

Teatroxlaidentidad: la representación testimonial en la configuración y transmisión de sentidos sobre la apropiación, sustitución y restitución de la identidad

María Luisa Diz*

Introducción

Desde la dictadura y las décadas del '80 y '90 en adelante, los relatos testimoniales de los exiliados políticos, los familiares de víctimas y sobrevivientes del terrorismo de Estado, y de la generación de los hijos de desaparecidos no sólo se han constituido en los vehículos medulares de acceso al conocimiento, a la “verdad” y a la tramitación del pasado de represión estatal y violencia política, sino también en un ejercicio de distancia crítica de la experiencia límite no sólo en la escena política y judicial, sino también en la producción académica y cultural

Teatroxlaidentidad (TxI) es un movimiento de teatristas que se originó en el año 2000, concebido como uno de los brazos artísticos de *Abuelas de Plaza de Mayo*, con el objetivo de contribuir a su lucha en la búsqueda y restitución de aquellos hijos de desaparecidos que fueron apropiados y cuyas identidades fueron sustituidas.

En las obras de *TxI* del período 2000-2010 existe un uso del testimonio como *fuentes*, es decir que “la figura del testimonio se presenta como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)” (Arreche, 2012). Este es el caso de la pieza inaugural de *TxI*, *A propósito de la duda* (2000) de Patricia Zangaro.

El testimonio también es tratado como *formato* “exaltando su naturaleza en el juego de lo dramático” (Arreche, 2012). Esto sucede con los denominados “monólogos testimoniales” del ciclo 2002: *Dulce de alcayota* y *Mi pelo es rojo* de Gilda Bona; *Cuando ves pasar el tren* de Malena Tytelman; *Manos grandes y Mi hijo tiene ojos celestes* de Mariana Eva Pérez; *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas* de Patricia Zangaro; y del ciclo 2005: *El arbolito de Tati* de Araceli Arreche, *Calio* de Julieta Ambrossoni, *Récord Guinness* de Erika Halvorsen, *La búsqueda* de Anabella Valencia y *Rosa* de Luis Rivera López.

El relato testimonial es utilizado además como *fuentes* y *formato* a la vez en *Vic y Vic* (2007) de Erika Halvorsen y en *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010) de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi.

En este sentido, se propone determinar, por un lado, si estos testimonios intervenidos teatralmente pueden ser considerados como tales, qué características tienen, de qué hablan, en qué términos lo hacen, quiénes se pronuncian –dónde basan su legitimidad- y a quiénes le hablan. Por otro lado, se pretende dar cuenta de las connotaciones políticas que presentan estos testimonios, es decir, cuál es la denuncia que intentan manifestar y cuál es la experiencia personal y política, y la verdad personal y colectiva que pretenden representar, que necesitan ser expuestas y reconocidas públicamente.

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctoranda en Ciencias Sociales UBA-CONICET-IDES

Abuelas, teatro y testimonio

El lunes 5 de junio del 2000 se estrenó el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego, en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas, con entrada libre y gratuita. Se trató de una pieza escrita especialmente

para *Abuelas de Plaza de Mayo*, estructurada en función de su objetivo principal compartido por la agrupación H.I.J.O.S.: generar la duda sobre la identidad en los jóvenes nacidos durante el período dictatorial.

Abuelas proporcionó relatos y experiencias de sus referentes y de *Madres de Plaza de Mayo*, de H.I.J.O.S., de nietos recuperados, pero también de apropiadores y represores, material periodístico y testimonios audiovisuales. El texto dramático de *A propósito...* está basado en fragmentos de esos relatos testimoniales de los cuales dos de ellos, *Dame el tenedor* y *Me gustaría saber si le gustaban las sardinas* de Patricia Zangaro, formaron parte de los denominados “monólogos testimoniales” presentados en el ciclo 2002.

Los personajes que intervienen enunciando sus testimonios en primera persona no son los protagonistas o testigos reales de los acontecimientos que narran, sino que hablan en sus nombres y lugares, generando la ficción de su autodesignación como sujetos-testigos bajo la fórmula tipo del testimonio: “Yo estuve allí”. No obstante, los testimonios, como otros relatos con marcas autobiográficas, al tratarse de construcciones discursivas “(...) no implican la presencia plena del sujeto que les da origen sino, a través de un proceso identificatorio, la construcción de *sí como otro*” (Oberti, 2009: 133). Los testimonios se dirigen al público con la “urgencia de comunicar”, en términos de Beverley (2004: 103), de denunciar y representar experiencias personales y políticas, y verdades personales y colectivas con el objetivo de ser expuestas y reconocidas públicamente.

De acuerdo con Oberti, el testimonio es siempre representación, interpretación y transmisión de una experiencia que se narra para alguien y con alguien, “es la narración desfasada temporalmente de aquella vivencia, es decir, (...) se inscribe en el régimen de la memoria y en el de la palabra” (Oberti, 2009: 130). En este caso, la fiabilidad de los testimonios puestos en escena no está certificada o autenticada por la experiencia de quienes los enuncian, en términos de Ricoeur (2004: 211), sino por la autoridad o legitimidad en la que se basan: los testimonios pertenecientes a los protagonistas y testigos reales de los acontecimientos narrados, reunidos y otorgados por la institución *Abuelas de Plaza de Mayo*.

Por otro lado, la ficción de la autodesignación de los personajes como los sujetos-testigos de los acontecimientos que narran “se inscribe en un intercambio que instaura una situación dialogal” (Ricoeur, 2004: 212), en la cual los supuestos testimoniante atestiguan ante el público la realidad de los acontecimientos a los que dicen haber asistido. Además, las puestas en escena “abre[n] un espacio de controversia en el que se ven enfrentados varios testimonios y testigos” (Ricoeur, 2004: 212) que intentan convencer al público de la credibilidad de sus relatos. En este sentido, el testimonio “no se puede realizar sin el auxilio de otros, tanto aquellos traídos al relato en el proceso de invocación, como aquellos con los que las narraciones propias se confrontan o confirman” (Oberti, 2009: 133). Además, los testimonios “en el mismo acto de decir (...) también *hacen*. (...) contienen actos de justificación, denegación, ajustes de cuentas, perdones, condenas, traiciones y acusaciones” (Oberti, 2009: 136).

“Monólogos testimoniales”: la paradoja del testigo y la dimensión biológica de la identidad

En el ciclo 2002 se presentaron, a modo de “separadores” entre obras, “monólogos testimoniales” que toman al testimonio como *forma dramática* donde “los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza – la de *ser* relato testimonial – y exaltando así su *teatralidad*” (Arreche, 2012). Estos monólogos, escritos por dramaturgos/as e interpretados por un/a actor/actriz, pretenden representar y transmitir la experiencia personal y política de los sujetos protagonistas o testigos reales de la apropiación, la restitución identitaria y sus consecuencias. Si bien los personajes representan el revivir de lo que sucedió en un habla poseída o acosada por el pasado, no pierden la noción de que se vive y actúa en el presente -en términos de LaCapra (2005)- dando cuenta de un proceso

de elaboración del pasado traumático que se produce en el mismo acto de narrar lo vivido (Oberti, 2009).

(...) Yo era una beba de veinte días cuando pasó lo que pasó. "Mi nietita tiene un lunar en la cadera en forma de aceituna". (...) La mujer que me crió decía que era un antojo. (...) Mi papá pintaba. Y mi abuelo cuenta que mi papá decía que era una mancha de tinta china con la que él me había marcado para siempre. (...) que ese lunar era como su firma al pie de su cuadro más logrado, que era yo. (...) "entonces sí, es mi nietita, porque mi nietita tiene las manos grandes y un lunar en la cadera". (*Manos grandes* de Mariana Eva Pérez en *TxI*, 2005: 330-331).

Mi hijo tiene ojos celestes. Yo tengo ojos marrones, la mamá también. Si nosotros tenemos ojos marrones, algún abuelo debía tener ojos azules. Pero ellos también tenían ojos oscuros (...) a partir de ahí las dudas empezaron a hablarme en voz alta. (...) Ahora sé que mi viejo, el biológico, tenía ojos celestes y me transmitió el gen recesivo que yo le transmití a mi hijo. (...) Y que mi abuela tiene unos ojos celestes enormes y hermosos, como los ojos de mi hijo. (*Mi hijo tiene ojos celestes* de Mariana Eva Pérez en *TxI*, 2005: 332).

(...) Un sueño en el que una explosión me aturde, un auto verde dispara... raudamente y una sirena... me despierta. (...) Me siento en la cama, prendo la luz y miro la foto. Pelo rojo incipiente y mirada diáfana tres meses antes de que la enturbiaran la explosión, el auto verde y la sirena. Lo miro, me miro y estoy a salvo. Durante años lo busqué en los que me rodeaban y nunca lo encontré. Mi pelo es rojo, el de ellos no lo era. Mis ojos trasuntan un sueño, los suyos, lo ultrajaban. (...) Por primera vez en toda mi vida, al descubrirme en la foto que mi abuela tenía entre sus manos, supe que no iba a seguir durmiendo (...) (*Mi pelo es rojo* de Gilda Bona en *TxI*, 2005: 333-334).

Tengo hambre de dulce de alcañota. Antojo, dicen. Hambre de lo que desconozco, digo. Sin embargo mi hambre lo huele y lo sabe a toda hora y en todas partes, como algo que ha probado alguna vez. Antojo, dicen. Madre, digo. Tengo hambre a toda hora y en todas partes de lo que nunca tuve, pienso. No, no pienso: siento. Siento hambre de tu olor y de tu voz y de tus manos. Tengo hambre, grito. Lloro como niña y te miro en esa foto en la que quedaste congelada y te descubro igual a mí hoy, chiquita y con hambre. Eras tan chiquita cuando te mataron tanto... (...) y te dejaron sola cuando me arrancaron de tus manos (...). (*Dulce de alcañota* de Gilda Bona en *TxI*, 2005: 327).

Lo que no faltaba nunca en mi casa eran argumentos para convencer, para no dejar lugar a las dudas. Y yo tenía ganas de creer. (...) A los dieciséis años me enteré. Me decían que sí, que era verdad que era adoptada, pero que no me habían dicho nada para cuidarme. (...) Me decían que mis padres biológicos me habían abandonado. (...) Cuando encontré mi identidad, y me encontré a mí y a mi familia, abuelas, primos y tíos que sí me buscaban, cambiaron de sentido mis viajes en tren. (...) Dejé de buscarme en los pasajeros. Empecé a disfrutar de verlos a ellos, sin verme sólo a mí. (*Cuando ves pasar el tren* de Malena Tytelman en *TxI*, 2005: 328).

Cuando vi el vestido, me di cuenta de que era bajita, como yo. (...) Apenas me lo probé, supe que había sido mi mamá. (...) Las manchas son de sangre. Su sangre. La mía (...) Tampoco yo quise lavarlo. Por el olor. Es como tenerla viva. (...) Era bajita. Como yo. Y como la abuela. Y como la abuela de mi abuela, que vi en aquellas fotos de mujeres petisitas. Sentía mucha pena cuando aquel brazo largo me pegaba. Y no menos pena si me daba una caricia. (...) Mi madre parió atada a la camilla, me dijeron. (...) Con una inyección le cortaron la leche, me arrancaron de sus brazos, y un gendarme me entregó envuelta en un paquete. (...) Abrí el paquete y vi el vestido. Desde entonces nunca quise volver a la casa desnuda (...). (*Una estirpe de petisas* de Patricia Zangaro en *TxI*, 2005: 336).

Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico. Mi viejo desapareció cuando yo tenía cuatro años. Mi familia me dijo que se había ido

a Tierra del Fuego. Pero de cara no me parezco. Eso dicen. Aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa. (...) Yo quisiera saber cómo agarraba el cigarrillo, cómo cagaba, o si le gustaban las sardinas. (...) Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas de comer sardinas. (...) Así quedó el viejo. Congelado en una foto de pendejo (...) Me gustaría tanto que la foto se pusiera en movimiento. (...) Que se cruzara de brazos, como acunando a un chico, así, igual que yo (...). (*Quisiera saber si les gustaban las sardinas* de Patricia Zangaro en *TxI*, 2005: 335).

(...) Era una película de un cumpleaños familiar. Y mi vieja aparecía un segundo, y decía: Dame el tenedor. Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí. Como mil veces habré rebobinado la película. Y mi vieja todo el tiempo: Dame el tenedor, dame el tenedor. Es la única imagen que tengo de ella viva. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla. (...) Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia. (*Dame el tenedor* de Patricia Zangaro en *TxI*, 2005: 329).

Estos monólogos intentan exponer y buscar el reconocimiento público de la verdad personal y colectiva del descubrimiento de la condición de hijo/a de desaparecidos apropiado/a a partir de la incompatibilidad de ciertos rasgos físicos –entre el/la joven apropiado/a y su familia apropiadora- que fueron transmitidos hereditariamente por sus padres, y que permitirían certificar la identidad y filiación verdaderas en términos biológicos.

Además varios de estos monólogos dan cuenta de la imposibilidad de dar testimonio, en términos de Agamben (2009), en tanto los personajes-hijos hablan en nombre y en lugar de sus padres desaparecidos representados en las fotografías de su juventud. Por otro lado, refieren a la imposibilidad de dar cuenta de sí mismo, siguiendo a Butler (2005), en tanto constituyen narraciones del yo que representan una exposición corporal no narrable, que no pueden recuperar las relaciones con el mundo que los han constituido, y que acontecen ante un público por el que pretenden ser escuchados, interpretados y reconocidos.

Estos monólogos se proponen representar también la denuncia de los hijos no sólo por la desaparición de sus padres, sus nacimientos en cautiverio, sus posteriores apropiaciones, el maltrato y el ocultamiento de sus apropiadores, sino también por la existencia de jóvenes que aún desconocen sus verdaderas identidades y que podrían encontrarse entre el público al cual se dirigen. Los testimonios puestos en escena tienen la intención de que el público oyente y testigo “se convierta en participante y co-propietario de ese acontecimiento traumático” (Laub, 1992: 57). Es decir que sean partícipes de la lucha que representa el protagonista con “las memorias y residuos de su pasado [y de su presente] traumático[s]” (Laub, 1992: 58), a fin de que se identifiquen con la experiencia personal que configura su testimonio con el objetivo de despertar la duda sobre sus identidades.

En el ciclo 2005 se sumaron cinco “monólogos testimoniales” que, si bien toman al testimonio como *forma dramática*, están basados en testimonios publicados en el libro *Identidad, despojo y restitución* de Matilde Herrera y Ernesto Tenenbaum (2007 [1990]). En este caso, los personajes son varios: el secretario de un juzgado, una madre adoptiva, el nieto de una de las fundadoras de *Abuelas*, una tía y una madre exiliada de menores apropiados.

Secretario de Juzgado: (...) Abierto el acto y comunicada la decisión de hacer efectiva la restitución de la menor Paula... (¿Lavallén o Logares, qué pongo? Por ahora Lavallén ¿no? Bueno, si no que diga el juez cualquier cosa), (...), hija de los desaparecidos Claudio Logares y Mónica Crispón, (...) a su abuela, Sra... y su abuelo, el señor..., el acusado responde: Silencio. (Es una manera de decir ¿no? Porque grita, parece que le va a pegar al juez, a todos en realidad). El acusado responde: primero: que la abuela se vaya a vivir a su casa, segundo: que le deja la casa, que su casa está a su disposición, tercero: que de lo contrario la menor morirá de tristeza,

que es el lugar que conoce. (*Calio* de Julieta Ambrosioni, basado en el testimonio de Elsa Pavón de Aguilar¹, abuela de Paula Eva Logares en *TxI*, 2007: 385).

(...) Ellas fueron encontradas en una plaza cuando sus padres... Eran otros tiempos, aún costaba decir “desaparecidos” o “chupados”. (...) Nos dijeron, ¿deberían buscar asesoramiento, las chicas muestran ciertas confusiones sobre su origen”. (...) Pero ahora es distinto, desde que las chicas se encontraron con sus abuelas, desde que nos encontramos con la verdad (...). Porque nosotros aceptamos la verdad y somos los padres adoptivos más orgullosos en la tarea dolorosa de explicar desde el amor lo inexplicable del horror (...). (*El arbolito de Tati* de Araceli Arreche, basado en el testimonio de Inés Nélide Tancar Ravdar de Sfiligoy, madre adoptiva de las hermanas Tatiana Ruarte Britos y Laura Malena Jotar Britos² en *TxI*, 2007:387-389).

(...) Se vinieron juntas para Buenos Aires, nosotros éramos de La Plata, y días después se encontraron con otras mujeres en la misma situación: abuelas-madres, mujeres con hijos y nietos desaparecidos. La reunión sucedió bajo uno de los árboles de la Plaza Retiro. Se juntaron y empezaron a trabajar (...). Comenzó a buscar, a buscar un niño, sin nombre, sin conocer su sexo, muchas veces sin la seguridad de que hubiera nacido (...). Cambió los ingredientes de la cocina por mucha astucia y coraje. (...) Sé que la que nació del vientre de mi madre fue una nena. (...) Pero la sigo buscando, no voy a dejar la lucha de mi abuela (...). (*La búsqueda* de Anabella Valencia, basada en el testimonio de María Isabel Chorobik de Mariani en *TxI*, 2007: 391-393).

(...) Hasta que un día dijiste: ¡Tía, quiero tener mi documento! (...) A partir de ese día te pusiste a practicar tu firma y... ¡Acá están! ¡Estas firmas coronan todo ese tiempo, de buscar la verdad, de reconstruir tu historia! (...) ¡Ya soy yo, ya soy yo!, decías (...) “La argentina Dolly Fortunati posee la mayor colección, con 5.324 firmas, pertenecientes a su sobrina Laura Fortunati registrándose como Récord Mundial y como símbolo de lucha por la verdad y la identidad”. Gracias, gracias. (*Récord Guinness* de Erika Halvorsen, basado en el testimonio de Dolly Scaccheri, tía de Laura Ernestina Scaccheri Dorado³ en *TxI*, 2007: 395-396).

(...) Yo salí a hacer las compras y ya no pude volver a la casa... Me agarró un... Señor malo... y me llevó a una casa con otra gente, con muchas mujeres (...). Después cuando salí de ahí ya no pude quedarme en la Argentina (...). Hasta que la semana pasada una abuela me dijo: “La encontramos a Tamara”. (...) Quiero que vengas conmigo. Y quiero que sepas que nunca te abandoné (...) Y en cuanto a tus... a las personas que te criaron... yo sé que ellos no tuvieron nada que ver con esto... sé que no te mintieron nunca. (...) Porque si yo estuve detenida no fue por pedir algo para mí sola, sino también para mis compañeros de trabajo. (...) Esa es la verdad, la verdad verdadera (...). (*Rosita* de Luis Rivera López, basado en los fragmentos de las grabaciones que le enviaba Rosa Mary Riveros Tellería -desaparecida, luego liberada y exiliada en Suecia- a su hija Tamara Arce⁴ en *TxI*, 2007: 397-399).

¹ Elsa da testimonio de la actitud y de los dichos del apropiador Rubén Lavallén: “(...) La reacción fue muy fea. Tengo entendido que ese hombre amenazó al juzgado, a la Cámara. Por otra parte dijo que si yo quería ir a la casa de él, la tenía a mi disposición. Que la nena se iba a morir de tristeza en otro lugar, porque ése era el lugar que conocía (...)”. Por otra parte, relata el momento en que logró convencer a su nieta de quiénes eran sus verdaderos padres biológicos: “(...) Miraba la foto del padre y lloraba, lloraba, no paraba de llorar. Entonces le dije: ‘¿Sabés cómo le decías a tu papá?’ ‘No’, me contestó. ‘Le decías Calio’. Cuando se lo dije me miró, y repitió muy bajito con el mismo tono que de chiquita le había dicho a Claudio, su papá; ‘Calio, Calio’. Ahí se largó a llorar a los gritos y la hicieron salir, porque según dicen los psicólogos es como el momento en que volvió a nacer” (2007 [1990]: 63-64).

² Fueron las primeras nietas localizadas por *Abuelas de Plaza de Mayo*.

³ “(...) A partir del día en que pidió hacer su documento empezó a practicar su firma con su verdadero apellido. Hay seis hojas llenas con su nombre” (170) (...). “Cuando Laura Ernestina Scaccheri se enteró de la resolución de la Corte Suprema de Justicia de la Nación tuvo una reacción memorable: ‘Ya soy yo’, le decía a todo el que la quisiera oír” (2007 [1990]: 133).

⁴ “Tamara vive hoy en Suecia. Viene seguido a la Argentina para visitar a sus padres de crianza” (2007 [1990]: 70).

Estos monólogos, basados en testimonios reales de los familiares de desaparecidos y de menores apropiados, denuncian la figura y el discurso de los apropiadores; configuran la imagen de inocencia de las familias adoptivas de aquellos hijos/as de desaparecidos/as que no tenían conocimiento de sus orígenes; y reproducen la imagen heroica de los familiares de desaparecidos, su “verdad” sobre el pasado reciente y sus experiencias personales y políticas por la restitución de los menores y de sus identidades.

HIJAS: el testimonio de la experiencia entre lo familiar y la política

En el ciclo 2007 se presentó la obra titulada *Vic y Vic* de Erika Halvorsen, la cual toma al testimonio como fuente y formato a la vez. La obra está basada en la historia de Victoria Donda Pérez, narrada desde su amistad con Victoria Grigera, ambas hijas de desaparecidos. Se conocieron en 1998 militando en la agrupación “Venceremos” de la Facultad de Derecho sin saber que Donda había sido apropiada por su tío Adolfo Donda Tigel -perteneciente al grupo de tareas de la ESMA y responsable de la detención de los padres de aquella-, y que había nacido en ese centro clandestino muy probablemente cuando el padre de Grigera fue llevado allí. Grigera es actriz y encarnaba a Donda en las primeras puestas junto a la actriz Melina Petriella, quien interpretaba a Grigera.

De este modo, se puede dar cuenta del “nivel performático de la representación”, en tanto se encarnan los personajes de la historia del otro (Brownell, 2009), como en *A propósito...y los monólogos testimoniales*. Esto ocurre de manera similar en el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, donde la reconstrucción de su historia personal es representada por la actriz Analía Couceyro, mientras Carri actúa como directora de su propia película estableciendo así “un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de búsqueda” (Verzero, 2009). La afirmación de la búsqueda es central en los films de la generación de los hijos, quienes “emprenden materialmente un viaje en busca de la historia de sus padres, para la construcción de una parte de sí mismos” (Verzero, 2009). En esta obra también parece operar una toma de distancia y de objetivación del yo que pretende producir el sentido de reflexión y análisis en la puesta en escena de esa búsqueda de la historia familiar para la construcción de la identidad personal.

En esta obra ambas protagonistas se cuentan sus historias recíprocamente y, a su vez, se las cuentan al público. En este intercambio se representa el deseo humano y el reconocimiento en la escucha de la propia historia de vida narrada por el otro/ la otra, que tiene su más explícita figura en el carácter narrativo de la amistad femenina (Cavarero, 2006).

Ambas actrices sentadas en dos butacas altas le hablan al público. Cada una lleva el nombre del personaje que interpreta estampado en su remera. El de Grigera dice “Analía”, el nombre de Donda antes de saber que era apropiada, y el de Petriella dice “Vicky”. En este caso sólo Grigera es el sujeto-testigo de los acontecimientos que narra, sin embargo, en tanto encarna a Donda, habla en su nombre y lugar. En una de las primeras escenas, ambas actrices reconstruyen cómo la actividad de militancia, a partir de la cual se conocieron Donda y Grigera, puso en relación y tensión lo privado/lo familiar y lo público/la política, por diferentes razones:

Vicky D: Nosotras dos no teníamos mucho en común... Empezamos a contarnos que en nuestras casas reinaba cierta preocupación por nuestra nueva actividad: “La militancia”.

Vicky G: Preocupaciones distintas ¿No? En mi caso era lógico que mi mamá tuviera miedo, le parecía peligroso, no le gustaban las marchas, se le removían un montón de cosas.

Vicky D: En mi caso no querían que descuidara los estudios, le parecía una pérdida de tiempo... A mi... papá. (*TxI*, 2007: 305-306).

En otra escena, el personaje de Grigera narra en primera persona los pensamientos precedentes y posteriores al descubrimiento de la verdad acerca de la detención y desaparición de su padre. El deseo de la imagen heroica del padre joven militante y muerto persiste en su relato presente:

Vicky G: (...) Por mucho tiempo pensé que mi papá se había tomado la pastilla cuando lo vinieron a buscar, (...) hasta los dieciocho años, cuando fui a la presentación de un libro que contaba varios casos de Montoneros (...). “Al Dr. Grigera se lo llevaron del hospital Durand” tatata, “se tomó la pastilla”, tatatata, “le hicieron un lavaje de estómago” tatata y “permaneció en la ESMA donde estuvo detenido hasta su (con énfasis) TRASLADO”... ¡Se me nubló el día! Cerré el libro y dije: ¡Un loser! ¡Ni el tiro del final te va a salir! Yo veía en la pastilla un acto heroico, y de repente me entero que estuvo en capucha, ahí tirado, qué poco glamour, qué poco... (...) Yo prefería la otra escena, es que para nosotros son como hijos ellos, a esta altura ¿No? Yo ya soy más grande que él, lo quiero imaginar así... (TxI, 2007: 307-308).

Las actrices cuentan cómo Donda descubrió su condición de apropiada y tomó su decisión de hacerse el análisis de ADN:

Vicky G: “El papá de Analía” formó parte del grupo de tareas de la ESMA (...).

Vicky D: En una actividad, en el Docke, en una asamblea barrial del 20 de diciembre ¿Se acuerdan? Bueno, yo me anoté como oradora y, cuando me llamaron por el megáfono, con nombre y apellido un señor se me acercó y me preguntó qué era yo de “Asic”, yo le dije “la hija”, él se quedó mirándome y se fue... ese señor fue el que denunció mi caso en Abuelas (...).

Vicky G: (...) Ahora tenemos “algo” en común. No sólo éramos las dos “HIJAS”, sino que seguramente nuestros viejos habían estado juntos en la ESMA. (...) Tardó varios meses en animarse a hacer el análisis.

Vicky D: Me daba culpa (...) por mis padres.

Vicky G: ¡Léase “por quienes me criaron”!

Vicky D: La decisión la tomé cuando fui a la ESMA por primera vez. (TxI, 2007: 310-313).

El testimonio de la experiencia de restitución de Donda es construido con aquellos invocados por el relato del personaje de Donda como con el relato del personaje de Grigera, el cual confronta pero también confirma las narraciones sobre la historia de Donda.

El hecho de que el personaje de Donda haga referencia a sus apropiadores como “mis papás”, con posterioridad al conocimiento de su verdadera identidad, parece dar cuenta que su habla sigue poseída o acosada por el pasado, el cual parece volver a vivir en el sentimiento de culpa que padecía ante la posibilidad de que sus apropiadores fueran presos al confirmarse que había sido apropiada por ellos. Por su parte, el testimonio del personaje de Donda hace referencia a la dimensión biológica de la identidad restituida, predominante en los testimonios puestos en escena en las obras de TxI.

Ambas protagonistas representan el descubrimiento de la verdadera identidad de Donda y, con ella, los rasgos físicos transmitidos por sus padres biológicos, el discurso militar en la voz de su tío y la imagen que tienen ambas de sus padres desaparecidos:

Vicky D: El análisis demostró que coincidía en un 99,9999% con el grupo familiar Donda-Pérez (...). (Muestra su cara, dividiendo sus ojos de su boca) Esto es de mi mamá y esto de mi papá. (...) El hermano de mi papá pertenecía al grupo de operaciones de la ESMA (...). Para él mis papás estaban del otro bando, “en la guerra no se puede ser piadoso con el enemigo” decía el tío Palito. Así que él, padrino de boda de mis padres, no sólo los entregó, sino que se apropió de sus dos hijas, mi hermana mayor, Eva, que se crió con él, y a mí me entregó a mi otra familia (...).

Vicky G: (...) A veces pienso que nuestros viejos eran muy ilusos, idealistas, qué sé yo (...). (TxI, 2007: 316-319).

Mientras el personaje de Donda cuestiona el relato militar de la “guerra” y del “enemigo” justificatorios de la desaparición y de la apropiación en las palabras de su tío, dichas en su nombre tal cual fueron pronunciadas en el pasado, el personaje de Grigera cuestiona la imagen heroica de los padres militantes y desaparecidos, que antes deseaba, pero sin manifestarlo con plena seguridad ni argumentarlo.

En el ciclo de *TxI* del año 2010 se presentó la obra titulada *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*⁵ de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi. Sus padres, Guillermo Poggi y Rubén Jáuregui, fueron militantes en el PRT-ERP —uno en Rosario y el otro en Buenos Aires— y presos políticos durante la dictadura. Poggi se exilió en Italia tras ser liberado en 1979 y Jáuregui fue liberado en 1983, y en 1985 murió de un ataque al corazón. Damiana nació en Bariloche y Virginia se había mudado allí de pequeña. Ambas son actrices y amigas, y protagonizaron su propia obra, dirigida por Andrés Binetti. En esta obra, de manera similar a la anterior, ambas protagonistas se cuentan sus historias recíprocamente pero en este caso sin mirarse ni dialogar entre sí, sino dirigiéndose hacia el público, aunque por momentos el texto pareciera tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas. A diferencia de la obra precedente, ambas constituyen los sujetos-testigos de los acontecimientos que narran en primera persona o que intentan narrar, que les contaron, que imaginan, que recuerdan y que no quieren o no pueden recordar.

En este caso, a diferencia de *Vic y Vic*, predomina el “nivel performático del testimonio” ya que ambas narran sus historias en primera persona (Brownell, 2009), aunque por momentos encarnan a sus padres cuando repiten sus palabras en tiempo presente, tal como fueron dichas en el pasado. De manera similar a la obra autobiográfica *Mi vida después* (2009) de Lola Arias⁶, “la primera persona se vincula con un actor que no representa a un personaje, sino que actúa como sí mismo (...). A través de estrategias como esta se intenta borrar el artificio, produciendo sentidos a partir de la presentificación de este actor/performer y la exposición de su mundo privado a través de acciones” (Verzero, 2012). En *Bajo las nubes de polvo...*, como en toda obra de teatro, la exposición del yo testimonial siempre está mediado y ficcionalizado, pero en este caso como en *Vic y Vic* y en *Mi vida después*, es un yo cultural, social y político (Butler, 2009) en tanto carga “de sentido (público) la exposición performática de su experiencia (privada)” (Blejmar, 2012).

El texto dramático parece funcionar como una especie de rompecabezas incompleto que pretende dar cuenta de la fragmentariedad de los recuerdos y relatos, y de la falta de algunas piezas, a la que hacen referencia las protagonistas, para poder armar un relato uniforme que represente sus experiencias. De este modo, se suman experiencias e interpretaciones de otras temporalidades, es decir que hay una elaboración y actualización del pasado en el presente en el mismo acto de narrar lo vivido, y un *hacer* (Oberti, 2009: 130-136): el intento de narrar la propia historia entremezclada con ciertos acontecimientos históricos del país como la desaparición de las manos del cadáver de Perón y los recuerdos de anécdotas inconexas referidas al jardín de infantes, el primer amor, la primera salida a un partido de fútbol y a un baile, y las canciones de la adolescencia, entre otras.

⁵ Si bien esta obra no aborda el tema de la apropiación, sustitución y restitución identitaria, constituye un ejemplo más de interés para el análisis del uso del testimonio como fuente y formato a la vez.

⁶ “Seis actores nacidos en la década del ‘70 y principios del ‘80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada” (sinopsis).

El relato de Virginia sobre la detención y desaparición de su abuelo y su tía parece dar cuenta de lo fragmentario, lo incompleto, y de la imbricación entre lo privado y lo político:

Virginia: (...) Bombas en colegios (...). La joven democracia argentina. La tumba fue profanada y el cadáver embalsamado, le cortaron las manos. Hurgando, busco recuerdos (...) Nosotras hamacándonos, dos niñas, una hamaca de plaza, un pino enorme, un perro viejo, una parra, uvas. De los vecinos se apoderó el terror, vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, pastos altos, una cena familiar, no escucharon nada. Vieron desaparecer a una familia completa. Dicen, dice, dicen, los vecinos dicen. Yo digo, faltan piezas (...). (TxI, 2012: 147-148).

En cada intervención, ambas se ponen de pie, le hablan al público y al concluir se sientan. En una de las primeras escenas, ambas cuentan lo poco que saben, por medio del relato de sus madres, acerca del pasado de sus padres, y que aparece como aquello que no se puede contar del todo, que no se puede decir a nadie, que hay que olvidar, inclusive en el presente:

Damiana: Me dijeron: “Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?”.

Virginia: (...) Un día mi mamá me dijo: “Tu viejo fue guerrillero pero no se lo podés decir a nadie” (...) Mi mamá sigue diciendo hoy: “Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidáelo”. (TxI, 2012: 140-141).

En otra escena, el relato de Damiana parece representar el proceso de elaboración (masticar, rumiar) de la verdad (el pasto duro y viejo) acerca de la historia de su padre -hasta entonces homogéneo, quieto, acomodado y ubicado- como la única forma de poder vivir y narra la propia historia (renovar el terreno):

Damiana: (...) Las cosas tienden a homogeneizarse, un mecanismo de comprensión supongo (...). Estuvo ahí tan quieto, tan acomodado, ubicado, y de golpe así, hay que nombrar. Qué risa (...). ¿Te das cuenta? Lo que era un juego, de golpe se vuelve concreto y hay que masticar como yeguas el pasto duro. Viejo. Rumiar, es la única forma de renovar el terreno. Masticar la yerba antigua. La única forma. (TxI, 2012: 141).

En otra de las escenas, ambas relatan el presidio, la liberación de sus padres, el exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo y la imposibilidad del mismo, los recuerdos colectivos de los turistas que visitan Bariloche -una caja de chocolates como analogía de la cárcel de esa ciudad en la que estuvo preso el padre de Virginia- y la imposibilidad de testimoniar, en tanto hablan en nombre y lugar de sus padres:

Virginia: La primera conexión con el sur es mi papá adentro de una cárcel. Como en una caja.

Damiana: Una caja de chocolates de “El Turista”. El viaje de egresados. El conjunto verde agua de las parejas que van a pasar la luna de miel frente al Nahuel Huapí. El centro cívico. La calle Mitre. Los perros San Bernardo. El Cerro Catedral. La Aerosilla. El Nahuelito. Grisú, Cerebro, Rocket, By Pass, el Hotel Llao Llao. Esos no. Tu papá adentro de una caja (...). [A mi papá] el gobierno italiano lo reclama como preso político, sale. Esposado en un avión. Mi papá les tiene pánico a los aviones (...). Nos faltan piezas.

Virginia: Mi papá, nació (Pausa). No sé en qué año. No, no es que no lo sé, no puedo recordarlo (...). Cae preso en 1973 y sale en 1983 (...) Mi mamá le escribe durante los años de cárcel. Cuando sale se encuentran, se casan y me tienen a mí el primero de mayo de 1985 (...). Lo velaron en casa, estaban todos, no faltaba nadie, la cúpula enterita ahí (...). Llegó la policía y mamá salió: “Estamos velando a mi marido” (...) Yo estaría en una cuna por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (pausa): “Yo me podría morir ahora porque soy feliz”, le dijo a mi mamá. Esa misma semana se murió. (TxI, 2012: 141-142).

En varios de los fragmentos citados, ambas representan la sensación de estar viviendo de nuevo los sucesos pasados, sus palabras repiten lo que sus padres dijeron entonces, vuelven allí pero sin perder la noción de que viven y actúan en el ahora, en términos de LaCapra (2005). La fiabilidad de sus testimonios parece verse opacado por la imposibilidad manifiesta de poder configurar y transmitir un relato uniforme sobre sus experiencias personales, a pesar de ser relatados por los sujetos-testigos de los acontecimientos narrados. No obstante, en la imposibilidad de dar cuenta de sí mismas, sus relatos instituyen yoes narrativos que se añaden a los yoes empíricos cuyas historias de vida pasadas se esfuerzan por recuperar, reconstruir, ficcionalizar y fabular en un relato que siempre es parcial, no definitivo, sujeto a una constante revisión. Al decir de Butler (2009), hay en ambas algo que les pertenece, pero de lo cual no pueden dar cuenta, de manera similar a los testimonios de los personajes-hijos de desaparecidos que fueron apropiados y cuyas identidades fueron sustituidas.

En los “monólogos testimoniales” enunciados por *performers* –cuyos personajes encarnan las historias de otros- se representa una contraposición maniquea que establece una línea divisoria entre “buenos” y “malos que pretende legitimar la denuncia, la experiencia y la verdad de los afectados directos por la represión estatal y la violencia política, y deslegitimar la de los perpetradores y apropiadores, por medio del estereotipo, la caricatura y la ironía de sus figuras y discursos, sin efectuar una indagación crítica del pasado y sus actores. Asimismo, se reproduce la visión maniquea en el privilegio de la doble imagen victimizadora y heroica de los desaparecidos, de sus familiares y sus testimonios como portadores de la palabra y la verdad legítimas sobre el pasado reciente.

Por su parte, los monólogos buscan representar y transmitir la dimensión biológica de la sustitución/ restitución de la identidad de los hijos de desaparecidos que fueron apropiados, los cuales también reducen la problemática a un estereotipo, a una metonimia cuya parte pretende representar un todo más complejo.

A diferencia de los monólogos, en *Vic y Vic* uno de los yoes narradores que se ponen en escena es el de la protagonista y testigo real de los acontecimientos que narra, pero que elige encarnar el personaje de su amiga, otra hija de desaparecidos que fue apropiada para narrar su historia personal y la propia. Si bien esta *performance* parece perseguir como objetivo una toma de distancia y una objetivación del yo en la búsqueda de la historia familiar para construir la propia identidad, los testimonios acerca de la figura de los padres desaparecidos parece reiterar la doble imagen victimizadora y heroica, ya que si bien sus ausencias por su entrega a la causa revolucionaria parece cuestionarse, sólo queda en un intento. Por otro lado, la construcción de la identidad parece quedar pegada a la herencia biológica de los padres desaparecidos –de manera similar a los “monólogos testimoniales”-, y cuya lucha política por el cambio social debe continuar en la militancia de los hijos.

Al contrario de *Vic y Vic*, pero también de los “monólogos testimoniales”, en *Bajo las nubes de polvo...* los testimonios son enunciados por las protagonistas y testigos reales de los acontecimientos que narran. En este caso, la búsqueda de la historia familiar para construir la identidad personal aparece representada por testimonios fragmentarios, incompletos y mixturados entre la historia pública y la historia privada. Esto impide la configuración y transmisión de un relato homogéneo, a diferencia de las obras y monólogos anteriores, por lo cual, la búsqueda de sentidos se efectúa en el sinsentido, la reconstrucción y elaboración del pasado constituye un intento que parece fracasar ante el olvido, el silencio y la imposibilidad del recuerdo y, por lo tanto, la construcción de la identidad se realiza de manera precaria y provisoria. En este sentido, los testimonios escenificados en *Bajo las nubes de polvo...* parecen alejarse de los procedimientos estereotipados y simplistas que eluden los matices, los conflictos y la reflexión acerca del pasado utilizados en la otra obra y los monólogos analizados.

A modo de conclusiones

Los testimonios tomados como fuente y formato en las obras de *TxI* del período 2000-2010 podrían ser considerados como tales por cuanto constituyen narraciones en primera persona en la representación que construyen los actores/actrices de sí como los sujetos-testigos de los acontecimientos que narran.

Estos testimonios representan la “urgencia de comunicar”, de denunciar, acontecimientos traumáticos sucedidos durante el accionar del terrorismo de Estado (detenciones, desapariciones, muertes, exilios, apropiaciones y sustitución de identidades); y las experiencias personales y políticas en torno a aquéllos.

En algunos casos se escenifican testimonios y testigos que exponen la memoria de los afectados directos por la represión estatal y la violencia política, siempre buscando el reconocimiento público de ésta y la deslegitimación de la memoria cívico-militar.

Los testimonios configuran de manera estereotipada, simplista y caricaturesca la figura y el discurso de los perpetradores y apropiadores como “monstruos sádicos” que ocultan la verdad y maltratan a sus hijos apropiados y como “piezas de engranaje” que pretenden desresponsabilizarse jurídicamente y autoexculparse moralmente por los actos cometidos mediante la reproducción de justificaciones reivindicatorias en las figuras residuales del relato militar.

Estos relatos representan la restitución identitaria como un proceso de elaboración casi sin conflictos en donde predomina la dimensión biológica de la identidad sustituida/restituida. La representación de la incompatibilidad de rasgos físicos y gestos corporales entre los apropiados y sus familias apropiadoras se reitera simétricamente en los testimonios como el indicio para poner en duda, a la vez que descubrir la filiación e identidad verdaderas.

Sus relatos representan afectos, vivencias, sentimientos, sensaciones, emociones y recuerdos que, se supone, pueden estar invadiendo a los jóvenes espectadores bajo la forma de presentimientos, incertidumbre y dudas permanentes acerca del origen.

Desde allí los testimonios buscan interpelarlos, lograr su reconocimiento y generar su identificación basada en el deseo humano de escuchar en la narración del otro, posiblemente, el conflicto identitario propio.

Por su parte, los testimonios representan a los desaparecidos y a los familiares de éstos desde una imagen heroica, la narrativa en clave humanitaria y familiar, y la palabra y la verdad legítimas de los afectados directos. Asimismo, algunos testimonios reproducen y otros cuestionan, aunque de manera muy acotada, la imagen heroica e idealista de los militantes desaparecidos y su representación en las fotos que los congelan en el tiempo de su juventud, por parte de los personajes-hijos.

No obstante, algunos testimonios representan algunos casos de adopción legal de hijos de desaparecidos cuyas familias desconocían sus orígenes, dando cuenta que no hubo sólo apropiaciones ilegales. Otros representan ciertas puestas en acto de acontecimientos traumáticos del pasado en pesadillas, fantasmas, enunciación de palabras propias o de otros tal como fueron dichas en el pasado, sentimientos de culpabilidad, imposibilidad de recordar, recuerdos fragmentarios, incompletos o mixturados, olvidos y silencios conscientes e inconscientes, imaginaciones, entre otras.

Estas informaciones, como la incompatibilidad de rasgos físicos, fueron elaboradas y puestas en circulación a partir de la práctica institucional de *Abuelas*, y largamente aludidas en su literatura, y son representadas y transmitidas también de manera estereotipada y simplista en los testimonios de quienes personifican a hijos apropiados que recuperaron sus identidades.

Los/las dramaturgos/as, quienes configuran estas representaciones testimoniales, parecen basar su legitimidad y autoridad no sólo en los testimonios reales de los sujetos-testigos reales de los acontecimientos que narran, sino también en la institución *Abuelas de Plaza de Mayo* cuya visión, misión y objetivos parecen regir las elecciones de las representaciones que sobre la apropiación, sustitución y restitución de la identidad pretenden ser transmitidas.

En tanto constituyen el molde básico del que parten los textos dramáticos, la elección de los relatos testimoniales parece dar cuenta de una “representatividad política”, en tanto “constituyen no sólo una representación de formas de resistencia y lucha sino también un medio y hasta un modelo para éstas” (Beverley, 1992: 17): en este caso, la lucha por la búsqueda y restitución de jóvenes apropiados que desconocen su condición y su verdadera identidad.

No obstante, cabe preguntarse, por un lado, hasta qué punto resulta efectiva la transmisión de representaciones estereotipadas que busca un efecto seguro e inmediato en lo social. Y, por otro, qué posibilidades existen dentro de *TxI* en tanto institución para cuestionar y, a la vez, proponer otras formas acompañadas de diferentes y variadas estrategias de difusión que no estén delimitadas sólo al ámbito de lo artístico para contribuir, sin esperar resultados ambiciosos, a los objetivos institucionales de *Abuelas* y/o a otros objetivos que colaboren directa o indirectamente en el abordaje social de la problemática de la apropiación y la sustitución identitaria.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002). “El testigo”. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. (Barcelona: Pre-textos: 13-40).
- Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario”. *Revista Gestos*. (University of California, Irvine). Año 27, N° 53, 105-124.
- Beverley, John (2004). “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno”. *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*. (Madrid: Iberoamericana: 103-126).
- Beverley, J. (1992). “Introducción”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Dossier: “La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa”. (Medford, USA) Disponible en: <http://tecnologiasdegenero.blogspot.com/>
- Blejmar, Jordana (2012). “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Revista Afuera*. (Buenos Aires). Año VII, N° 12. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=79>
- Brownell, Pamela (2009). “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Revista Telón de Fondo*. (Buenos Aires). N° 10. Disponible en: <http://telondefondo.org/numeros-antiores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html>
- Butler, Judith (2009). “Dar cuenta de sí mismo”. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. (Buenos Aires: Amorrortu: 13-60).
- Cavarero, Adriana (2006). “Part II - Women”. *Relating narratives. Storytelling and Selfhood*. (London: Routledge: 49-77).
- Herrera, Matilde – Ernesto Tenenbaum 2007 (1990). *Identidad, despojo y restitución*. (Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo).
- LaCapra, Dominick (2005). “Testimonios del Holocausto: la voz de las víctimas”. *Escribir la historia, escribir el trauma*. (Buenos Aires: Nueva Visión: 105-154).
- Laub, Dori (1992). “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”. Shoshana Feldman y Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. (London and New York: Routledge: 57-74).
- Oberti, Alejandra (2009). “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios”. *Temáticas*. (Campinas). Año 17, N° 33/34, 125-148.
- Ricoeur, Paul (2004). “Fase documental: la memoria archivada”. *La memoria, la historia, el olvido*. (Buenos Aires: FCE: 189-236).

- *Teatroxlaidentidad*. Obras de Teatro de los Ciclos 2002 y 2004. (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo).
- *Txl*. Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007. (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo).
- *Txl*. Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011. (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo).
- Verzero, Lorena (2012). “Lola Arias y su obra”. *Revista Conjunto*. (La Habana). N° 162. Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/actual/revistaconjunto.php?pagina=conjunto>
- Verzero, L. (2009). “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” en Feld, Claudia – Jessica Stites Mor (comp.). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Prólogo: Andreas Huyssen, (Buenos Aires: Paidós: 181-217).