayo and in the ways in which they build social memories around the crime of appropriation of minors. Finally, it is intended to justify the inclusion of the figures of the appropriators men and women in the category of *repressor*.

KEYWORDS: Public declarations, theater, repressor, appropriator man, appropriator women.

Diz, María Luisa.

“Declaraciones públicas y artes escénicas: la construcción de personajes y narrativas de apropiadores y apropiadoras en Teatro x la Identidad (2000-2001) *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 15 (Junio 2020): 271-292.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15494> 15494 ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas¹ que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo por la localización de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y la restitución de sus identidades². Desde 2001, TxI pone en escena obras que tematizan y dramatizan la apropiación de menores y la restitución de la identidad, como acto y como derecho³. Según Verzero:

a pesar de que el teatro argentino se destaca por una vasta producción de piezas que abordan la historia reciente a partir de las más variadas y poéticas perspectivas, el rastreo de las representaciones de figuras de represores me ha permitido detectar que éstas han sido escasas y en su mayoría no han sido centrales (2018: 7-8).

El campo teatral “no ha visibilizado a los represores y cuando lo hace recurre a personajes ausentes en la escena (presentes en la extra-escena), ridiculizados, grotescos o absurdos” (2018: 7-8). Entre las representaciones escasas y centrales de figuras de represores, podemos mencionar aquellas que van desde la construcción de hombres comunes y corrientes a la de monstruos sádicos. A modo de ejemplo, los personajes de torturadores en *El señor Galíndez* (1973), *El señor Laforgue* (1982) y *Paso de dos* (1990), y de un apropiador en *Potestad* (1987), obras del dramaturgo y psiquiatra argentino Eduardo “Tato” Pavlovsky, “producen en el espectador un cierto nivel de identificación durante parte de la obra, incluso despiertan simpatía, pero luego se revelan como verdaderos monstruos de la represión” (*Página/12*, 29/11/07). En estas obras, el autor manifestó haber buscado una estética de la multiplicidad, donde se percibieran las singularidades de los personajes en un particular atravesamiento institucional. Le interesaba exaltar la institucionalización (policial, militar, carcelaria) de la conducta violenta como conducta normal, aceptada y valorada para expresar la intensidad de los conflictos en la creación de los personajes. Asimismo, encontramos representaciones más indirectas de figuras de represores, como en *Máquina Hamlet*, escrita por Heiner Müller en 1977 y estrenada por el grupo argentino El Periférico de Objetos en 1995. Allí, los personajes de manipuladores y torturadores:

¹ El colectivo porteño fundador, representado por su Comisión Directiva, y otros colectivos nacionales e internacionales. Estos colectivos se caracterizan por la heterogeneidad de sus integrantes y de sus poéticas. Pero, en tanto movimiento, esos colectivos se unifican tras el objetivo político-institucional fundacional de colaborar con la causa de Abuelas.

² Cabe destacar que, de acuerdo con Gatti, el discurso institucional de Abuelas hace referencia al concepto de identidad alrededor del doble eje de la genética y la familia. La política de búsqueda de Abuelas —basada en el índice de “abuelidad” que permitió restituir las identidades de muchos/as nietos/as— “se transformó en una política de la identidad que se articuló sobre la definición más conservadora posible: identidad es la preservación de lo que es” (Gatti, 2011: 132).

³ La restitución de la identidad es entendida como un acto cuya significación más plena es que los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as conozcan sus identidades y filiaciones biológicas. Mientras que la restitución de la identidad como derecho se refiere no sólo para promover la defensa del derecho a la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as, sino también de todos aquellos hombres y mujeres que, por diversas situaciones (adopciones, compraventa, tráfico, falta de documento nacional de identidad, etc.), puedan ver afectado ese derecho.

presentados en la escena como robots sin voluntad propia y con gestualidad fascista, semejantes a la vez a los muñecos que ellos manejan, y de los cuerpos torturados y fragmentados que vuelven al escenario para contar su historia, tornan lo obscuro en materia escénica, y traen a la memoria del espectador [...] los acontecimientos ocultos de la historia y la economía argentina (Proaño-Gómez, 2007: 105).

A lo largo de diecinueve años de existencia ya, TxI puso en escena una gran cantidad y variedad de obras que visibilizaron centralmente, de manera directa e indirecta, los personajes de represores, torturadores y, más específicamente, de apropiadores y apropiadoras. Algunas de esas obras se basaron en las declaraciones públicas de apropiadores y otras obras se constituyeron como producciones puramente ficcionales. El énfasis de esta investigación está puesto en el análisis de la creación de personajes de apropiadores y apropiadoras, y de sus narrativas. ¿Cómo TxI escenificó estos personajes? ¿Qué usos hizo de aquellas declaraciones? Estas obras pueden ser consideradas como repercusiones de aquellas declaraciones, pero ¿qué repercusiones para la causa de Abuelas generó, a su vez, la puesta en escena de aquellas declaraciones? Si bien las memorias sociales entremezclan realidad y ficción, ¿qué memorias construyen las producciones teatrales que están basadas en aquellas declaraciones y las que se asientan en las creaciones de los/as dramaturgos/as? ¿El apropiador y la apropiadora pueden ser considerados también dentro de la figura del *represor* o conforman otra categoría de análisis?

Intentaré responder a estos interrogantes a través del análisis de los textos dramáticos y de las puestas en escena de dos obras de TxI que construyeron por primera vez dentro de este movimiento las figuras de apropiadores de manera diferente. Por un lado, *A propósito de la duda* (2000), con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego, espectáculo semimontado inaugural de TxI estrenado en el Centro Cultural Rojas, ubicado sobre la Avenida Corrientes en la Ciudad de Buenos Aires, y repuesto en el primer ciclo de TxI en el año 2001. Este espectáculo construyó los personajes y las narrativas de un matrimonio de apropiadores en base a declaraciones públicas del ex subcomisario de la Policía Federal Samuel Miara y su esposa, Alicia Beatriz Castillo, apropiadores de los mellizos Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa, hijos de desaparecidos, que fueron reproducidas por la prensa gráfica en los años 80. Estas declaraciones serán analizadas para observar cómo configuraron a Miara en tanto *represor* y apropiador, y cómo *A propósito de la duda* las utilizó posteriormente para construirlo como personaje de una obra de teatro. Por otro lado, la obra *Método* (2001), con dramaturgia de Silvia Aira y dirección de Osvaldo Peluffo, seleccionada por una Comisión de Lectura, junto a otras cuarenta obras entre más de cien que se presentaron en un concurso convocado por la Comisión Directiva de TxI para su primer ciclo. Las obras debían abordar “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los 70 y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica” (TxI, 2001). Fue estrenada en Belisario Club de Cultura, al igual que el Rojas, ubicado sobre la Avenida Corrientes en la Ciudad de Buenos Aires. Esta obra configura por primera vez en TxI el personaje de un apropiador a partir de la inspiración de su dramaturga.

El corpus de declaraciones y de obras seleccionado será abordado en relación con tres de las coyunturas críticas definidas por el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica en el que se enmarca el presente trabajo: “Las declaraciones públicas de *represores*: narrativas y conflictos en la memoria social sobre el terrorismo de Estado en la Argentina”, dirigido por la

Dra. Claudia Feld y la Dra. Valentina Salvi. Las declaraciones de Miara se produjeron luego del período 1984-1985, que se trata de los primeros años de la transición democrática que reúnen a su vez tres sucesos históricamente significativos aunque con sus diversos pesos institucionales y consecuencias políticas y culturales. 1) El llamado “Show del horror”⁴, en los primeros meses de 1984, se caracterizó por ser un período de inestabilidad de sentidos y discursos sobre los hechos de violencia que estaban saliendo a la luz. En ese momento, las declaraciones del ex cabo de la Armada Raúl Vilariño fueron publicadas en revistas de gran tirada con importantes repercusiones. Otros reportajes periodísticos se realizaron al General Ramón Camps y a integrantes menos conocidos del aparato represivo. 2) Los trabajos de investigación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) (1984) dieron prioridad a la voz de sobrevivientes y afectados directos por el terrorismo de Estado, instituyendo la llamada narrativa humanitaria (Crenzel, 2008), que se concentró en la descripción de la violencia estatal en términos fácticos, en los detalles de los secuestros y torturas y en la identificación de lugares y responsables. Durante el trabajo de la Comisión, algunos suboficiales de las fuerzas armadas y de seguridad testimoniaron, señalaron lugares de detención y tumbas NN como el caso del gendarme Omar Torres, entre otros. 3) El Juicio a las Juntas Militares (1985) también se basó en el testimonio de los afectados directos: de las 833 personas que declararon, más de 500 fueron sobrevivientes y familiares de desaparecidos. Sin embargo, asimismo se llamó en calidad de testigos a *represores* (como Alfredo Astiz y Jorge Radice, para el caso de la ESMA⁵, por ejemplo) que —en general— no aportaron datos significativos. Con la excepción de Jorge Rafael Videla, los nueve comandantes acusados hicieron sus alegatos finales, siendo el de Emilio Massera el que más se conoció por sus definiciones doctrinarias y sus frases altisonantes.

Las declaraciones de Miara también se produjeron antes del período 1995-1998, que se caracteriza por la “ola” de declaraciones mediáticas producidas durante los años de impunidad (tras las leyes de Punto Final⁶ y Obediencia Debida⁷, y de los indultos⁸) y que tiene su antecedente con la admisión de haber cometido torturas por parte de los marinos Antonio Pernías y Juan Carlos Rolón en las audiencias públicas en el Senado de la Nación, en octubre de 1994, que se disponían a tratar un decreto para el ascenso de aquellos en la Armada. Pero fueron las declaraciones de Adolfo Scilingo en marzo de 1995 las que generaron mayor impacto público por haber confirmado testimonios de sobrevivientes en torno a los llamados “vuelos de la

⁴ Según señala Claudia Feld, el “show del horror” era un “fenómeno de ribetes desinformantes” basado en información “redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas” que producía en el público “la saturación y el horror sostenido” (Landi y González Bombal, 1995: 156; citado en Feld, 2014: 37).

⁵ Escuela de Mecánica de la Armada.

⁶ Establecía la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la última dictadura, que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la ley, el 24 de diciembre de 1986, por el entonces Presidente de la Nación Raúl Alfonsín.

⁷ Dictada en 1987, durante el gobierno de Alfonsín, establecía una presunción de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas, cuyo grado estuviera por debajo de coronel durante la última dictadura, no eran punibles, por haber actuado en virtud de la limitación a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores.

⁸ Decretados por el entonces Presidente de la Nación Carlos Menem en 1989 y 1990, indultó a civiles y militares que cometieron crímenes durante la última dictadura.

muerte”⁹. Después de las declaraciones de Scilingo (en el libro de Horacio Verbitsky, *El vuelo* (1995), y en varios programas de televisión), otros *represores* realizaron sus declaraciones mediáticas, con distinto contenido y diversas intenciones (Feld, 2009a). Entre ellas se destacan, por sus repercusiones públicas, la del ex cabo Víctor Ibáñez (en Hadad y Longobardi, 24/04/95); la del torturador Julio Simón (en el noticiero de ATC, 01/05/95, y noticiero de canal 13, 02 y 03/05/95) y la del capitán Héctor Verges (en Hora Clave, 06/04/95). Por otra parte, algunos *represores* más conocidos también tomaron la palabra públicamente en esa coyuntura (Feld, 1997): el ex almirante Emilio Massera (en Hadad y Longobardi, 07/08/95, y Hora Clave, 10/08/95), el ex comisario Miguel Etchecolatz publicó el libro *La otra campana del Nunca Más* en 1997 y luego apareció en un programa de televisión (Hora Clave, 25/08/1997) (Feld, 2011a) y una larga entrevista a Alfredo Astiz se publicó en la revista *Tres Puntos* en enero de 1998 (Payne, 2008). Esta ola de declaraciones públicas, hechas al amparo de la impunidad y reproducidas ampliamente por los medios de comunicación, no sólo tuvo repercusiones inmediatas, sino que produjo consecuencias inesperadas generando “ventanas de oportunidad” para que los organismos de derechos humanos hicieran avanzar sus causas en la Justicia (a través de los “Juicios por la Verdad”) y en el espacio público (a través de renovadas conmemoraciones y marchas masivas) (Feld, 2009b).

Por otro lado, las obras de TxI a analizar se inscriben en el período 2000-2001, en el que se producen declaraciones de algunos represores en los mencionados Juicios por la Verdad. Tras la sanción de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y los indultos a los integrantes de las Juntas Militares, la posibilidad de juzgar penalmente a los responsables de los crímenes de la dictadura militar pareció clausurarse. En este contexto comenzaron a desarrollarse los Juicios por la Verdad, con “el objetivo de conocer ‘el qué, cómo, cuándo, dónde, por quién de cada violación a los derechos humanos’” (Verbitsky, 2000: 34). Aunque estos juicios no permitían la posibilidad de condenar a los responsables de los crímenes, fueron impulsados por una parte importante de organismos de derechos humanos y distintas organizaciones sociales” (Andreotti, 2013: 13-14).

A PROPÓSITO DE LA DUDA: “UN BUEN PADRE Y UNA BUENA MADRE DE FAMILIA”

Según Patricia Zangaro¹⁰, dramaturga de *A propósito de la duda*, este espectáculo semimontado nació a partir de la necesidad, tanto personal como profesional, manifestada por la

⁹ Forma de exterminio practicada por la última dictadura argentina que consistía en arrojar en pleno vuelo a detenidos/as, previamente inyectados/as con somníferos, desde aeronaves militares sobre el mar o el Río de la Plata con el fin de hacer desaparecer sus cadáveres y las pruebas de los crímenes.

¹⁰ Patricia Zangaro egresó de la carrera de Actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) e inició su formación en el área de la dramaturgia con Osvaldo Dragún, más tarde con Mauricio Kartun —ambos autores realistas y con un fuerte compromiso social—, y con el dramaturgo y director teatral español José Sanchís Sinisterra, más vinculado a la investigación y la experimentación teatrales. Entre las obras escritas por Zangaro se destacan: *Hoy debuta la finada* (1988), con dirección de Jorge Laureti; *Pascua Rea* (1991), dirigida por Manuel Iedvabni; *Por un reino* (1993), bajo la dirección de Graciela Spinelli; *Auto de fe... entre bambalinas* y *Advientos* (1996) que comprende dos piezas breves: *Confín* y *Última luna*, llevadas a escena por Daniel Marcove; y *Náuseas* y *Variaciones en blue* (1999), con dirección de Daniel Fanego. Además, Zangaro participó en Teatro Abierto y fue una de las fundadoras de la Fundación Somigliana (SOMI), creada en 1990 por dramaturgos realistas como Roberto “Tito” Cossa, Bernardo Carey, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia y Osvaldo Dragún, con el fin de estimular la labor de los autores nacionales, y se encargó de la realización del boletín institucional desde su creación hasta 1995.

propia autora, de querer colaborar con la causa de Abuelas. Para esto, Zangaro se contactó con el actor y director Daniel Fanego, quien había dirigido dos de sus obras en 1999 —*Náuseas y Variaciones en blue*— y, a través de la actriz Valentina Bassi, quien ya venía colaborando con Abuelas¹¹, se pusieron en contacto y se reunieron con los/as integrantes de dicho Organismo de Derechos Humanos, quienes les asignaron una fecha en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires para el estreno¹².

La necesidad que nosotros sentíamos coincidía con una necesidad social que era la de que esta cuestión se instalara sobre la escena pública. [...] Nosotros nos acercamos y ellas nos recibieron con los brazos abiertos. [...]. Para mí el teatro es una manera de tender un puente hacia la comunidad que me dio origen [...]¹³.

El estreno de este espectáculo en el año 2000 se inscribe en un contexto en el que la Justicia argentina se encontraba investigando, juzgando y condenando a algunos miembros del aparato represivo por estar implicados, pero también a algunos civiles por haber sido cómplices, en causas por apropiación de menores durante la última dictadura cívico-militar¹⁴. Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, por entonces vigentes, no extinguían las acciones penales en los casos de delitos de sustitución de estado civil y de sustracción y ocultación de menores. La reposición de *A propósito de la duda* en el primer ciclo de TxI en el año 2001 se inserta en un período en el que ex policías, miembros de prefectura, gendarmería y del servicio penitenciario comenzaron a declarar en los Juicios por la Verdad.

El texto dramático de *A propósito de la duda* está basado en recortes de la prensa gráfica y, fundamentalmente, en videos, proporcionados por Abuelas a los creadores del espectáculo, sobre testimonios de referentes de Madres de Plaza de Mayo, de Abuelas, de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), de nietos/as recuperados/as, pero también de represores y apropiadores/as. En este último caso, el texto se basó en declaraciones públicas, reproducidas por la prensa escrita, del ex subcomisario de la Policía Federal Samuel Miara y de su esposa, Alicia Beatriz Castillo, apropiadores de los mellizos Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa, hijos de desaparecidos, para construir los personajes y las narrativas de un matrimonio de apropiadores.

¹¹ Incluso, formó parte del elenco de *¿Vos sabés quien sos?*, texto escrito por Roberto “Tito” Cossa y dirigido por Leonor Manso y Villanueva Cosse para el “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo”, realizado en 1997 en el Teatro Nacional Cervantes.

¹² Entrevista personal. Buenos Aires (29/05/2013). Inédita.

¹³ Entrevista personal. Buenos Aires (29/05/2013). Inédita.

¹⁴ Detuvieron a nueve suboficiales de la Marina en el marco de la investigación por el robo de bebés en la Base Naval de Mar del Plata. El ex Jefe del Ejército, Martín Balza, fue citado a declarar por el caso del médico Jorge Luis Magnacco, imputado en una causa por sustracción de menores. Balza dijo que había leído declaraciones de médicos, enfermeras y del general Benedetti y que se había enterado de la existencia de embarazadas detenidas que dieron a luz en Campo de Mayo. Luego del allanamiento al Hospital Militar de Campo de Mayo, se encontró el “Libro de partos” de los años 1974 a 1978. Ratificaron la prisión preventiva dictada por la Cámara Federal a Videla, Massera y Suárez Mason, entre otros, por el robo de bebés. El entonces procurador general de la Nación, Nicolás Becerra, rechazó la pretensión de los tribunales militares de quedarse con la causa en la que se investigaba la apropiación de bebés durante la última dictadura. Por último, la nieta del poeta uruguayo Juan Gelman, María Macarena, reconstruyó su historia durante su declaración por videoconferencia desde Montevideo, ante el Tribunal Oral Federal N° 6 que juzgaba el Plan Sistemático de Apropiación de Menores.

Durante la última dictadura, Miara, conocido por los apodos “el Cobani” o “el Turco González”, se desempeñaba en la Dirección General de Inteligencia de la Policía Federal y, según testimonios de algunos/as sobrevivientes, era integrante de los grupos de tareas, torturador y violador en los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) “El Atlético”, “El Banco” y “El Olimpo” y responsable de los “traslados” de detenidos/as hacia la muerte. Además, integraba dos bandas, una de reducidos de autos robados a los/as desaparecidos/as y otra que realizaba secuestros extorsivos. Según Nora B., una sobreviviente que fue violada por Miara: “Él era uno de los represores que nos tenían más aterrorizados, era un tipo muy sádico” (en Rodríguez, *Página/12*, 16/04/89: 8). En su declaración judicial, Miara afirmó que a los mellizos se los había entregado su superior, el comisario José Fioravanti, en 1977. Por denuncias de familiares de una detenida, Abuelas comenzó a investigar la posibilidad de que los mellizos inscriptos como hijos propios por Miara fueran los hijos del matrimonio desaparecido en la ciudad de La Plata, conformado por María Rosa Ana Tolosa y Juan Enrique Reggiardo. En 1985, la Justicia ordenó los análisis inmunogenéticos, y Miara junto a su esposa y los niños se fugaron a Paraguay. En sus declaraciones Miara dijo que decidió dejar la Argentina porque “allí ya no puede vivir en paz” (en Rodríguez, *Página/12*, 11/10/87). La prensa afirmó que también había llevado a tres hijos varones propios, producto de una relación extramatrimonial paralela. “Todas las mañanas, el ex subcomisario se preocupaba por dejar a los cinco niños en la puerta del colegio católico Los Salecianitos. Como buen padre de familia, los despedía con un beso” (*Página/12*, 04/05/89: 39). Por un pedido de extradición de la justicia argentina hacia el gobierno paraguayo, en 1985, el matrimonio debió volver con los mellizos. En el mismo avión, regresaba un numeroso grupo de periodistas que había viajado a Paraguay para cubrir las elecciones generales en ese país y que había recibido la noticia de que Miara y los mellizos iban en el mismo vuelo que ellos. Durante el viaje, los periodistas intentaron abordarlos, hasta que Miara aceptó responder a algunas de sus preguntas. Consultado sobre la posibilidad de lograr un acuerdo que evitara perjuicios a los niños, respondió que “eso lo provoca la familia a la que no le interesa para nada el estado de salud mental de mis hijos ni su parte anímica, ni su parte afectiva” (en Ferrari, *Página/12*, 04/05/89: 23). Además, afirmó que los mellizos estaban tranquilos ante la incertidumbre del futuro y dijo que “debería prevalecer para la Justicia lo que quieren los niños, que son dos personas, allí también deben aplicarse los derechos humanos” (*La Nación*, 04/09/89: 39).

Miara es representado por la prensa escrita y testimonios de sobrevivientes como un *represor* que presenta una diversidad de identidades: ex subcomisario, agente de inteligencia, integrante de grupos de tareas, torturador, violador, responsable de “traslados” de detenidos/as hacia la muerte, integrante de una banda de reducidos de autos robados a desaparecidos/as, integrante de una banda que realizaba secuestros extorsivos y, por supuesto también, apropiador de dos hijos de desaparecidos.

Dentro de esta multiplicidad identitaria, la prensa coincide en construir a Miara como un “buen padre de familia”, víctima de acusaciones y de persecuciones por parte de la familia biológica de los mellizos, Abuelas de Plaza de Mayo y la Justicia. Aunque en términos irónicos por parte del diario *Página/12* —que con sus investigaciones contribuyó a postergar los ascensos de varios militares que habían cometido delitos de lesa humanidad y sus liberaciones por la Ley de Obediencia Debida en 1987— y en términos serios por parte del diario *La Nación* —que justifica la actuación de los represores durante la última dictadura insistiendo en el discurso de la

“guerra antisubversiva” y en una visión desde la “teoría de los dos demonios”¹⁵—; el “buen padre de familia” es la imagen con la que Miara eligió, de manera predominante, configurarse a sí mismo en sus declaraciones.

“Yo a los subversivos los hubiera fusilado contra la pared, pero con alguien detrás que pusiera el ‘mocho’ [...]. A mí me usaron, pero eso es algo que no puedo decir”, declaró Samuel Miara en el último número de la Revista Somos. [...] Fusilar a la madre y quedarse con los hijos [...] es el mensaje del ex comisario Miara a los chicos que dice proteger y amar. La idea de familia de Miara se complementa cuando dice que “es muy discutible” el derecho de los abuelos biológicos a reencontrarse con los niños “porque esos abuelos no supieron cuidar a sus hijos, y menos lo van a hacer con sus nietos” (en Bruschtein, *Página/12*, 04/05/89: 41).

En estas declaraciones Miara también se autoconstruye como una pieza de engranaje del aparato represivo, que remite a la figura de la “banalidad del mal”¹⁶ de los *burócratas*. Con esta figura, Hannah Arendt “contradecía la generalizada opinión de que la masacre del pueblo judío había sido cometida por monstruos o demonios” (Schmucler, 1999: 2). Según Schmucler, hay algo de la idea sobre la banalidad del Mal —en el espíritu arendtiano— en el libro de Pilar Calveiro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (1998).

En este relato describe el funcionamiento de los engranajes presentes en la maquinaria represora oficial, el calculado fraccionamiento de las acciones criminales que parecía absorber las responsabilidades individuales y la íntima relación entre la configuración social existente con la forma que adquirió el sistema represivo (1999: 4).

¹⁵ Concepción según la cual los actos de violencia y terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas durante el terrorismo de Estado en Argentina en las décadas de 1970 y 1980 son equiparables con los actos de violencia de las organizaciones guerrilleras, tanto durante gobiernos democráticamente electos (1973-1976) como durante la propia dictadura cívico-militar (1976-1983). Marina Franco analiza uno de los momentos de construcción de esta concepción entre 1983 y 1984. Destaca que se trata de una categoría sin autor, postulada en sentido crítico y a la que se le han atribuido sentidos muy diversos. Señala que se trata de una representación de la violencia originada en los primeros años setenta y empleada contra el sentido común de la época: la inculpación a la guerrilla tenía que ver también con un modo estratégico de poder inculpar a los militares. Por tanto, dicha teoría sólo surgió como un discurso de denuncia a la violencia vivida construido por sus detractores —el radicalismo en el gobierno— en los años de la postdictadura (Franco en Feld y Franco, 2015). El establecimiento de una lectura del pasado reciente basada en esta teoría fue reproducido y redefinido en dos acontecimientos emblemáticos: la primera edición del *Nunca Más* (informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984), base testimonial para entablar el Juicio a las Juntas (1985). En ambos casos, los relatos estuvieron basados en una versión de la teoría cuya principal diferencia con otras versiones previas consistió en que diferenciaba cualitativamente el accionar “subversivo” del “terrorismo de Estado”. Desde este punto de vista, los detenidos-desaparecidos —figuras centrales en el relato del *Nunca Más*—, construidas como víctimas del terrorismo de Estado, eran representadas como un conjunto heterogéneo del que se excluyó a los militantes de las organizaciones revolucionarias. Asimismo, al omitir sus identidades políticas y sus reivindicaciones, esta representación derivaba en una despolitización de las víctimas negando su condición de militantes. Por su parte, los jueces del Juicio a las Juntas reconocieron una situación de “guerra revolucionaria” previa al golpe de Estado de 1976, aunque prescribieron que debería haberse enfrentado mediante el ordenamiento jurídico, dentro del marco legal.

¹⁶ Esta expresión fue acuñada por Hannah Arendt para referirse a Adolf Eichmann, teniente coronel de las SS nazis, responsable de los transportes de deportados a los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Para Arendt, Eichmann no era el “monstruo”, el “pozo de maldad”, tal como era considerado por la mayor parte de la prensa. Los actos de Eichmann no eran disculpables, ni él inocente, pero estos actos no eran realizados porque Eichmann estuviese dotado de una inmensa capacidad para la crueldad, sino por ser un burócrata, un operario dentro de un sistema basado en los actos de exterminio.

Con la imagen de pieza de engranaje, de burócrata, Miara intenta deslindarse y deslindar de responsabilidades a sus superiores a quienes, además, omite mencionar cumpliendo con el pacto de silencio entre aquellos y sus subordinados. No obstante, esta configuración como burócrata no está despojada de la ideología y del discurso castrense. Por el contrario, sus declaraciones reproducen el ideario militar en torno a la política de defensa de la familia patriarcal tradicional de los peligros de la “subversión” y de los valores y principios occidentales y cristianos (Filc, 1997); por ejemplo, cuando la prensa menciona que lleva a sus hijos, apropiados y biológicos, a un colegio católico. En este sentido, Miara también se acerca a la figura del *cruzado* motivado por el peso de las ideologías y las creencias radicalizadas como la “Doctrina de la Guerra Contrainsurgente” y el integrismo católico (García, 1995; Vezzetti, 2002).

El material gráfico y audiovisual, otorgado por Abuelas, y del que estas declaraciones formaron parte, fue organizado teatralmente por el director, junto a los actores y a las actrices, a partir de la historia ficcional de un joven calvo, que fue apropiado por los personajes de un ex policía y su mujer, interpretados por Manuel Callau y Catalina Speroni, dos actores reconocidos públicamente, y de la frase: “La calvicie es hereditaria”. El personaje de una Abuela enuncia esta frase en forma de pregunta hacia los personajes de otras dos Abuelas quienes le responden de manera afirmativa, mientras observan atentamente al personaje de la apropiadora masajeando intensamente el cuero cabelludo del joven calvo. El espectáculo semimontado aborda una temática direccionada también por Abuelas: la duda en torno a la identidad que se despierta en el personaje del joven calvo, a partir de la contradicción que se genera entre su calvicie, la frase “la calvicie es hereditaria” y la caracterización del personaje de su apropiador con una abundante cabellera.



Foto n° 1

Fuente: María Luisa Diz

El personaje del apropiador se encuentra sentado frente al público, con un traje de color negro que, junto con la vestimenta de color gris del personaje de la apropiadora, generan el efecto de sentido de oscuridad en torno a ambos. Cuando los personajes de los apropiadores escuchan la frase “la calvicie es hereditaria”, por parte de los tres personajes de las Abuelas, el apropiador dirige su mirada con el ceño fruncido y alza su voz con enojo hacia ellas.

Apropiador: Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. ¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar. Estamos condenados de antemano. Apropiadores, torturadores, represores dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. Yo lo único que sé es que trabajé toda la vida de policía. Y le decía al chico que nunca dijera que papá era policía. Y eso no era mentir, sino obviar. En esta casa no se miente. Hoy, en la Argentina, quienes luchamos por nuestro país somos delincuentes. Pienso que a mí, como a muchos, tendrían que levantarnos un monumento en lugar de perseguirnos. Pero dejando de lado lo del monumento, tendrían al menos que dejarnos tranquilos. No a mí, que soy un soldado que está luchando contra la ignominia, pero a estos pobres inocentes. Ellos son los que más sufren. Es la familia lo que están destruyendo. Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos (TxI, 2001: 156-157).

Apropiadora: ¡Me lo quieren arrebatarse! Hablan de Identidad. ¿Y los años que vivió conmigo? ¿Qué? ¿Nace de nuevo? Si hay alguien que es inocente en esta historia, es mi hijo. Y ahora quieren condenarlo a este destierro. Yo soy y voy a seguir siendo siempre la madre. Yo crié un hijo sano. Tengo que cuidar la salud física y mental de mi hijo. No voy a permitir que lo enfermen de odio y resentimiento. ¿Quieren que les lea la cartita que me escribió a los diez años? (157).

Apropiador: (Incómodo, le susurra al oído): Ahora no, no es el momento (*Ídem*).

Apropiadora: (*Que ya ha desplegado un papel y se ha puesto los anteojos*): Madre mía valerosa, que me cuidas con amor, eres la más bella rosa, que me salva del dolor. Cuando en la noche despierto de mis tristes pesadillas, tú me curas las heridas, con tu cariño sincero. ¡No te apartes de mi vida, madrecita, que te quiero! (*Ibidem*).

A propósito de la duda escenificó a estos personajes de apropiadores como si estuvieran en un Juicio por la Verdad —como los que estaban ocurriendo por aquel entonces en algunas ciudades del país—, que busca probar dramáticamente la existencia del delito de apropiación del joven “Pelado” y la responsabilidad del matrimonio apropiador en ese delito, pero no permite condenarlos. “Si acá no nos van a juzgar”, dice el personaje del apropiador. Este espectáculo semimontado, de manera similar al *escrache*¹⁷ de H.I.J.O.S, que también se representa en una de las escenas, configura un reclamo simbólico de justicia en torno a uno de los tantos delitos cometidos por el *represor* Miara durante la última dictadura —el de apropiación de menores—, al convertirlo en el personaje de una obra de teatro que está donde debe(ría) estar: en el “banquillo de los acusados”, ubicado en un escenario teatral que busca simbolizar al judicial y sentado frente a un tribunal de espectadores. La narrativa del personaje del apropiador toma y refuerza de las declaraciones públicas de Miara la configuración de sí mismo como “buen padre de familia”,

¹⁷ La estructura del *escrache* consistía en la reunión de los participantes en un punto (hijos/as y familiares de desaparecidos/as, sus amigos/as, sobrevivientes de centros clandestinos de detención y militantes de derechos humanos) para dirigirse hacia el lugar donde se procedía a identificar el domicilio del represor, y publicitar a los vecinos su presencia y los delitos cometidos por él durante la última dictadura mediante la lectura de un documento y las pintadas con aerosol en la calle, la vereda y las paredes (Da Silva Catela, 2001: 267-271).

víctima de acusaciones y de persecuciones por parte de Abuelas y de la Justicia, pero en los términos irónicos del diario *Página/12*. En su narrativa, el personaje del apropiador utiliza enérgicamente de las declaraciones de Miara las disputas en torno a la causa de Abuelas por la restitución de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as a sus familias biológicas y a la noción de derechos humanos construida por los Organismos de Derechos Humanos para denunciar su violación durante la última dictadura. Aunque la narrativa del personaje del apropiador no lo explicita, la restitución es concebida por él como un “segundo trauma”, tal como denominaban en los años 80 parte de la sociedad allegada a los sectores militares y algunos medios de comunicación a la repetición de la experiencia de separación abrupta vivida por los/as hijos/as con sus padres biológicos desaparecidos. Frente a la posibilidad de la restitución (o del “segundo trauma”) de “Pelado”, el personaje del apropiador denuncia una aplicación restringida de la noción de derechos humanos, por parte de los Organismos y de la Justicia, únicamente para familiares de desaparecidos/as y sobrevivientes que integraron organizaciones políticas de izquierda y que asumieron la lucha armada durante los años 70 para disputar el poder del Estado a los militares. “Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos”. Como una suerte de silogismo, compuesto por dos premisas y una conclusión, el personaje del apropiador se construye a sí mismo y al personaje de la apropiadora como sujetos deshumanizados y, por tanto, carentes de derechos para Abuelas y la Justicia. No obstante, a diferencia de las declaraciones de Miara, el personaje del apropiador no se autorrepresenta en su narrativa ni como un burócrata ni como un cruzado, sino como un trabajador de las fuerzas de seguridad (un policía) y como un soldado, no en el sentido militar del término, sino en el de alguien que sirve a una lucha contra la ignominia. Es decir, a la afrenta pública, esto es, a la vergüenza y al deshonor que resultan de las declaraciones de Abuelas y de las pruebas presentadas por dicha Asociación ante la Justicia en contra de él y de su mujer. Frente a esta afrenta pública, el trabajo dramático de construcción del personaje del apropiador le agrega una autodefinición, ausente en las declaraciones de Miara, como integrante heroico de las Fuerzas de Seguridad que merece un monumento o, al menos, no ser juzgado ni condenado. Un integrante de Fuerzas que montaron la práctica de apropiación sobre un circuito jurídico-burocrático preexistente, destinado a la “minoridad carente y abandonada”, para justificar la necesidad de “‘salvación’ de estos/as niños/as y así de la ‘salvación’ de la sociedad” (Villalta, 2012, en Regueiro, 2015: 3).

El personaje de la apropiadora le otorga cuerpo y, sobre todo, voz a Alicia Beatriz Castillo, apropiadora de los mellizos Reggiardo Tolosa, ya que no se conocieron declaraciones públicas de ella. De manera similar al personaje del apropiador, el de la apropiadora presenta una narrativa defensora de la familia patriarcal tradicional. En ella se observa el desplazamiento de parte de una declaración pública de Miara en torno a la potestad del cuidado de la salud (física, mental, anímica y afectiva) de su hijo (apropiado). El personaje de la apropiadora se identifica con la maternidad y con el lugar familiar que la visión militar le impuso a las mujeres como “guardianas del orden social, cuidando a maridos e hijos, asumiendo sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiar” (Jelin, 2002: 107). Sin embargo, la construcción de la sociedad patriarcal también signaba la interpelación de las organizaciones revolucionarias a las militantes, recortada sobre el sujeto universalmente masculino, de atributos esencialmente femeninos (asociados a la idea de cuidado, del orden o del resguardo). No obstante, esa interpelación incluyó una

perspectiva novedosa, donde los modos de convocarlas provocaron fisuras tanto en la autorrepresentación como en el ideario revolucionario de las organizaciones, puesto que, en tanto mujeres militantes, lograron trascender, al menos parcialmente, el espacio doméstico y transitar un espacio desconocido (Oberti, 2014). Por el contrario, el personaje de la apropiadora no trasciende ese espacio y busca exponer públicamente la certificación del mandato materno cumplido a través de la lectura de la carta escrita por su hijo (apropiado) cuando era menor de edad, desafiando la orden de su marido de no hacerlo en ese momento.

Como se mencionó, *A propósito de la duda* utilizó la construcción de Miara como “buen padre de familia” en términos irónicos por parte del diario *Página/12*, que fue casi uno de los únicos representantes de la prensa gráfica que generó repercusiones mediáticas en torno a este semimontado, así como también dedicaría las páginas centrales de su sección “Espectáculos” para difundir los futuros ciclos de TxI. La periodista Hilda Cabrera afirmó que los textos breves montados y acotados por Zangaro, “rehúyen el tono ceremonioso, pero no eluden el toque cursí, apoyándose en cambio en un estilo farsesco que de tanto en tanto provoca amargas sonrisas en los espectadores” (Cabrera, en *Página/12*, 2001). Los relatos de personajes que interpretaron a *represores* no resultaron “nada novedoso para el auditorio” (*Ídem*); teniendo en cuenta que, tal como se mencionó en la introducción, en el período 1995-1998 se produjo una ola de declaraciones mediáticas de *represores* durante los años de impunidad (tras las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y los indultos).

Por tanto, al no ser declaraciones novedosas para la audiencia teatral y social, *A propósito de la duda* funcionó como otro espacio de resonancia de lo ya dicho por Miara en la escena pública, que le otorgó una apariencia de elegancia y refinamiento, comicidad y sátira. El uso teatral de aquellas declaraciones contribuyó a configurar una memoria social que ridiculiza a los apropiadores, que para Abuelas también son *represores*, como Miara. Con el objetivo de juzgar y condenar, aunque sea, simbólicamente la imagen de los apropiadores que se autorrepresentan como “buenos padres de familia”, que genera una ambivalencia afectiva que hace que, en muchos casos, los/as apropiados/as mantengan un vínculo con aquellos, aún después de haber conocido su identidad y filiación biológicas. Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa que, tras conocer sus verdaderas identidades genéticas y que la Justicia ordenara la restitución a su familia biológica, se negaron a abandonar al matrimonio Miara, a quienes consideraban sus “padres históricos”.

MÉTODO: EL MONSTRUO SÁDICO

Silvia Aira¹⁸ cuenta que la idea de escribir la obra *Método* surgió cuando ella cursaba la carrera de Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD):

Mauricio Kartún nos propuso una imagen para escribir una escena. A partir de ella, surgió el embrión de *Método*. La imagen decía que ‘un hombre acariciaba a una mujer con un cuchillo’. De esa paradoja que encerraba la imagen, nació esa relación tan mezclada de amor-odio-miedo-desafío, entre ese padre y esa hija¹⁹.

¹⁸ Silvia Aira es dramaturga, actriz, directora de teatro y de doblaje.

¹⁹ Entrevista vía e-mail. Buenos Aires (29/08/2013).

Pero, además, Aira comenta: “Por esa época, yo leía muchísimas declaraciones periodísticas como libros sobre temas puntuales como *El vuelo* [de Horacio Verbitsky, 1995], entre muchos otros, así que seguramente todo eso influyó”²⁰. No obstante, el punto de partida de la construcción del texto reside en lo que Ricardo Monti, dramaturgo argentino recientemente fallecido, definió como “imagen generadora de dramaturgia”, escuela continuada por dramaturgos como Kartun, quien fuera maestro de Aira.

Método se estrenó en la sala Belisario Club de Cultura y el elenco estaba formado por Néstor Sánchez y Verónica Gay, espacio y actores no tan reconocidos públicamente como el Rojas, y Callau y Speroni en *A propósito de la duda*, e interpretaron los personajes de Roberto, de 51 años, y Patricia, de 24. Las didascalias introducen la puesta en escena y las caracterizaciones de ambos personajes:

Oscuridad. Se escucha una voz masculina, neutra, que dicta una clase de inglés. La voz sale de un grabador. Lentamente se ilumina la escena desde el centro en donde cuelga una lámpara. A medida que se ilumina vemos a Roberto sentado en una silla justo debajo de la lámpara. Parece estar dormido. Viste un pantalón oscuro, está descalzo y lleva una camisa desprendida. A ambos lados de la silla hay dos bastidores altos, grises que dejan un espacio en el centro en forma de pasillo hacia el fondo. Sobre el costado derecho, adelante, vemos una mesa pequeña y sobre ella un grabador de cinta, una jarra con agua y un vaso de vidrio. Por el pasillo entra Patricia sin hacer ruido. Es una chica de unos 24 años. Viste un vestido liviano, zapatos con plataforma y un saco largo tipo años setenta —notable parecido con la moda actual— y lleva un libro. Tiene un aspecto indefenso, frágil, algo inseguro que contrasta con su modo de mirar profundo y frontal. Se coloca detrás de Roberto y apenas lo roza con la mano. Él se despierta sobresaltado. Somnoliento, como despertando de una pesadilla, tiene un nerviosismo permanente aunque siempre disimulado, como una cierta tensión y estado de alerta (TxI, 2001: 418).



Foto N° 2

Fuente: María Luisa Diz

²⁰ Entrevista vía e-mail. Buenos Aires (31/05/2019).

Método escenificó el personaje de este apropiador en lo que aparenta ser, primeramente, el *living* bastante despojado de una casa a la que el personaje de Patricia concurre de visita. En principio, el vínculo entre ambos parece ser simplemente el de un padre y su hija. Pero, enseguida, se revela un nuevo vínculo entre ellos: esta hija concurre a la casa de su padre para dictarle clases particulares de inglés. En la escena inicial de la casa, Roberto se muestra cariñoso hacia quien parece ser, en primera instancia, su hija. Pero, al mismo tiempo, también la trata con cierta frialdad y seriedad. El hecho de mirarla a los ojos le genera un sentimiento ambiguo de sufrimiento y placer al mismo tiempo, que lo lleva a pensar en otra cosa que, por entonces, aún no se sabe de qué se trata.

Patricia/ Hija:

(Sonriendo) No me acostumbro a esperar que me abras.

Roberto:

(Frío) Esta es tu casa ¿No...? (...)

Patricia/ Hija:

(Comprensiva. Lo mira a los ojos y sonríe).

Roberto:

(No soporta la mirada, pero no puede dejar de mirarla. Ido. Canta) "...Y el mar se sintió celoso y quiso en tus ojos estar él también..." (Patricia/ Hija lo mira enternecida y le sonríe sin dejar de mirarlo. Serio) ¿Nunca te dije que tenés unos ojos... extraños...?

Patricia/ Hija:

(Dulce, en chiste) "Esos ojos que nunca se olvidan" (TxI, 2001: 419-420).

La obra crea una atmósfera de conflicto latente entre ambos personajes, a punto de estallar en cualquier momento. Esto sucede, efectivamente, a partir de tres disparadores que hacen que la escena, los personajes y la relación entre ambos se transformen: cuando Patricia le hace una serie de preguntas personales en inglés a Roberto (¿cuál es su nombre?, ¿de dónde es?, ¿a qué se dedica?); cuando Patricia le hace una serie de preguntas en inglés a Roberto sobre el cuento de Caperucita Roja y el Lobo (¿dónde vive la abuela?, ¿cómo se llama la niña?); y cuando Patricia le comunica a Roberto la noticia de que está embarazada. Estas situaciones le provocan a Roberto una serie de alucinaciones. El escenario se ensombrece y suena una melodía, interpretada por violines, cargada de dramatismo. Lo que parecía el *living* de una casa se convierte en un centro clandestino de detención. Patricia encarna a su madre como fantasma y como recuerdo, una detenida-desaparecida embarazada que ronda a Roberto, su torturador, a quien le ofreció dictarle clases de inglés y con quien, aparentemente, mantenía una relación erótico-afectiva mientras se encontraba cautiva. Roberto se encuentra sentado en una silla ubicada en el centro de la escena debajo de la lámpara y el fantasma de la madre de Patricia somete a Roberto a un interrogatorio en inglés (¿cuál es su verdadero nombre?, ¿quién es su jefe?, ¿quiénes son sus amigos?). En lugar de enfrentarse con su propia conciencia, Roberto se enfrenta con el fantasma y el recuerdo de su víctima, en la imagen de su hija apropiada por él, quien se le hace presente en el escenario para vengarse subvirtiendo momentáneamente los lugares de víctima y victimario. Si bien el teatro le ha otorgado cuerpo y voz a los/as desaparecidos/as, éstos/as continúan siendo representados/as

como fantasmas, en tanto imagen privilegiada de la condición fronteriza entre la vida y la muerte. Porque lo que puede hacer el teatro realista con los fantasmas es “reintegrarlos al mundo de las cosas con sentido, como alucinaciones, sueños, fantasías” (Pérez, 2012: 4).

Roberto:

(Se para y grita) ¡Yo hago las preguntas! (Con una mano la toma del brazo y retorciéndoselo la arrastra mientras ella ríe. Con la otra arrastra la silla y la coloca junto a la mesa. La sienta violentamente. Cambio de luces. Corta sonido. Patricia/ Hija se vuelve asustada. Grita).

Patricia/ Hija:

¡Ay! Me duele... (Roberto la suelta) ¿Estás bien?

Roberto:

(La mira desconcertado. Todavía jadeando) Ah... Sí... (Se ríe para descomprimir) ¿Te asusté?

Patricia/ Hija:

(Tratando de calmarse) Sí.

Roberto:

(Falsamente cariñoso) Como cuando eras chiquita...

Patricia/ Hija:

(Seria. Mirándolo) Me asustabas.

Roberto:

(Serio. Luego intenta disimular y le hace un gesto de monstruo) ¡¡¡Buuuh!!!... ¡Mariconal (Ríe).

Patricia/ Hija:

(Sigue seria) Tenía pesadillas (TxI, 2001: 423-424).

El personaje de este apropiador es caracterizado como un monstruo sádico. En el campo de la literatura sobre “lo monstruoso”, éste es definido de manera predominante como aquello que transgrede los límites, que viola las leyes y que se produce contra los órdenes de la naturaleza y de la sociedad (Aristóteles, 1993; Foucault, 1999; Gaffiot, 1969). Es un ser “otro”, abyecto, anti-natural, anormal, que se corresponde con el desorden y que no pertenece a la “realidad”. En este sentido, lo monstruoso es considerado como una de las formas de lo fantástico. Al bordear el borroso límite de lo posible, es lo desconocido que suscita miedo, terror, horror, espanto (Bradford, 2016). El personaje de Roberto podría ser pensado, entre los arquetipos de monstruos, como un hombre lobo que actúa como un aliado de la sociedad que Foucault denominó panóptico en una función ligada a la infancia, utilizado mediante relatos correctivos para asustar, corregir y normalizar toda forma de conducta desviada en los/as niños/as (Punte, 2016). Roberto le hace un gesto de monstruo a Patricia para asustarla, como cuando era pequeña y, ahora de grande, para que respete su autoridad y no se atreva a poner en duda, a averiguar y a encontrar su identidad y filiación biológicas. Pero también, dentro de los arquetipos de

monstruos que se configuran como similares a los humanos pero diferentes a la vez, Roberto podría ser concebido como un zombi que se caracteriza por cometer el acto de canibalismo.

El acto de alimentarse con miembros de la propia especie es tabú y uno de los aspectos que genera terror no sólo por el dolor que implicaría ser devorado en vida, sino también por el despojo de toda consideración o emoción empática: no existe ya ni el yo ni el Otro, sólo el alimento para la subsistencia del cuerpo putrefacto (Moro, 2016: 259).

El futuro acto de apropiación de Patricia, aún en el vientre materno, se representa en la escena en la que el fantasma de la madre de Patricia somete a un nuevo interrogatorio en inglés a Roberto a partir del cuento de Caperucita y el Lobo, que podría ser entendido como un acto de canibalismo.

Patricia/ Madre/ Fantasma:

(Se para y lo enfrenta. Con dolor). Do you know why the grandmother is sad?²¹ (...)

Roberto:

(Se sienta. Frío) La mujer tendría que estar contenta...

Patricia/ Madre/ Fantasma:

(Se para) Why?²²

Roberto:

(Disfrutando) Porque Caperucita es una niña buena.

Patricia/ Madre/ Fantasma:

(Conteniendo su odio) Y pronto se encontrará con ella.

Roberto:

(Perdiendo el control) Calláte.

Patricia/ Madre/ Fantasma:

(Lo mira a los ojos) ¿No?

Roberto:

(Enloquecido sin poder dejar de mirar). ¡No! (TxI, 2001: 426-427).

En su alucinación, Roberto devora en vida a Patricia, como el Lobo a Caperucita, pero al sustituírle su identidad, para impedir el encuentro con su abuela biológica y convertirla en el alimento para su subsistencia, en tanto *represor* que recrea en tiempo presente con su hija apropiada las escenas de violencia que mantenía en el pasado con su madre detenida-desaparecida. Porque, tal como afirma Salvi, el prefijo “ex” no suele utilizarse:

cuando se nombra a quienes fueron responsables del terrorismo de Estado: represor, torturador, genocida o dictador pues se trata, desde el punto de vista activista, de una

²¹ ¿Sabés por qué la abuela está triste?

²² ¿Por qué?

condición que no se pierde ni se modifica a pesar del tiempo transcurrido, además de tener una función de denuncia (2016: 24).

La construcción de la identidad de Roberto como *represor* y apropiador es interrumpida por la inclusión dispersa de elementos que remiten a la identidad de Sandro, el cantante melódico argentino, cuando Roberto le responde a Patricia y al fantasma de su madre que su nombre es Roberto Sánchez, cuando es llamado “Gitano” por el fantasma de la madre de Patricia y cuando Roberto entona un fragmento de una de sus canciones: “...Y el mar se sintió celoso y quiso en tus ojos estar él también...”. Este recurso estético de humor que rompe momentáneamente con la caracterización de Roberto como monstruo sádico se ve truncado cuando Roberto canta ese fragmento sosteniéndole la mirada de manera vengativa al fantasma de la madre de Patricia que está en el suelo con dolores de parto. Le acaricia el rostro sacándole la venda de los ojos, ella intenta cerrarlos y dar vuelta la cara, pero él se lo impide. Ella llora desconsoladamente y le dice que no quiere verlo. Roberto le hace al fantasma de la madre la misma pregunta que a Patricia en la escena inicial de la casa: “¿Nunca te dije... que tenés unos ojos... extraños?”. Esta pregunta es respondida por parte del fantasma de la madre con la misma frase que enunció Patricia, pero con odio: “Esos ojos que nunca se olvidan”.

Lo que se oculta, lo que permanece en el orden de lo inconsciente, se repite. La identidad de Patricia se desdobra en la identidad de su madre y permite que las clases de inglés y los actos violentos y libidinosos se reiteren porque desconoce que Roberto fue un torturador que realizaba estas mismas acciones con su madre biológica desaparecida. La verdad no se revela, no se hace consciente y Roberto logra imponer una relación de mayor poder sobre Patricia, al superponer los vínculos entre padre-hija, docente-alumna y victimario-víctima, esta última bajo la forma de apropiador-apropiada. Roberto le dice a Patricia frases en castellano, mientras la violenta corporalmente, para que las traduzca al inglés o le responda en ese mismo idioma.

Roberto:

Todo será como fue siempre. Soy tu padre. Sos mi hija (Le aprieta el hombro).

Patricia/ Hija:

(Conteniendo el dolor). I'm your father. You are my daughter.

(...)

Roberto:

(Idem) Tenés que estar agradecida.

Patricia/ Hija:

Thank you, daddy.

Roberto:

No te escuché.

Patricia/ Hija:

Thank you. How old am I?

Roberto:

23

Patricia/ Hija:

O 24 (Se retuerce de dolor).

Roberto:

(Con calma) Yo hago las preguntas. ¿No debería la nena querer a su papá más que a nada en el mundo?

Patricia/ Hija:

(Idem) Te quiero papá. ¿Dónde está mi mamá?

Roberto:

¿Tu mamá? En la cocina.

(Baja lentamente la luz quedando encendida solo la bombita. Suben sonidos anteriores. Roberto comienza a retroceder y queda al final del pasillo mirando al frente. Saca de entre sus ropas la cinta del grabador y lentamente comienza a comérsela) (TxI, 2001: 434-435).

A diferencia de *A propósito de la duda*, en *Método* no hay apropiadora. Pareciera que al lado de este monstruo sádico no podría haber una mujer, ni siquiera con sus mismas características. O bien, está, pero en una extra-escena, en la cocina, como dice Roberto. El lugar de la casa donde, para el modelo de la familia tradicional patriarcal, debería estar una mujer que, de manera similar al personaje de la apropiadora en *A propósito de la duda*, se identifique con el rol materno y el lugar familiar.

Aira no recuerda la existencia de repercusiones específicamente en la prensa argentina sobre *Método*, “porque el ciclo [de TxI] recién se estaba instalando y el interés estaba puesto sobre todo en el ciclo como tal, y en la obra emblema que era *A propósito de la duda*. Después de eso, la obra se hizo en el ciclo [de TxI] en España [en 2004] y ahí sí tuvo alguna difusión de prensa”²³. Esta ausencia de repercusiones no resulta extraña. El trabajo dramático con testimonios en el caso de *A propósito de la duda*, ubica al semimontado en un terreno de mayor disputa de sentidos políticos dentro del contexto en el que se enmarca. Mientras que *Método* se trata de una obra que recurre a procedimientos mayormente metafóricos. Si bien tematiza el delito de apropiación, continúa privilegiando el género ficcional. No obstante, *Método* abona a la construcción de una memoria social que contribuye a juzgar a y a condenar con más fuerza a los apropiadores que, por entonces, se encontraban en libertad y a legitimar más enérgicamente la causa de Abuelas por la restitución de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as. Ante un personaje que presenta anomalías o desviaciones notables respecto de la especie humana y que le provoca placer la comisión de actos crueles y perversos, y ante el conocimiento de la verdad, al/a la apropiado/a no le queda otra alternativa que romper drásticamente y definitivamente con un vínculo patológico. Esto para Abuelas representa un caso exitoso de restitución, frente a otros casos, como el de los mellizos Reggiardo Tolosa, en los que los apropiadores aparecen representados

²³ Entrevista vía e-mail. Buenos Aires (31/05/2019).

mediática y teatralmente como “buenos padres de familia”, aunque sea en términos irónicos, y que abona al mantenimiento de un vínculo ambiguo con los apropiadores.

A MODO DE CONCLUSIONES

A propósito de la duda escenificó en el año 2000 el personaje de un apropiador en un Juicio por la Verdad efectuando un uso dramático simplificador de las múltiples identidades que aparecen en las declaraciones públicas, reproducidas por la prensa escrita en los años 80, de un *represor* y apropiador concreto. *Método* escenificó en el año 2001 el personaje de un apropiador en una casa/centro clandestino de detención a partir de una creación dramaturgica y de la influencia en su autora de la ola de declaraciones públicas de *represores* ocurrida a mediados de los años 90. En el espectáculo semimontado, los personajes del apropiador y de la apropiadora son contruidos como “buenos padres de familia”, en los términos irónicos utilizados por un diario portavoz de las causas de los Organismos de Derechos Humanos, a través de la utilización de declaraciones victimizantes y de la configuración dramática de narrativas heroicas. Estas narrativas no constituyen solamente estrategias retóricas de defensa jurídica de los personajes, sino que dan cuenta del poder subjetivante que la ideología castrense ha tenido sobre *represores* y apropiadores. A falta de declaraciones públicas de la apropiadora, su personaje se construyó a imagen y semejanza del personaje del apropiador. Se autorrepresenta como una víctima y como una heroína al mismo tiempo, por haber cumplido con el mandato materno impuesto por el modelo de familia tradicional patriarcal, defendido y promovido por la última dictadura. *Método* engendró un monstruo que, como en las declaraciones sádicas de algunos *represores* (Salvi, 2012), se regodea en los detalles de la violencia perpetrada, minimizando los crímenes cometidos y retraumatizando al personaje de la hija de una desaparecida que fue apropiada por él. La construcción del monstruo sádico parece no admitir la configuración del personaje de una apropiadora. O bien, parece sugerirlo fuera de escena, en un lugar privado, reservado por la sociedad patriarcal para la mujer, como es la cocina. *A propósito de la duda* repercutió en el diario portavoz de las causas de los Organismos de Derechos Humanos como un espacio de resonancia dramática de las declaraciones de un *represor* y apropiador que le otorgó a aquellas un tono grotesco y un estilo caricaturesco. De esta manera, el espectáculo semimontado moviliza sentidos para la causa de Abuelas que contribuyen a configurar una memoria social que pone en ridículo a los apropiadores y sus declaraciones, en las que se construyen como “buenos padres de familia”, con el objetivo de juzgarlos y condenarlos en aquel contexto, aunque sea, simbólicamente. Si bien *Método* no ha tenido las mismas repercusiones que el espectáculo semimontado, también moviliza sentidos para la causa de Abuelas que aportan a la generación de una memoria social que juzga y condena con más fuerza a los apropiadores quienes, por entonces, se encontraban en libertad. Legítima, también con más fuerza que la imagen ridiculizada del “buen padre de familia”, la causa de Abuelas para persuadir a la generación de los/as jóvenes apropiados/as, sobre todo a aquellos/as cuyas identidades han sido restituidas, que no es políticamente correcto mantener un vínculo de afecto con aquellos seres que socialmente son desprovistos de todo rasgo de humanidad. En este sentido, no parece casual que, a diferencia de la escasa cantidad de obras de

TxI basadas en declaraciones públicas de apropiadores²⁴, con el correr de los años, por el contrario, hayan aparecido otras obras que representan al apropiador como un monstruo sádico y que carecen de personajes de apropiadoras²⁵.

Más allá de las diferencias entre los modos de construir personajes de apropiadores por parte de ambas obras, aquellos tienen algo en común: los dos han sido configurados como *represores* durante la última dictadura. De acuerdo con el proyecto en el que se enmarca el presente artículo, en un sentido amplio, la categoría de *represor* remite a todas las personas, sean civiles u oficiales y suboficiales de las Fuerzas Armadas y de Seguridad que estuvieron involucrados y/o son denunciados, acusados, procesados y condenados por violaciones a los derechos humanos. Si bien en su mayoría los miembros del aparato represivo fueron hombres, también hubo mujeres que fueron apropiadoras de niños, miembros del servicio penitenciario y de las policías. Incluso, algunas de ellas afrontaron cargos en los juicios por crímenes de lesa humanidad. Para Abuelas, es posible la inclusión de la figura del apropiador en la categoría de *represor*. E, inclusive, refuerza la noción de apropiador como *represor*. Esto se puede observar, sobre todo, en el personaje del apropiador en *Método* que recrea como “padre” en el tiempo-espacio presente de la casa con su “hija” el modo de ser y de actuar ambiguo que mantenía como torturador en el tiempo-espacio pasado del centro clandestino con su madre detenida-desaparecida. Por esto, más allá de que en ambas obras la figura del apropiador se acopla a la del *represor*, es esta última figura la que termina organizando estas dos piezas. Frente a esta figura, los personajes de las apropiadoras quedan deslucidas —en *A propósito de la duda* el personaje de la apropiadora sólo intenta lucirse desoyendo la orden de su marido de no leer públicamente la carta escrita por su hijo apropiado cuando era menor de edad— o diluidas —en *Método* ante la pregunta de Patricia por su madre Roberto le responde que se encuentra en la cocina, un espacio que no se representa dentro de la escena—. No obstante, los personajes de las apropiadoras se acercan a la figura del *represor* por ser cómplices de aquella en el establecimiento y mantenimiento de la mentira, es decir, en las expresiones o manifestaciones contrarias a lo que apropiadores y apropiadoras saben, piensan o sienten respecto a la relación con los/as hijos/as apropiados/as por ellos/as. Mentira funcional a la perpetuación y justificación del proyecto político de la última dictadura que se propuso aniquilar a una clase social considerada como “subversiva”, “enemiga”, lo absolutamente “otro”, y promover la defensa de la civilización occidental y cristiana.

²⁴ *Esclava del alma* (2001), de Amancay Espíndola, basada en el caso de apropiación de Evelyn Bauer Pegoraro, por parte del ex marino Luis Policarpo Vázquez y su esposa Ana María Ferrá.

²⁵ A modo de ejemplo: *Una buena afeitada* (2002), de Juan Sasiaín, y *Filigranas sobre la piel* (2005), de Ariel Barchilón.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, Silvia. Entrevista vía e-mail. Buenos Aires (29/08/2013 y 31/05/2019).
- ANDREOTTI ROMANÍN, Enrique (2013). *Memorias en conflicto. El Movimiento de Derechos Humanos y la construcción del juicio por la Verdad en Mar del Plata*. Mar del Plata: Eudem.
- ARISTÓTELES (1993). *Física. Libro II. 8*. Boeri, Marcelo (tr.). Buenos Aires: Biblos.
- BRADFORD, María Lucía (2016). “Lo fantástico, lo monstruoso”. Domínguez, Nora (coord.). *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias IV*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires: 70-74.
- BRUSCHTEIN, Luis. “La familia, según Miara”. *Página/12* (04/05/89): 41.
- CABRERA, Hilda. “Vos, ¿sabés quién sos?”. *Página/12* (2001): s/p.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- FELD, Claudia. “¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 1 (2014): 28-51.
- FELD, Claudia. “Entre visibilité et justice: Les témoignages télévisuels des ex agents de la répression en Argentine”. *Témoigner entre histoire et mémoire* 102 (2009a). Bruselas: Editions Kimé: 151-171.
- FELD, Claudia. “Entre la visibilidad y la justicia: los testimonios televisivos de represores en la Argentina”. *Revista Encuentros Uruguayos* 2 (2009b): 42-57.
- FELD, Claudia y Franco, Marina (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FERRARI, Andrea. “El largo camino a casa”. *Página/12* (04/05/89): 23.
- FILC, Judith (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Les anormaux*. Paris: Gallimard-Seuil.
- GAFFIOT, Félix (1969). *Dictionnaire latin-français*. Paris: Machette.
- GARCÍA, Prudencio (1995). *El drama de la autonomía militar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GATTI, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- MORO, Cecilia Soledad (2016). “Lejanías y cercanías: identidad zombi en voces sobrevivientes”. Domínguez, Nora (coord.). *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias IV*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires: 258-261.

- OBERTI, Alejandra (2014). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- PAVLOVSKY, Eduardo. “Piedad del torturador”. *Página/12* (29/11/07): s/p.
- PÉREZ, Mariana Eva. “Dimensiones fantásticas en el teatro de la post-dictadura argentina”. *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memorias y perspectivas*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California: Gestos.
- PUNTE, María José (2016). “Cuéntame un cuento: infancia y/o como monstruosidad en Osos de Diego Vecchio”. Domínguez, Nora (coord.) *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias IV*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires: 340-344.
- REGUEIRO, Sabina. “‘Subversivas’: ‘Malas madres’ y familias ‘desnaturalizadas’”. *Cadernos Pagu* 44 (2015): 423-452.
- RODRÍGUEZ, Andrea. “La historia oficial”. *Página/12* (11/10/87): s/p.
- RODRÍGUEZ, Andrea. “Cazador cazado”. *Página/12* (16/04/89): 8.
- SALVI, Valentina (2012). *De vencedores a víctimas. Memorias castrenses sobre el pasado reciente en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- SALVI, Valentina (2016). “Los represores como objeto de estudio. Obstáculos, problemas y dificultades para su investigación en Argentina”. *Cuadernos del IDES* 32 (2016): 22-41.
- SCHMUCLER, Héctor. “El olvido del Mal. La construcción técnica de la desaparición en Argentina”. *Artefacto* 3 (1999): 4-10.
- SIN AUTOR. “El ‘Covani’ en el Banco”. *Página/12* (04/05/89): 39.
- SIN AUTOR. “El matrimonio Miara fue traído desde el Paraguay”. *La Nación* (04/05/89): 23.
- TEATRO X LA IDENTIDAD (2001). *Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA.
- VERZERO, Lorena. “La teatralidad del dictador: Videla en sus intervenciones públicas”. Texto discutido en el Segundo Seminario de Discusión “Investigación y debates sobre la palabra pública de represores”, organizado por el Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES). Instituto de Desarrollo Económico y Social, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.
- VEZZETTI, Hugo (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ZANGARO, Patricia. Entrevista personal. Buenos Aires (29/05/2013).