

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 TORNOS 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



CONSTRUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA AUTORIDAD: ENTRAMADO DE SENTIDOS EN APARICIONES PÚBLICAS, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE VIDELA

Performative construction of authority: Network of senses in Videla's public appearances, images and representations

LORENA VERZERO

CONICET- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)

lorenaverzero@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0267-8467>

RECIBIDO: 02 DE SEPTIEMBRE DE 2019

ACEPTADO: 19 DE FEBRERO DE 2020

RESUMEN: Este artículo realiza una aproximación a las representaciones de la figura de Jorge Rafael Videla a partir del análisis imágenes emblemáticas que resultan significativas por su alto grado de performatividad. Me interesa detectar relaciones entre las imágenes producidas o reproducidas en los medios de comunicación y aquellas construidas en el ámbito artístico, con la finalidad de abordar al amplio problema de las representaciones de represores. Los conceptos de “performatividad” y “teatralidad” constituyen parte del andamiaje teórico y son también herramientas de análisis. Me abocaré, entonces, al análisis de las intervenciones públicas del ex presidente *de facto* en tres conferencias de prensa y dos fotografías que por diferentes motivos resultan paradigmáticas. Y, dado que el teatro constituye el lugar de la representación por excelencia, me detendré luego en *Vidé/la muerte móvil* (2016, de Vicente Muleiro con dirección de Norman Briski), una obra teatral en la que la construcción de la figura del dictador ilumina el problema de las representaciones de represores sin escamotear la “puesta en cuerpo” del personaje principal que remite a Videla. La pregunta general que me interesa dejar planteada gira en torno a cuáles han sido los elementos teatralizados a lo largo de los años para la construcción de la figura del dictador y cuáles han sido sus efectos de sentido.

PALABRAS CLAVE: Represor, Representación, Performatividad, Teatralidad.

ABSTRACT: This article makes an approach to the representations of the figure of Jorge Rafael Videla from the analysis of emblematic images that are significant for their high degree of performativity. I am interested in detecting relationships between the images produced or reproduced in the media and those constructed in the artistic field, in order to address the broad problem of representations of repressors. The concepts of “performativity” and “theatricality” constitute part of the theoretical framework and are also tools of analysis. I will therefore focus on the analysis of Videla's public interventions in three press conferences and two photographs that are paradigmatic for different reasons. And, since the theatre is the place of representation par excellence, I will then study *Vidé/la muerte móvil* (2016, by Vicente Muleiro, directed by Norman Briski), a play in which the construction of the figure of the dictator enlightens the problem of representations of repressors without evading the "putting into body" of the main character that refers to Videla. The general question that interests me is what elements have been theatricalised over the years for the construction of the figure of the dictator and what significance they have had.

KEYWORDS: Repressor, Representation, Performativity, Theatricality .

Verzero, Lorena. “Construcción performativa de la autoridad: entramado de sentidos en apariciones públicas, imágenes y representaciones de Videla”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 15 (Junio 2020): 217-241.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15748> ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, los límites entre disciplinas artísticas y las Ciencias Sociales han tendido a difuminarse. En ese marco, los Estudios Teatrales se han acercado a la Antropología y a la Sociología estableciendo conexiones entre imagen y performatividad en la sociedad y en la escena, encontrando vínculos conceptuales, desarrollando herramientas analíticas y diseñando métodos que permitan examinar de manera dialéctica el campo artístico y lo social. En ese ámbito, las nociones de teatralidad y performatividad constituyen dos conceptos centrales, ya que su carácter liminal entre lo social y lo artístico se revela como una potente herramienta para el análisis de ambas esferas.

Como resultado parcial de un proyecto colectivo en el que propusimos indagar en la construcción de la figura del “perpetrador” en la última dictadura argentina a partir del estudio de sus declaraciones públicas durante la postdictadura desde diversos enfoques teóricos,¹ me propongo en este artículo realizar una aproximación al análisis de algunas representaciones que se han hecho de la figura de Jorge Rafael Videla. Para ello, tomaré algunas imágenes que resultan significativas por su alto grado de performatividad y que considero emblemáticas debido a ciertas particularidades que mencionaré en cada caso. Se trata de tres conferencias de prensa dictadas durante la presidencia *de facto* de Videla (1976-1981) y dos fotografías, una de ellas de 1978 y otra de 2012.

La pregunta general que me interesa dejar planteada gira en torno a cuáles han sido los elementos teatralizados a lo largo de los años para la construcción de la figura del dictador y cuáles han sido sus efectos de sentido. Como lugar de la representación por excelencia, el teatro se ofrece como instancia insoslayable para observar cómo ha sido representada la figura de los perpetradores.² De este modo, luego de analizar algunas intervenciones públicas del ex presidente *de facto*, me detendré en *Vidé/la muerte móvil* (2016), de Vicente Muleiro con dirección de Norman Briski, una obra teatral en la que la construcción de la figura de Videla ilumina el amplio problema de las representaciones de represores a partir de la puesta en escena de un personaje central en la obra con el referente de Videla. A partir del análisis de este breve corpus, me propongo detectar relaciones entre las imágenes producidas o reproducidas en los medios de comunicación y aquellas construidas en el ámbito artístico, con la finalidad de tender aproximaciones a un problema que deberá seguir siendo indagado.

TEATRALIDAD Y PERFORMATIVIDAD COMO HERRAMIENTAS PARA EL ESTUDIO DEL PODER

Antes de adentrarnos en el análisis de las imágenes, expondré una breve genealogía crítica de las nociones de “performatividad” y “teatralidad” con la intención de dejar planteadas las referencias conceptuales de mi investigación.

¹ PICT 2013-0299: “Las declaraciones públicas de represores: narrativas y conflictos en la memoria social sobre el terrorismo de estado en la Argentina”. Dir. Claudia Feld (CIS-CONICET-IDES).

² En el mencionado proyecto colectivo hemos debatido largamente en torno a la figura del “perpetrador”, “represor”, “dictador”; en torno a los alcances, roles y funciones desplegadas por militares durante la última dictadura cívico-militar argentina. En Claudia Feld y Valentina Salvi (2019), se hallan resultados de dicha investigación en los que se profundiza en esta y otras problemáticas.

La *performance* goza de una amplia gama de definiciones, pero en los estudios escénicos existe acuerdo generalizado en que son dos los enfoques que permiten definirla: el primero, según el cual es un género artístico, con origen en el *performance art* emergente a fines de los años '50. Y el segundo, según el cual la *performance* es una herramienta metodológica, una lente con la cual observar el desarrollo social, el desempeño de roles, la significación de normas y rituales, etc.

La noción de teatralidad también ha sido ampliamente debatida y muchas veces definida. Antonio Prieto (2009: 2-5) realiza un recorrido por las conceptualizaciones de teatralidad que han sido provistas desde los estudios teatrales en los primeros años del siglo XXI, con autores como Juan Villegas, Domingo Adame, Ileana Diéguez, Óscar Cornago, Jorge Dubatti, Alfonso de Toro y Ramón Alcántara. Resume que estas posiciones podrían organizarse básicamente en dos grupos en tensión, que denomina “posturas centrífugas”, en tanto que sitúan la teatralidad en la esfera social, y “posturas centrípetas”, que analizan aquello que consideran “específicamente teatral”, es decir, elementos escénicos que generan teatralidad al interior de las prácticas artísticas. El carácter escurridizo e inestable de la noción de “teatro” constituye un problema irresoluble para los posicionamientos inmanentistas que, en cualquier caso, desde el momento en que Prieto publica su investigación hasta hoy han tendido a flexibilizarse cada vez más.

Ya a fines de los años '20, Nicolás Evreinov (1963: 50) consideraba la teatralidad como una situación pre-estética, desde la cual, incluso, habría devenido el teatro como disciplina artística. En nuestro ámbito, sería el chileno Hernán Vidal (1995) quien décadas después desplegaría la noción de “teatralidad social” que ha servido de sustento para el estudio tanto de la configuración escénica de situaciones sociales como para analizar el escenario teatral en relación con las teatralidades sociales modeladoras de la sensibilidad colectiva.

Alicia del Campo (2004) partió del planteamiento inicial de Vidal respecto de la teatralidad social y fijó el concepto en un estudio de las teatralidades de la memoria en los años de la transición chilena. En esa investigación, del Campo procura “señalar con claridad los parámetros de sentido sobre los cuales se articula el modelo cultural de la transición” (16). La teatralidad social se convierte, así, en una herramienta de análisis. La autora entiende el estudio de las teatralidades sociales:

como instrumento que nos [permite] develar el modo en que la cultura se expresa significativamente a través de estrategias dramáticas, en la diversidad de ámbitos que conforman el espacio público en el que se desarrolla nuestro accionar cotidiano y explora, además, diversas conceptualizaciones de la identidad nacional y de la memoria histórica para proponerlas como categorías espectaculares modeladoras de sensibilidades sociales (22).

Desde esta perspectiva, los cuerpos y los discursos nacen inscriptos en la teatralidad social y, por consiguiente, son espacios en los que se concreta la ideología. En la teatralidad social se articulan simbólicamente los parámetros de sentido que desde el poder se pretende imponer de acuerdo con intereses sectoriales y mediante los cuales se ambiciona regular la vida cotidiana. Cada sector pone en escena, por consiguiente, una teatralidad mediante la cual disputa su lugar, negocia posiciones y se autolegitima.

Para la misma época que del Campo profundizaba en la definición y aplicación de la noción de teatralidad social, Ileana Diéguez (2007) impulsaba la implementación en los estudios teatrales

del concepto de “liminalidad” planteado por Victor Turner desde la antropología. Subraya Diéguez respecto de la teatralidad:

[...] insisto en que no invoco la palabra teatralidad como sinónimo de teatro, sino como noción que *busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, la resignificación de prácticas representacionales en el espacio cotidiano*, mirada que también se asienta en la observación de Artaud [contemporáneo de Evreinov] cuando describía el “espectáculo total” de una escena de la calle. Esta otra teatralidad, fuera del marco disciplinar del teatro, se configura en un espacio no enmarcado artísticamente y sí acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios (2009: 5).³

Como síntesis de las variadas y complejas definiciones, y siguiendo a Gustavo Geirola (2002), me interesa sintetizar la idea de teatralidad como lucha escópica por la dominación de la mirada del otro. Y, en ese marco, reflexionar sobre la capacidad de incidencia del poder político en la configuración de los imaginarios, en la conformación de horizontes de expectativas y en la construcción de subjetividades.

Si hacemos un breve recorrido observando cuál ha sido la aplicación de las nociones contemporáneas de teatralidad y de *performance* en América Latina, pero también en investigaciones norteamericanas y europeas, veremos que ambas han sido orientadas hacia la interpretación de acontecimientos sociales, acciones e intervenciones de resistencia, contrahegemónicas o cuestionadoras del orden en algún sentido. Es decir, se han analizado desde estas perspectivas prácticas tales como la teatralidad de la guerrilla, la estetización de manifestaciones colectivas, las acciones directas de intervención estética en movilizaciones sociales, ritualidades populares, acciones artivistas, etc. Así, desde este enfoque se ha indagado mayormente en las prácticas artísticas o teatralidades sociales de sectores no hegemónicos, ya sea en términos generales, de prácticas de resistencia, de la “sociedad del espectáculo” o de la cultura de masas.⁴

Sin embargo, Prieto señala que reconocidos científicos sociales de diversa formación (como Guy Debord, Clifford Geertz, Jean Duvignaud, Georges Baladier o Néstor García Canclini), que se han encargado de presentar y analizar conceptos como los de “espectáculo”, “teatro social” o “teatralidad cultural”, coinciden en “ver la teatralidad como un dispositivo mediante el cual el poder se escenifica en la esfera pública para legitimarse” (2009: 6). En ese sentido y a contrapelo de las investigaciones que se han venido realizando sobre todo en el campo de los Estudios Teatrales, me interesa destacar la particular operatividad que este enfoque ofrece para el estudio de la teatralidad del poder, concretamente, de la construcción de dispositivos escénicos orientados a persuadir, convencer, atraer o cooptar al auditorio, en definitiva, como un dispositivo de dominación.

³ Las cursivas son mías.

⁴ A modo de ejemplo, se pueden tomar los dosieres “[Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur](#)” y “[Manifestaciones artísticas y movilizaciones sociales en la historia reciente de América Latina](#)”, en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, volumen 3, números 5 y 6 respectivamente (2016), que incluyen autores y problemáticas propias de diversas coyunturas de la historia reciente de América Latina.

CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD: PERFORMATIVIDAD DEL DICTADOR EN LAS CONFERENCIAS DE PRENSA

Como ha señalado Valentina Salvi (2016), Videla ha aparecido públicamente en cantidad de oportunidades y el contenido de su discurso ha variado con los años. A lo largo de sus intervenciones, Videla despliega diversas formas de performatividad para la construcción o sostenimiento de su poder, y lo hace desempeñando múltiples roles: ex comandante de las Fuerzas Armadas, ex presidente (*de facto*), ex jefe del Ejército, preso político e, incluso, dirigente (Salvi, 2016: 115). La autora adopta una perspectiva del análisis del discurso para organizar los lugares de enunciación desde los cuales Videla habló “y se dirigió a sus subordinados, a sus camaradas, al Ejército, a la sociedad argentina y a las futuras generaciones” (115). Salvi analiza con precisión las intervenciones públicas que Videla realizó entre 1983 y 2013, y concluye que “en todas [...] se posicionó en un lugar de autoridad y autorización” (115).

Este posicionamiento no sólo se expresa a través de la palabra dicha o de lo no dicho, sino que se acompaña de elementos del orden de lo visual, lo sonoro, lo kinestésico, lo espacial, etc. Su gestualidad corporal, que incluye múltiples aspectos, se encarna en una teatralidad inscrita en una serie de elementos compartidos con su auditorio y que invariablemente generará efectos de sentido. De esta manera, si desde una perspectiva del análisis del discurso como la que realizó Salvi es posible detectar lugares de enunciación que permiten analizar las formas y funciones del enunciador y de la situación de enunciación, desde un enfoque teatralístico será posible indagar en otros componentes que sospechamos que apuntan en la misma dirección. En esta sospecha se fundamenta una de las hipótesis de partida de este trabajo.

Las apariciones públicas de Videla fundamentalmente incluyen conferencias de prensa que dio durante su ejercicio de la presidencia *de facto*, entrevistas a las que accedió durante y con posterioridad a esos años⁵ e intervenciones en el Juicio a las Juntas (1985)⁶ y en los juicios posteriores (2010, 2012), además de fotografías y coberturas de eventos realizadas por parte de

⁵ Desde la apertura democrática en 1983 y hasta su muerte en 2013, Videla concedió las siguientes entrevistas: entre 1998 y 1999, a Guido Braslavsky Núñez para el libro *El dictador*, de María Seoane y Vicente Muleiro (2001); en 2011, a Ceferino Reato, para el libro *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos* (2016); y en 2012, al periodista Ricardo Angoso para la revista española *Cambio 16*, publicada en febrero y marzo de ese mismo año, y con reproducciones parciales en medios argentinos.

⁶ El Juicio a las Juntas Militares se desarrolló entre abril y diciembre de 1985. Videla fue condenado a cadena perpetua, por lo que estuvo recluso en la penal militar de Magdalena. En diciembre de 1990 fue indultado por el presidente Carlos Menem. Sin embargo, el delito de robo de bebés quedó exceptuado de las leyes de Punto final (1986) y Obediencia debida (1987) y Videla había sido juzgado por ese accionar también en 1985, por lo que ese fue el motivo que los organismos de Derechos Humanos encontraron para imputarlo (ver Salvi, 2016: 112). “Esa vía judicial se reabrió y Videla debió cumplir arresto domiciliario entre 1998 y 2008. El beneficio de la prisión domiciliaria fue revocado en 2008, y Videla fue trasladado a la Unidad 34, sita en la Guarnición Militar de Campo de Mayo. En diciembre de 2010 fue condenado a cadena perpetua por considerarlo penalmente responsable de torturas y homicidios de 31 personas en la Unidad Penitencia N° 1 de la provincia de Córdoba, y en 2012 a 50 años de prisión por encontrarlo máximo responsable del “Plan sistemático de robo de bebés” durante los años que fue presidente *de facto*, razón por la cual fue traslado desde la Unidad 34 al Complejo Penitenciario Federal II de Marcos Paz (considerada una *cárcel común*, que cuenta con un pabellón especial para los presos por delitos por crímenes de lesa humanidad) y desde marzo de 2013 estaba siendo juzgado en la causa conocida como *Plan Cóndor*”. Videla falleció el 17 de mayo de 2013 en el Complejo Penitenciario Federal II de Marcos Paz” (Salvi, 2016: 113).

los medios de comunicación, con especial acento en algunos momentos clave, como su muerte, ocurrida el 17 de mayo de 2013.

La autoridad de la razón y de la ley

Las transmisiones televisivas de las conferencias de prensa de Videla aparecen como puestas en escena adecuadamente enmarcadas en ese género, en el que todo está controlado: los movimientos del presidente, el lugar de sus acólitos, del público, de la cámara. En estas transmisiones no se contempla un espacio para el disenso, para la contradicción ni para lo inesperado, salvo el momento de formulación de preguntas por parte de periodistas luego de la exposición del discurso, en el que —aún bajo dictadura y en condiciones de censura, pero sobre todo, de autocensura— incluso puede emerger lo no pautado, como veremos en el caso 2.2.

En las apariciones públicas durante su presidencia *de facto*, como es esperable en ese rol, Videla se muestra particularmente seguro, firme y contundente en el tono de voz y en los movimientos de su cuerpo, como en un esfuerzo por demostrar que el poder se ha corporizado en su figura.

Un ejemplo prototípico de este tipo de transmisiones puede ser una conferencia de prensa que el dictador dio en la provincia de Misiones el 7 de octubre de 1976,⁷ en la que expone la situación de la inmigración local. No se trata de una aparición pública que haya trascendido por alguna cuestión en particular (como veremos en otros casos, como 2.2 y 3.1), sino que es una conferencia de prensa ordinaria, pero en ella están inscriptos una serie de tópicos, recursos argumentativos y giros performativos que consideramos característicos de la imagen pública que Videla mayormente desplegó para construir autoridad.

En la conferencia en cuestión, el presidente *de facto* viste traje militar, con camisa y corbata debajo, su discurso tiene un tono monocorde y aseverativo que resulta característico de sus intervenciones públicas. La palabra se acompaña de un movimiento de manos a través del cual refuerza la organización binaria de los términos a los que va aludiendo, al tiempo que asiente con la cabeza cada afirmación. Movimientos tensos, controlados, secos, enérgicos, provienen de un cuerpo muy delgado. Se apoya en los brazos sobre la mesa para arquearse hacia adelante como asintiendo con el torso cada frase que desea enfatizar. Respecto de la construcción del espacio, Videla no se muestra físicamente cerca de interlocutores que no formen parte de las Fuerzas Armadas o de sus acólitos. Esto no solo ocurre en intervenciones codificadas genéricamente, como las conferencias de prensa, en las que el espacio de oradores y periodistas en tanto interlocutores privilegiados está pautado previamente, sino que se reproducirá como espacialidad elegida en la mayoría de sus apariciones públicas —subrayando, también, el carácter generalmente pautado de las mismas—.

En su discurso, apela a valores morales en relación con la inmigración y subraya elementos nacionalistas. Por otra parte, construye parte de su argumentación en base a un “nosotros” que bien podría considerarse inclusivo, pero que en función de toda la construcción de su autoridad interpretamos, más bien, como un plural mayestático mediante el cual “nosotros” es igual al “yo” que se autoconcibe como la máxima autoridad. Se trata de frases tales como:

⁷ Puede visualizarse en el siguiente [enlace](#).

“No *nos* molesta la presencia de extranjeros; mucho menos, la de extranjeros vecinos, en tanto y cuanto sea un hombre de buena voluntad”;

“Por cierto que hay personas que se introducen en el país subrepticamente, que no vienen a colaborar de buena voluntad, que vulneran las leyes recíprocas, incluso, de ambos Estados. Esas presencias, evidentemente, no *nos* agradan”.⁸

Estas expresiones podrían estar destinadas a implicar al interlocutor en lo dicho, a interpelarlo para lograr su adhesión, para que se sienta parte; o bien pueden exponer la voz del “yo” del hablante como autoridad inapelable. Nos inclinamos hacia esta segunda interpretación debido al conjunto de elementos, no solo discursivos sino también performativos, que coagulan —como seguiremos viendo— en construir una autoridad inobjetable.

Como parte de su argumentación, Videla recita un fragmento del preámbulo de la Constitución Nacional. En el mismo sentido que el “nosotros” mayestático, este recurso discursivo también es frecuente en otras de sus intervenciones: cuando no hay argumentos atendibles a través de la razón, se apela a la ley escrita y la ley de Dios como citas de autoridad que no admiten cuestionamiento.

Se desprende de esto la cuestión de “la Verdad”. La palabra y la corporalidad del dictador performan una autoridad que se asienta en la verdad inapelable que esgrime y que, en el mismo sentido, impide cualquier objeción, cuestionamiento o, incluso, la posibilidad de alternativas. La performatividad de este tipo de autoridad está orientada en todo momento hacia la inhabilitación de la otredad.

Disociación entre cuerpo y palabra cuando ya no hay argumento ni ley a los que recurrir

Durante los años en que conserva el poder *de facto*, Videla va a mantener el tipo de gestualidad que se observa en esta conferencia de prensa de 1976. Su gestualidad apoya lo dicho e incluso lo ilustra con el movimiento de las manos o con la afirmación con la cabeza, al tiempo que fija la mirada en el interlocutor. Resulta emblemática en varios aspectos la conferencia de prensa que dio el 13 de diciembre de 1979 y en la que un periodista le preguntó por los desaparecidos.⁹

Esta conferencia de prensa se dio poco después de la visita de la CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos) y de la OEA (Organización de Estados Americanos), que se había desarrollado entre el 6 y el 20 de septiembre. Esta visita de la CIDH había sido concertada el año anterior a raíz de las denuncias internacionales por violación a los derechos humanos en Argentina que la Comisión recibía desde hacía unos años. En septiembre, la Comisión se había reunido con el presidente *de facto* y con otros altos mandos militares, con jueces, gobernadores e integrantes de la iglesia católica, así como también con organismos de Derechos Humanos. Y, al momento de la conferencia de prensa en cuestión, se esperaba que enviara su informe.

En esta conferencia Videla viste de civil, ya que había de dejado de ser comandante en jefe del Ejército, pero por decisión de la Junta Militar continuaba siendo presidente de la nación. Ya

⁸ Las cursivas son mías.

⁹ Puede visualizarse en el siguiente [enlace](#).

habían pasado tres años y medio de gobierno, la situación económica y social evidenciaba problemas y la condición política de Videla era endeble. Por todo esto, y ante la inmediatez del informe (presumiblemente adverso) de la CIDH, sería conveniente para la imagen del presidente que desempeñara un papel impecable. Dicho informe llegaría justamente al día siguiente de esta conferencia de prensa.

El famoso episodio se desarrolló de la siguiente manera: llegado su turno, el periodista José Ignacio López, que trabajaba para la agencia Noticias Argentinas, le preguntó a Videla por los desaparecidos. López introdujo la pregunta haciendo referencia a un discurso que dio el Papa Juan Pablo II el último domingo de octubre en la Plaza San Pedro durante el ángelus en el que había hecho alusión a violaciones a los Derechos Humanos. El Papa no se refirió a ningún caso en particular, pero se podía inferir que se trataba de lo que estaba ocurriendo en la Argentina, dado que en esos días había circulado información al respecto en la prensa internacional, mientras que los medios locales —salvo contadas excepciones— omitían referencias a los secuestros, torturas, crímenes, apropiaciones de bebés y demás delitos cometidos desde el Estado.

Mientras organiza su respuesta, Videla hace una breve pausa acomodándose en la silla. Da una serie de argumentaciones durante más de tres minutos en las que intenta generalizar la cuestión remitiendo a universales abstractos como el amor, la dignidad del hombre o la libertad. Y se refiere a la Argentina justificando “lo que pasó” como una guerra indeseada “por una agresión del terrorismo subversivo”. Finaliza su respuesta indicando que no tenía ninguna obligación de responder, porque el Papa “habló para el mundo. [...] No le habló a la Argentina” y, “como gobernante [...] y como católico”, él se adhería a esos dichos.

El dictador se sobrepone a su delgada contextura física, intentando demostrar un absoluto control de los acontecimientos ocurridos, del presente, de su cuerpo, de su ropa, de su pelo, de su palabra e, incluso, del auditorio. Asiente con las manos al pronunciar: “eje [del amor]”, “dignidad”, “una visión cristiana del mundo y del hombre [que] nos podía ser quitad[a]”, “esos mismos derechos humanos que el papa reclama”, entre otros valores abstractos a los que se les asigna una carga positiva, en un esfuerzo por subrayar que son los valores que la Nación defiende a través de los mecanismos arbitrados por su gobierno. Asiente con la cabeza y empuja con el tronco hacia adelante al mencionar ciertas frases como: “una guerra que no quisimos, que no declaramos, que nos fue impuesta”, “justamente eso ocurrió en la defensa de los derechos del pueblo argentino gravemente amenazados por una agresión del terrorismo subversivo que pretendía cambiar nuestro sistema de vida”.

Hacia la mitad de su explicación comienza a mover las manos como jugando al oficio mudo, como si tradujera lo dicho a un lenguaje de señas literal. Se señala a sí mismo con insistencia al subrayar su agencia y señala su cabeza con un gesto castrense al pronunciar la frase: “la luz del Evangelio”. Me interesa destacar esta relación que se hace explícita entre cuerpo y mente: según la expresión de Videla, la palabra de Dios ilumina y está ubicada en su cabeza, en el lugar de su razón, de su intelecto. Como en el uso del plural mayestático en el caso anterior, esta gestualidad remite a una autoconcepción del hablante que lo equipara con un ser todopoderoso. La autoridad máxima está en Dios, que se encuentra en el lugar de su razón, ubicado físicamente en su cabeza.

Su alocución finaliza interpelando al periodista para que repitiera una parte de su pregunta que, tal vez, quedó sin responder. El periodista interviene y en ese momento Videla expone la tan citada frase “no están ni vivos ni muertos [...]” y a lo largo de su alocución va *in crescendo* la vehemencia y la ampulosidad:

Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera, tendría un tratamiento X. Y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido.

El presidente explica con las manos, con el torso, con la mirada, en un esfuerzo de todo su cuerpo por aclarar lo dicho, como si intentara comunicarse con un interlocutor sordo, tonto o que no entendiera. Cuando define al desaparecido como “una incógnita, un desaparecido”, lo dibuja con la mano a través de la reiteración enfática de círculos en el aire. Y al insistir en la frase “no está, ni vivo ni muerto, está desaparecido”, mueve las manos y el torso con énfasis, como quien pierde la paciencia por tener que explicar una vez más lo mismo, mientras mira firmemente al periodista que lo interpeló. Sus ojos se fijan en los del interlocutor y levanta la mirada en momentos de pensamiento para volver a interpelarlo con más fuerza al bajar. La mirada clavada en el interlocutor no solo transmite la seguridad del hablante sino que le confiere un valor de verdad a lo dicho. La mirada del dictador impone su poder sobre el periodista, pudiendo despertar miedo o angustia y hasta transformándose en una amenaza. La sola mirada puede ser amenazante. Palabra y cuerpo se disocian en esta explicación: mientras que la palabra de Videla gira en torno a argumentos que parecen no llegar a satisfacer la demanda de información, el cuerpo amenaza como argumento de índole performativa tendiente a terminar con el debate en torno a los desaparecidos.

Construcción de una autoridad beckettiana

En 1981 Videla brinda una conferencia de prensa en ocasión de la finalización de su mandato.¹⁰ Esta aparición pública nos permite reflexionar en torno a la construcción de niveles de teatralidad, de planos de artificiosidad, en la construcción de la imagen.

Haciendo un balance de su gobierno, se dirige a sus ministros y colaboradores, entre ellos, secretarios, subsecretarios y gobernadores de las provincias, y expone que:

En reciprocidad, quiero delinear mi propio rol y expresar, además, mi reconocimiento a ustedes por toda la tarea cumplida. Al primero, a mi rol, lo tengo perfectamente intelectualizado y asumido. Al segundo, al reconocimiento, quiero exponerlo con la vehemencia propia que dicta el corazón, aun a riesgo de caer en la emoción. Por eso, de ahora en más, no leeré.

El tipo de enunciación que venía llevando durante la lectura no varía después de ella, como tampoco su gestualidad corporal. De hecho, posee el texto escrito, baja la mirada para seguirlo y cambia de página cada vez que termina sin ocultar el gesto y sin referencia kinestésica ni verbal al

¹⁰ Puede visualizarse en el siguiente [enlace](#). Fragmento citado: 27'29" a 28'12".

hecho de estar contradiciendo su promesa. Es decir, la “vehemencia propia que dicta el corazón” y el “riesgo de caer en la emoción” están controlados por un guion del cual no se aparta. La performatividad entre el primer momento (“de lectura”) y el segundo (“de no lectura”) varía en cuanto el enunciador se posiciona desde el discurso de manera diferenciada ante su público, pero las estrategias escénicas adoptadas son exactamente las mismas. Varía también el texto: mientras que en la lectura se refiere al rol de sus camaradas, en la expresión “espontánea” habla en primera persona. La supuesta actitud espontánea pretende aludir a la sinceridad de la expresión de los sentimientos, de su intimidad, más que a la performatividad.

En esta conferencia de prensa Videla expresa en su texto el convencimiento de la efectividad de todo lo realizado durante su mandato y expone lo que debe realizarse en la etapa siguiente. La mirada posada sobre los interlocutores es expresión de interioridad, pero también de seguridad, es la afirmación de una “Verdad”. La superposición de algunos elementos traslada el planteo político a una disputa por la verdad, en la que ésta es patrimonio del dictador, puesto que es en él en quien se halla depositada la autoridad. Sin ir más lejos, como un personaje de Samuel Beckett, Videla dice que “de ahora en más” no va a leer e, inalterable, continúa leyendo, pero nadie arriesgaría a discutir esa precisión, puesto que toda su corporalidad transmite su autoadjudicación de la potestad de decisión, de verdad, de determinación de las cosas. Una vez más, el presidente *de facto* expresa corporal y discursivamente “la verdad” de las cosas, nadie osaría sugerir que está leyendo.

Al finalizar la conferencia, pasa la última página, se quita los anteojos y, mientras la voz en *off* del canal de televisión público (canal 7, ATC, Argentina Televisora Color) cierra la transmisión, Videla realiza una serie de movimientos repetitivos y se refriega las manos nerviosamente, con la mirada baja y moviéndose algo compulsivamente. Durante estos pocos segundos tal vez se filtra lo espontáneo, el “texto no leído”. En este tiempo de la espera, probablemente se cuelan la inseguridad, la ansiedad, la inquietud, que ocultaba la máscara. Podríamos interpretar estos movimientos no controlados como una liberación del personaje sostenido a lo largo de la conferencia de prensa. Ahora bien, la máscara no termina de caerse en esta breve liberación de tensiones. Al mismo tiempo que se refriega las manos, está atento al momento de la finalización de la transmisión, está aún “en personaje”. Como en una puesta en abismo, el personaje deja de actuar, pero esta no-actuación resulta en un grado más de performatividad, un nivel en el que actúa que no está actuando.

ALTERACIONES Y CORRIMIENTOS: *PERFORMANCES* FUERA DEL PATRÓN

Estampa de dictador populista

Las anteriores presentaciones públicas de Videla funcionan estableciendo ciertos parámetros de performatividad que se reiterarán en sus apariciones públicas durante el ejercicio de la presidencia y que además se continuarán hasta el día de su muerte. Esta performatividad encuentra, por supuesto, algunas excepciones. Entre ellas, hemos detectado dos imágenes en las que la figura de Videla posee otras características.

La única aparición de Videla ante un público de masas fue con motivo de la apertura del mundial de fútbol del año 1978. Ese año la copa mundial de fútbol se disputó en Argentina, en un gesto propagandístico por parte del gobierno que, en el marco de las ya múltiples denuncias internacionales por violaciones a los derechos humanos, ofició de anfitrión y mantuvo a la población local distraída entre el 1 y el 25 de junio. Los años más duros de la represión fueron 1976 y 1977. Mientras que en 1977 el gobierno comenzaba a anunciar el triunfo sobre la subversión, a comienzos de 1978 estaba ocupado con la “campana antiargentina”¹¹, por lo que un evento de la envergadura y la trascendencia de un mundial de fútbol le venía como anillo al dedo. Además, durante los primeros meses de 1978 al interior de la Junta se dio una puja por la sucesión de la presidencia. Videla y Massera representaban posiciones divergentes. Finalmente, luego del Mundial, más precisamente en el mes de agosto, Videla fue designado presidente hasta marzo de 1981.

Como se sabe, Argentina ganó el Mundial '78 y no faltan las sospechas por sobornos (a la selección peruana, por ejemplo, cuya derrota por seis a cero frente a los argentinos le permitió a la selección argentina el acceso a la final por cantidad de goles) y amedrentamientos (Videla mismo se acercó al vestuario de los holandeses antes y después del partido de la final con Argentina).

El gobierno de Videla hizo un aprovechamiento político de este evento deportivo (como, por otra parte, es de esperar de cualquier gobierno) y, desde el comienzo, la campaña del campeonato de fútbol estuvo orientada al reforzamiento de la identidad nacional. Como recuerdan Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003: 159), un eslogan de la Campaña oficial del campeonato decía: “El Mundial también es confraternidad... y usted juega de argentino”.

Las empresas publicitarias privadas colaboraron en la irradiación de este sentimiento popular multiplicando las referencias directas e indirectas a los valores promovidos por la prensa oficial. Así, chocolates (Bonafide), gaseosas (Coca Cola) o autos (Mercedes Benz) aludían en las publicidades de sus productos a la confraternidad, la unión o la reconstrucción nacional,¹² y el modo de participar en un evento deportivo por parte de la población pasó a ser equivalente al deber ser de cada ciudadano para fomentar y sostener la identidad nacional promovida a través de los valores que proclamaba el gobierno.

También operó como apoyatura a la difusión de los valores de la dictadura la voz de José María Muñoz como relator de los partidos. Apodado “el relator de América”, Muñoz era un periodista muy conocido en cuyas apariciones hizo un uso político del evento deportivo. El mundial funcionó, así, como vidriera de una sociedad feliz, unida y en paz.

¹¹ Así se llamó a una estrategia de construcción mediática encabezada por los medios de comunicación hegemónicos en el país (como los diarios *Clarín* y *La Nación* y la editorial Atlántida, que publicaba revistas de gran alcance, como *Para tí*) que durante todo 1978 operaron como órganos de difusión del régimen. Esto no significa que no haya habido matices, zonas porosas y contradicciones aun dentro de un mismo medio. Ver al respecto Marina Franco (2002).

¹² Abel Gilbert y Miguel Vitagliano (1998) dedican un volumen completo al Mundial '78 en el entramado social y político en el que se desarrolló. En el capítulo III (33-43) analizan la campaña publicitaria oficial y el papel de las empresas privadas de publicidad en torno al campeonato de fútbol.

Videla inauguró el Mundial con un discurso de apertura. Abel Gilbert (2019: 244) describe la presentación en estos términos: “Videla dio por inaugurado el campeonato con ese desinterés por el énfasis que lo caracterizaba”, es decir, en un tono seco y monocorde, marcial, que hemos visto en las conferencias de prensa.¹³

En contraste con esa expresividad rígida, adusta, hosca, aparece una fotografía que altera ese modo de construcción de la autoridad. Otro tipo de performatividad se expone en la conocida *fotografía* de los tres miembros de la Junta, Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti, del momento en que Argentina hizo el último gol ante Holanda en la final del campeonato, consagrándose triunfador.



Esta imagen de los miembros de la Junta Militar en el palco se volvió emblemática y recorrió el mundo, y me interesa reponerla porque propone una construcción de la figura del dictador distante de la que hemos presentado hasta el momento. En ella se ve a los tres miembros de la Junta festejando el gol con el que la selección argentina de fútbol ganó la copa del mundo, con las bocas abiertas y los brazos en alto, en un gesto que vincula a Videla más con el arquetipo de dictadores latinoamericanos del siglo XX que con la adusta actitud que ostentó mayormente en sus apariciones públicas a lo largo de su vida.

La vehemencia y el apasionamiento que exhibe la imagen se asocian a lo popular, colaborando en la construcción de un régimen escópico en el que el poder se carga de expresiones comúnmente asignadas a las masas, posibilitando, tal vez, una identificación simpática, es decir, un tipo de identificación en la que el argentino “común” podría verse reflejado en la performatividad de su presidente.

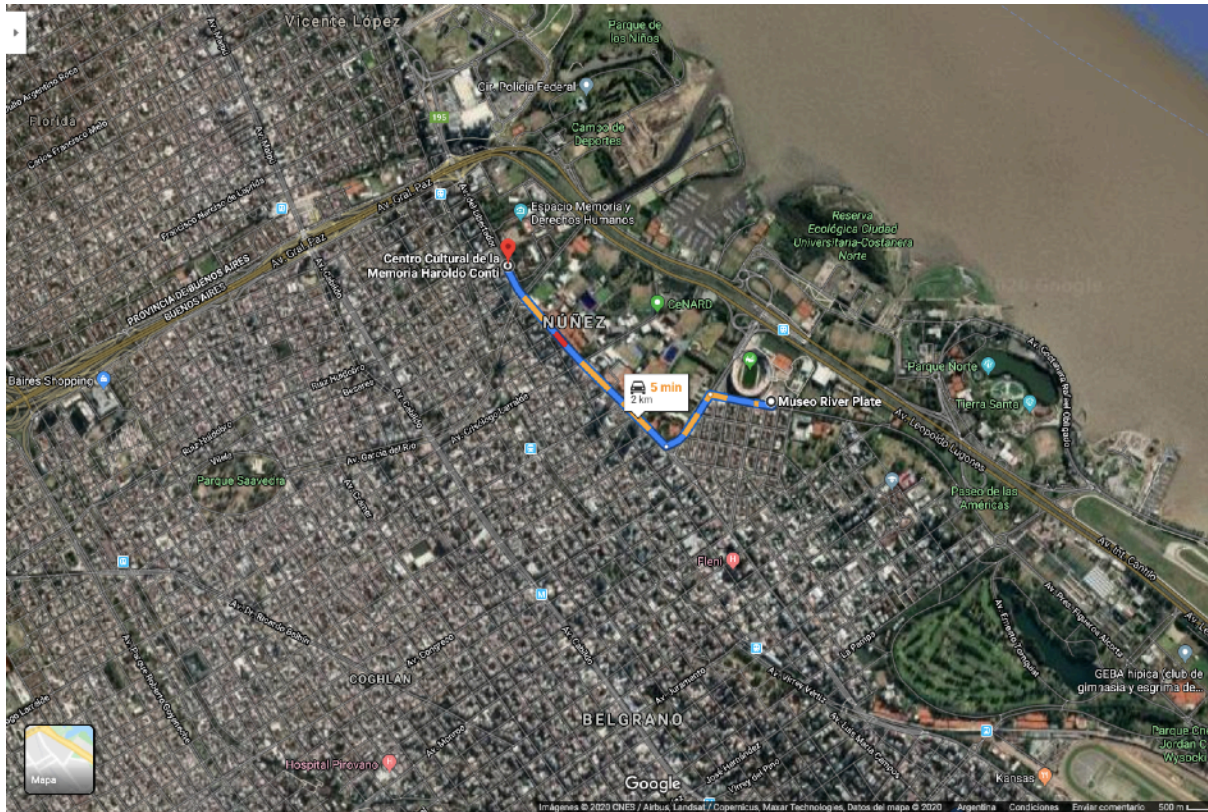
¹³ *Discurso inaugural del Mundial '78*.



La revista *Somos* publicó en su tapa el 30 de junio de 1978 un [recorte de la fotografía](#) que pone en primer plano la imagen del presidente y que puede leerse en el marco de la mencionada “campana antiargentina”. Editada por la editorial Atlántida entre 1976 y 1993, esta revista tuvo una aparición semanal y durante la dictadura funcionó como órgano de difusión del poder *de facto*.

En el título de tapa se vuelve a efectuar la transposición por la que la nación, los argentinos y el evento deportivo se convierten en equivalentes por metonimia. Y el recorte de la imagen de Videla opera enfatizando la expresión de hilaridad muy infrecuente en sus apariciones públicas. “El presidente de facto —ironiza Gilbert (2019: 248)— abre los brazos en un impensable reflejo populista” y un semanario (en evidente función de órgano de difusión del régimen) elige mostrar en tapa esa fotografía del presidente como la imagen del triunfo del campeonato deportivo de mayor arraigo en la población local.

El estadio de River Plate en el que se jugó el partido de la final y Videla se mostró eufórico está ubicado a escasos dos kilómetros de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el principal centro clandestino de detención y tortura de esa dictadura. Hoy en día, de acuerdo con el [recorrido](#) propuesto por Google Maps, se tardan escasos cinco minutos en llegar de un sitio al otro en auto en horario laboral, diecisiete minutos en transporte público y veinticinco a pie. En la extensa geografía de la ciudad de Buenos Aires estos dos sitios se encuentran, realmente, muy conectados.



La excitación de los miembros de la Junta probablemente se explique a través de otra metonimia: no solo celebraban una victoria deportiva, sino y sobre todo un (breve) triunfo del régimen. Mientras las calles de la ciudad de Buenos Aires y de las principales ciudades y pueblos del país se llenaban de gente eufórica portando banderas argentinas y saltando con cánticos deportivo-nacionalistas, durante la ceremonia de entrega de la copa se dio una situación de la que “muy pocos se enteraron y a muchos menos les importó, que los holandeses, subcampeones, se [negaron] a estrecharle la mano al presidente” (Novaro y Palermo, 2003: 162). La euforia popular acompañaba la figura del dictador extrovertido de la foto. El plan de distracción había funcionado, aunque el centro de la escena mediática no tardaría en correrse hacia noticias menos favorecedoras para el gobierno, como el ineficiente rumbo económico que tomarían las negociaciones realizadas durante el mundial. En el transcurso del campeonato también se había concertado la mencionada visita de la CIDH para el año siguiente y ésta se acordó en los términos en que planteó la Comisión, evidenciando debilidad política por parte del gobierno argentino. Como hemos visto, poco antes de que la CIDH emitiera el informe, ya se atrevía un periodista a preguntar en público por el destino de los desaparecidos.

El ex represor como anciano indefenso

Por último, nos detendremos en una imagen que contrasta con las anteriores en la que se ve al dictador ya en su mayoría de edad como un hombre débil. Este tipo de representación ha sido recurrente para mostrar a los represores ya ancianos, como connotación de su fragilidad e indefensión, con la intención de despertar empatía en el espectador, sobre todo, a la hora de ser juzgados por los delitos cometidos en el pasado. Otros represores han sido insistentemente

visibilizados en esa condición, pero no es el caso de Videla. Es por eso que resulta emblemática una fotografía en la que se lo ve como un abuelo más que como un dictador.

La foto en cuestión acompañó el obituario de Videla en el diario *La Nación*¹⁴, fue luego retomada por diversos medios (entre ellos, el programa televisivo de entretenimientos *Duro de domar*), fue tapa del libro de Ceferino Reato *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos* (2016) y también se la reproduce en su interior (40). El *copyright* de la imagen pertenece a Ceferino Reato y fue tomada en enero de 2012, en el marco de entrevistas que éste le hizo al ex represor en 2011. Me interesa reflexionar en torno al uso de esta imagen en distintos medios para recuperar la diferente carga semántica que se le ha asignado.

La versión digital de la nota con la que el diario de derecha *La Nación* presenta veintiséis fotografías del ex dictador, que se ordenan de manera no cronológica, aunque las primeras corresponden a su último tiempo en la celda de Campo de Mayo, las siguientes se vinculan a los juicios y otras situaciones públicas entre los años '90 y 2012, y las últimas se remontan a sus años como presidente *de facto*. La primera de ellas, la foto que ilustra la nota y que oficia de tapa del obituario, lo muestra como un hombre mayor débil y, en definitiva, como un pobre hombre.



Jorge Rafael Videla en la Cárcel federal en Campo de Mayo, 11 de enero de 2012. En Ceferino Reato (2016)

¹⁴ “Murió Jorge Rafael Videla, símbolo de la dictadura militar”. *La Nación* (17/05/2013).

En esta foto el cuerpo del ex dictador no está rígido sino reblandecido. La imagen nos permite entrar en la intimidad de lo que, a simple vista, parecería ser una habitación, pero sabemos que es la celda en Campo de Mayo donde Videla se encontraba cumpliendo su condena. El plano genera en el espectador la ilusión de estar viendo todo el espacio del cuarto, aunque solo tiene acceso a un sector. Predominan los colores cálidos y claros en los muebles y en el cubrecama, en las paredes blancas de fondo y hasta en el pelo del protagonista, que aparece ya sin uniforme militar y también sin traje. Su vestimenta cómoda indica pertenencia social y económica: zapatos náuticos sin medias, pantalón blanco, chomba marca Lacoste, reloj. Esta vez su ropa no está planchada a la perfección como solíamos verla: el pantalón tiene arrugas, el cuello de la chomba tiene las puntitas hacia arriba. Del mismo modo, los muebles y los objetos de la imagen podrían encontrarse en la habitación de cualquier sujeto de clase media y media-baja de la Argentina de la época.

Videla está despojado de todos los elementos que hacían a su rol de autoridad: no se lo ve erguido, ni firme, su torso no empuja hacia adelante, sino todo lo contrario: sentado al borde de la cama con los hombros caídos hacia adelante; encorvando un poco la espalda, que está torcida también hacia un lado; los brazos relajados sobre la falda, como si ya no tuvieran más nada que explicar; las manos no revolotean sino que se cruzan serenas. La gestualidad del rostro expresa tristeza, desamparo, a través de las comisuras de los labios y de las cejas hacia abajo. Todo esto construye una intimidad que a su vez genera en el espectador la pregunta sobre qué le pasará a ese hombre, que connota con el universo de la emocionalidad mayormente ocultado en las apariciones públicas de este ex dictador. Se percibe una sensibilidad que en exposiciones anteriores se ocultaba en el uniforme o el traje y su corporalidad impenetrable, en su cuerpo “deshumanizado”, que se movía casi como un autómatas e intentaba exhibir en todo momento que todo estaba bajo control. Aparece aquí el lugar de los sentimientos, que estaban invisibilizados detrás de las máscaras de “Videla presidente”, “Videla militar” e, incluso, “Videla acusado”. En esta imagen, esas máscaras se caen.

Sin embargo, el ex dictador, como siempre, mira al interlocutor; mira, en este caso, a cámara. El punto de vista de la cámara está depositado en el espectador, por lo que, como un *trompe l'oeil*, Videla nos mira fijamente. *Me mira fijamente*. Mira a cada uno que se atreva a entrar en su intimidad. Pero esta vez sus ojos y sus cejas se inclinan hacia abajo, en línea con la comisura de los labios y con el resto de su cuerpo: los hombros, la espalda, los brazos, todo tendiendo a caer.

Esta imagen del ex dictador hasta expresa humildad a través de un cuerpo vencido que deja permear sentidos de culpabilidad. Videla nunca se arrepintió explícitamente, pero esta imagen suya, con el crucifijo detrás, crea sentidos de arrepentimiento. Las manos se entrelazan en continuidad con la cruz colgada en la pared. La composición de la imagen nos permite pensar que busca el perdón en el único lugar en el que se conserva la posibilidad de ser perdonado: en el seno de la iglesia católica, que lo acogió hasta el último día, y en la mirada individual del argentino común que tiene acceso, en primer término, a la publicación donde apareció la foto.

Ésta es la clásica representación dispuesta para generar empatía en el espectador que Videla mismo no promovió en sus apariciones públicas. El libro y el diario que la publican fingen permitirnos entrar en la intimidad del ex dictador, conocer sus secretos, ser alcanzados por su

mirada, ahora sí, piadosa, que busca consuelo y refugio en la cruz y en cada uno de nosotros. Asimismo, se produce aquí un efecto de igualamiento con el espectador: él es como cualquiera de nosotros y, por lo tanto, merece el perdón de Dios, que lo acompaña en forma de cruz sobre su almohada. Y, si merece el perdón de Dios, merecerá también el de sus contemporáneos, que lo miramos sentado en el borde de su cama indefenso y a los que, con su mirada (con su mirada fija en la de cada uno que lo mira: fija en la mía, lector del libro de Reato, lector del diario *La Nación*), expresa que merece consuelo.

Esta corporalidad, sin embargo, es una estrategia más para ocultar el horror. Por otro lado, además, la publicación de esta fotografía en el diario *La Nación* con motivo de su muerte tal vez habla más del periódico y de los círculos de poder asociados a él que de la imagen que el mismo Videla privilegió mostrar a lo largo de los años. Sin embargo, y aunque no haya abusado de esta imagen de indefensión, es posible afirmar que efectivamente posó para esa foto, sabiendo y autorizando su publicación.

El programa *Duro de domar* también hizo uso de la foto con motivo de la muerte de Videla el 17 de mayo de 2013, como parte un informe titulado “**Murió el genocida Videla**”, emitido ese día a las 22 horas por canal 9. Este programa se dedicaba a la información política desde la crítica humorística y, siguiendo con el formato habitual, el informe consistió en un veloz montaje de imágenes y videos documentales modelados por la intervención de carteles, músicas y la voz *over* de un locutor que construía el punto de vista. El informe ironiza sobre el título que debería tener la nota que acompañara a esta imagen: “Jubilado está solo y extraña a su perro” (17/05/2013: 2’33” a 2’36”).

Me interesa comentar esta publicación debido al juego discursivo que propone: nos es posible leer la ironía e interpretar la parodia puesto que sabemos que no se trata de un “anciano abandonado”. El juego que se produce entre literalidad y parodia expone el carácter artificioso de la teatralidad. Es decir, el primer indicio que tenemos para sospechar de la construcción de la imagen (de su carácter artificial) es la risa: si nos reímos es porque vemos en la imagen algo que contrasta con la descripción en el texto. La teatralidad surge de la articulación entre texto e imagen. El carácter de artificio emerge del hecho de que sabemos que ese anciano no es cualquier hombre mayor “solo que extraña a su perro”, sino que es un hombre que ha comandado la dictadura más atroz que vivió el país, al menos, en el último siglo.

REPRESENTACIONES DE LA FIGURA DEL DICTADOR EN LA ESCENA TEATRAL

Una breve observación de la representación de la figura de Videla en la escena teatral nos permitirá reflexionar en torno a cómo ha sido interpretada la performatividad del ex dictador. 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 poéticas y perspectivas, las representaciones de figuras de represores han sido escasas y en su mayoría no han ocupado lugares centrales en la cartelera. En un artículo anterior (Verzero, 2019) propongo una periodización del teatro argentino que construye memorias sobre la historia reciente, y en el marco de la vasta producción al respecto, las representaciones de represores ocupan un lugar muy minoritario respecto de otras figuras, como las del militante, el dirigente, los hijos e, incluso, los desaparecidos.

Si la escena es el espacio de la representación por excelencia, se desprende de esto la pregunta sobre por qué un campo teatral reconocido por sus trabajos sobre memoria¹⁵ no ha visibilizado a los represores y por qué cuando lo hace recurre mayormente a personajes ausentes en la escena (presentes en la extra-escena), ridiculizados, grotescos o absurdos. Las posibles respuestas a este interrogante se encontrarían no solo en la escena misma, sino también fuera de ella, en el contexto político y cultural con el que el teatro se construye dialécticamente.

Sin intentar ahondar en respuestas a estos interrogantes, simplemente por el momento dejaremos planteadas dos posibles hipótesis interrelacionadas: por un lado, la cuestión podría tener asiento en uno de los problemas centrales de la práctica escénica que tiene que ver con la dificultad para poner en escena el horror; y, por otro, con que a la hora de construir memorias de la historia reciente, el teatro se ha posicionado muy fuertemente desde el lugar del movimiento de Derechos Humanos, por lo que ha adoptado el punto de vista de la militancia, acompañando los procesos de representación que esta figura ha tenido para esos sectores de la sociedad.

De esta manera, a lo largo de los años, el militante ha sido representado como víctima, como héroe o como sujeto social cuyo desempeño puede cuestionarse. Del mismo modo, ha habido corrimientos en los modos de representar a los desaparecidos. La puesta en escena del desaparecido como figura conlleva el inevitable problema de cómo representar la ausencia y se han llevado a cabo diferentes tanteos al respecto. Mariana Eva Pérez (2020) estudia en profundidad el teatro argentino del siglo XX que representa la desaparición a través del estudio de textos dramáticos. La autora parte de la hipótesis de que los mismos han ido más allá de las representaciones disponibles en las narrativas sociales que se ocupaban del tema de la desaparición, y para confirmar este supuesto analiza un corpus de textos dramáticos, ocupándose de la dimensión fantástico-espectral del problema. Parte de la conceptualización de la desaparición como una biopolítica de producción de espectros, que obtendrá los más diversos modos de elaboración, reconstrucción y representación. Llega así a sistematizar cuatro macropoéticas teatrales en relación con la representación de los espectros en la dramaturgia argentina entre 2002 y 2015, que define como: “dramaturgia realista de intertexto humanitario”, “dramaturgia espectral”, “dramaturgia de las víctimas infantiles” y “dramaturgia fantástica”.

Como figura contrapuesta a las del militante o del desaparecido, el represor ha sido mayormente corporizado en la figura del apropiador o del militar de bajo rango que, si bien podía estar convencido de lo que hacía, cumplía órdenes. Tal es el caso de los personajes de los militares en *Esa extraña forma de pasión* (2010), de Susana Torres Molina, con dirección de la autora. *Potestad* (1985), de Eduardo Pavlovsky, constituye la pieza paradigmática en la representación de la figura del apropiador, pero también se destacan otras obras, como *Chiquito* (2008), de Luis Cano, con dirección de Analía Fedra García. Incluso en el marco de Teatro por la Identidad la figura del represor no ha sido de las más visitadas.

Teatro por la Identidad (TxI) es un ciclo que surge en Buenos Aires en el año 2001. En el marco de una crisis económica, que fue también una crisis social y política, emergieron una

¹⁵ Sobre teatro argentino y memoria de la última dictadura, entre otros: Brenda Werth, 2010; Cecilia Sosa, 2014; Verzero 2010, 2011, 2014; Maximiliano de la Puente, 2017; María Luisa Diz, 2017; Mariana Eva Pérez, 2020; Verzero-Pietsie Feenstra, 2020.

cantidad de colectivos artísticos que en los '90 comenzaron a realizar experiencias ligadas a organismos de Derechos Humanos. TxI se funda con el objetivo explícito de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo¹⁶ en la búsqueda y restitución a las familias legítimas de los menores apropiados durante la dictadura. Su obra de apertura, *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro (2002), resultó fundacional política y estéticamente. TxI realizó ciclos de teatro ininterrumpidos hasta la actualidad, variando sus estrategias, modos de acción, de organización y de visibilización (María Luisa Diz, 2017). Se desprendieron colectivos locales de TxI en otras ciudades de Argentina y en otros países, como España, Inglaterra y Venezuela. Ente las obras del ciclo en las que se pone en escena alguna modalidad de represor, se encuentran: la mencionada *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro, con dirección de Erika Halvorsen y Daniel Fanego; *Esclava del alma* (2001), de Amancay Espíndola, con dirección de Héctor Malamud; *Una buena afeitada* (2002), de Juan Sasiain, con dirección de Federico Godfrid; y *Lazo mecánico familiar* (2004), de H. Ceferino López, con dirección de Rubens Correa.

Entre las figuras de represores representados en el teatro de posdictadura, los altos mandos cuentan con pocas apariciones o con modos oblicuos de ser “puestos en cuerpo”, como por ejemplo, siendo representados en la extra-escena. Tal es el caso de *El almirante* (2012), de Daniel Kersner y con dirección del autor, en la que se ahonda en la figura de Emilio Massera, quien se encontraría agonizando en una habitación contigua al espacio escénico en el que su esposa, como único personaje en escena, despliega reflexiones en torno al poder, la crueldad, la ambición y otras problemáticas entre las que transcurrieron largos años de su vida. El punto de vista está centrado en la esposa del militar, quien dialoga con un supuesto personaje que no se ve, no se escucha y no se percibe más que a través de su relato.

Otra obra del circuito teatral independiente en la que se pone en escena un personaje que remite explícitamente a uno de los referentes clave de la última dictadura cívico militar es *Vidé/la muerte móvil* (2016), con texto de Vicente Muleiro y dirección de Norman Briski. Allí Vidé remite a Videla y constituye el personaje principal. Es por ello que —como he anticipado— realizaré una aproximación a esta obra, con la finalidad de observar cómo se relaciona el personaje central de la pieza con la imagen pública que hemos rastreado en las conferencias de prensa y fotografías de Videla.

El estreno de esta obra se inserta en el marco de una explosión de propuestas que buscaban resistir y cuestionar el orden de cosas que imponía el gobierno neoliberal recientemente asumido. En diciembre de 2015 llegó al poder en Argentina una coalición de derecha por la que Mauricio Macri fue presidente durante cuatro años, en un marco regional de viraje hacia el neoliberalismo. En lo que respecta a las problemáticas relacionadas con la memoria, los nuevos gobiernos de derecha intentan imponer programáticamente una visión negacionista, que se sostiene en la idea de no mirar al pasado. Como respuesta, colectivos artistas salieron a la calle

¹⁶ Abuelas de Plaza de Mayo, tal como se autodefine en su [sitio web](#), “es una organización no gubernamental creada en 1977 cuyo objetivo es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina”. Las “Abuelas” son mujeres cuyos hijos e hijas están desaparecidos y tienen nietos nacidos en cautiverio o desaparecidos juntos con sus padres y que fueron apropiados. Se estima que son 500 los menores apropiados por la última dictadura cívico-militar. Hasta el momento, se han encontrado 126. Junto a los nietos, las Abuelas ya buscan a sus bisnietos.

con la finalidad de subrayar la necesidad de continuidad de las políticas de memoria que habían formado parte de la agenda de los gobiernos progresistas anteriores (en Argentina, Néstor Kirchner, 2003-2007; Cristina Fernández de Kirchner, 2007-2011 y 2011-2015). Y, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, el teatro de sala que reconstruía los años de la militancia y de la dictadura ofreció propuestas en menor cantidad que antes pero que en varios casos lograban expresar el largo trabajo sobre memorias realizado en el campo escénico. En ese marco se estrena *Vidé/la muerte móvil*, escrita y dirigida por dos reconocidos exponentes de la intelectualidad y el teatro argentinos.

En términos generales, la obra combina elementos documentales con una puesta netamente teatralista, es decir, que ostenta el artificio al tiempo que reproduce pero oculta las fuentes de archivo. La construcción del personaje genera un distanciamiento que se construye a partir de elementos que abrevan de distintas formas de teatro popular, poniendo en juego técnicas actorales de diversas poéticas, desde el circo hasta el absurdo y, sobre todo, el grotesco.

En la versión filmada de la obra, la puesta en escena es precedida por los créditos sobre un fondo negro y un repiqueteo marcial de tambores. Los personajes son Vidé y Pepe Biondi. José “Pepe” Biondi fue un humorista argentino, artista de variedades y de circo, famoso por sus apariciones en cine y televisión, que falleció en 1975.

Vidé replica y exagera el tono de los discursos de Videla que hemos presentado a través de las conferencias de prensa. Los movimientos rígidos y controlados remiten referencialmente a la performatividad del ex dictador que los espectadores mayormente reconocen como característica. Pero no se busca una actuación realista, sino que está hiperbolizada. La gestualidad y el modo de decir remiten a la adustez y la hosquedad de aquellos discursos reales de Videla, pero generan risa en el público que interpreta la parodia porque conoce el referente.

La obra se abre con el entrenamiento físico de Vidé para “llegar en estado”, para “llegar al Estado” —según Pepe Biondi—. Es un actor que hace a un personaje creado por un actor popular y esto opera como homenaje. Si bien ambos personajes son hilarantes, es por la relación con los referentes reales que interpretamos una parodia en el caso de Vidé y un homenaje en el caso de Pepe Biondi.

Ya en la primera escena, los roles se invierten y es Pepe el encargado de conducir el entrenamiento físico, en tiro al blanco y otras habilidades castrenses que Vidé necesita desarrollar. Pepe maltrata a su subordinado. Lo mismo ocurre en la escena siguiente, donde Pepe se transforma en maestra. En lo sucesivo, Pepe representará a la Esposa, al Cadete, al Sacerdote y a Martínez de Hoz¹⁷ (que es puesto en escena a través de un títere), a un Falcon¹⁸, al Micrófono y al Funerero. Todos ellos establecerán distintos vínculos con Vidé, subrayándose las relaciones víctima-victimario, dominador-dominado, a través de un ejercicio del poder y de la dominación por momentos perverso y de la violencia en sus distintas formas de manifestación. Todo se da, sin embargo, en clave de sátira.

¹⁷ José Alfredo Martínez de Hoz fue el Ministro de Economía durante la presidencia *de facto* de Videla.

¹⁸ El Ford Falcon verde es símbolo de la represión, puesto que era el auto característico con el que la dictadura realizaba operativos ilegales, como secuestros y traslados de personas.

En la primera escena, Vidé reflexiona sobre su muerte, imitando el tono solemne y marcial de Videla, sin evidenciar ningún tipo de sensibilidad ni emotividad. El parlamento finaliza con la siguiente frase: “Y que se me vea en escorzo, desde mis pies, como un muerto serio, como un muerto que sabe cumplir su papel”. La frase es la explicación de Vidé de la imagen que quiere dar a la hora de su muerte. En un juego irónico, la escena remite a la performatividad de Videla, explicitando la necesidad de control de su propia imagen y de todas las situaciones, reponiendo la representación que hemos descrito en sus apariciones en las conferencias de prensa dictadas durante su presidencia *de facto* y que mayormente sostuvo a lo largo de su vida.

El personaje de Vidé, contenido y controlado, se contrapone con el de Pepe Biondi que, en clara referencia al actor argentino, pone en juego recursos y procedimientos propios del actor popular, caracterizados por la exageración en los movimientos, el humor verbal y la apelación a otros recursos generadores de risa, como la ironía o el sarcasmo. El actor apela a procedimientos propios del actor popular de la época y del circuito popular-comercial de Biondi, como el *morcilleo*¹⁹ o la improvisación. En una actuación grotesca, la risa y el llanto se dan en sutiles medidas y sin solución de continuidad.

La jerga del discurso militar, los pasos, las marchas y todo el universo castrense se hiperbolizan. La obediencia a la jerarquía y a las órdenes de los superiores forma parte del discurso militar que se recrea, con frases tales como: “Para mí una orden del superior es sagrada. Sobresaliente cien puntos. fffsssss, derechito. Así que me arrastraba por los cardos como el que más, me arrastraba por los cardos a la búsqueda del enemigo”. La hiperbolización opera en función de la generación de humor (a través del sarcasmo o la ironía, por ejemplo) o de una reflexión seria, pero siempre merced de la construcción crítica de la historia con la finalidad de generar distanciamiento.

La obra no apela a la identificación por parte del público, sino que a través de procedimientos teatralistas como los mencionados se señala el artificio produciéndose en todo momento un distanciamiento que opera en favor del pensamiento crítico.

A lo largo de la obra se combinan materiales documentales con referencias directas a la historia política o cultural, creando un espacio ficcional extrañado, donde no se deja nada librado al azar, pero al mismo tiempo lo que ocurrirá es imprevisible para el espectador. En esto se halla una conceptual referencia a la dictadura comandada por Videla.

En el mismo sentido generador de distanciamiento, la obra construye la referencialidad con el universo castrense sobre todo en el discurso y las actuaciones, mientras que el espacio es múltiple y abierto a la asignación de sentidos y el tiempo no es cronológico, sino que las escenas se suceden de manera fragmentaria, yuxtaponiendo situaciones no lineales.

¹⁹ El “*morcilleo*” es un procedimiento actoral propio de los actores populares del siglo XX que consiste en improvisar agregando texto que no estaba en el guión provisto por el autor. Generalmente lo hacían reconocidos capocómicos en teatro y luego, también, en televisión.

CONCLUSIONES

En las apariciones públicas de Videla predomina una narrativa militarizante que opera naturalizando un disciplinamiento del cuerpo que opone emoción y orden, afectividad y racionalidad, autocontrol y caos, donde el primero de los componentes de cada uno de estos pares binarios es considerado como polo positivo en detrimento de su opuesto que, en tanto es valorado como negativo, debe eliminarse. En el mismo sentido, se estructuran los argumentos que Videla defendió hasta el día de su muerte, según los cuales se justifica el accionar de la dictadura en la existencia de una guerra en la que la otredad debía ser aniquilada.

A través de las apariciones públicas de Videla se construyó una corporalidad de la autoridad que físicamente se despliega en un cuerpo erecto, con un torso erguido, con los hombros hacia atrás y la cabeza recta. Es un cuerpo en el que predomina la línea vertical, cuya voz es monocorde y cuya vestimenta es el uniforme oficial o un traje de civil que con su sola aparición imprime jerarquía.

Todos estos elementos proyectan un ideario de racionalidad, una razón neutra que está por sobre todo lo que pueda expresar o connotar emocionalidad. El efecto de sentido central que despierta esta figura de autoridad es el de la neutralidad racional, evitando todo lo que pudiera significar afecto o emoción. La verticalidad expone la racionalidad cartesiana de la mente pura. No hay un solo gesto que muestre que quien detenta la autoridad se impacta por algo. Su posición es inquebrantable, nunca nada la toca, ni siquiera cuando habla públicamente de las desapariciones. En la performatividad de esta autoridad en ningún momento se expresa la duda. Y la posición erguida del cuerpo del dictador apunta en el sentido de confirmar las certezas que enuncia.

En sus apariciones públicas durante la presidencia *de facto*, Videla se sitúa a sí mismo en un lugar de omnipotencia, a partir de la cual afirma el mundo explicando verdades inapelables. Lo que Videla pronuncia con la palabra y subraya con el cuerpo performa una autoridad cuya mirada, cuya apariencia física, cuyas ideas y determinaciones se corresponden por metonimia con “la Verdad”. La presentación de “la Verdad” deja afuera automáticamente toda posibilidad de contemplación de otras versiones y, en ese sentido, desautoriza con su presencia, con su corporalidad, todo lo diferente. Todo discurso (textual, gestual o de cualquier índole) que plantee una duda o un sentido distinto queda anulado bajo esta autoridad. Este efecto de sentido es potenciado por la construcción de un personaje exteriorizado: no expone su interioridad, no hay posibilidad de penetrar a través de su *ricтус* endurecido. Y, si es necesario, palabra e imagen se disocian, para subrayar con el cuerpo lo que la palabra no alcanza a explicar.

Las imágenes públicas de Videla han mayormente circulado en torno a esa imagen de autoridad, aunque por supuesto, ha habido excepciones. La performatividad de esta autoridad contrasta con algunas apariciones públicas en las que se construye otro tipo de sentidos. La autoridad como líder de masas ha sido performada casi exclusivamente con motivo del Mundial '78 y establece conexiones con la imagen arquetípica del dictador latinoamericano populista del siglo XX. Asimismo, poco antes de su muerte, se ha podido ver en alguna fotografía la construcción del ex represor como anciano débil.

Por otro lado, si el hecho escénico es por antonomasia el lugar de la representación y si, además, el campo teatral argentino de las últimas décadas se ha destacado por la potencia de sus trabajos sobre memorias de la militancia y de la última dictadura, sería de esperar una profusa representación de figuras de represores. Sin embargo, son pocas las experiencias al respecto.

La apelación a poéticas realistas constituye uno de los recursos más implementados para la construcción de la historia. Sin embargo, su utilización para la construcción de memorias de violencias de Estado o violaciones a los Derechos Humanos resulta compleja, puesto que al problema de “poner en cuerpo” el horror se agrega el problema ético intrínseco a la mimesis y a su consecuente identificación por parte del público. En ese sentido, se han realizado variados intentos por correr del centro de la escena a la representación mimética de represores. Esto se ha llevado a cabo a través de diversas estrategias, como por ejemplo, colocando al personaje en la extra-escena o apelando a poéticas teatralistas. En este último caso, se destaca *Vidé/la muerte móvil* (2016) de Vicente Muleiro y dirección de Norman Briski, que rompe con las expectativas de construcción realista del pasado y de la figura del represor sin escamotear su “puesta en cuerpo” como personaje principal de la obra. El personaje de *Vidé* representa a Videla y la figura que se reconstruye es la de la autoridad que mayormente se desplegó a lo largo de la historia del dictador en los medios de comunicación. En el personaje de la obra, sin embargo, la autoridad del dictador real es presentada hiperbólicamente a través de procedimientos actorales y escénicos ligados al grotesco o al absurdo generando un efecto de distanciamiento que favorece la expectación crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- CANELO, Paula. “La legitimación del Proceso de Reorganización Nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina, 1976-1981”. *Sociohistórica. Cuadernos del CISH* 9/10 (2001). Buenos Aires: Al Margen / Centro de Investigaciones Sociohistóricas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata: 103-134.
- CANELO, Paula (2020). “La dinámica política del Proceso de Reorganización Nacional (Argentina, 1976-1983)”. Franco, Marina y Ramírez, Hernán (eds.) *Dictaduras del Cono Sur. Problemas generales y casos nacionales*. Rio de Janeiro-São Paulo: Civilização Brasileira. En prensa.
- DE LA PUENTE, Maximiliano (2017). *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2010*. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- DEL CAMPO, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DIÉGUEZ, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales: prácticas artísticas y socio-estéticas”. *Archivo virtual de Artes Escénicas*, Universidad de Castilla La Mancha (2009).
- DIZ, María Luisa (2017). “Teatro x la Identidad: un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad”. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- EVREINOV, Nicolás (1963[1927]). *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla.
- FELD, Claudia y Salvi, Valentina (eds.) (2019). *Las voces de la represión. Declaración de perpetradores de la dictadura argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- FRANCO, Marina (2002). “La “campana antiargentina”: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso”. Casali de Babot, Judith y Grillo, María Victoria (eds.). *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*. Tucumán: Universidad de Tucumán: 195-225.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Irvine, California: Gestos.
- GILBERT, Abel y Vitagliano, Miguel (1998). *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Buenos Aires: Norma.
- GILBERT, Abel (2019). *Satisfacción en la Esma: música y sonido durante la última dictadura*. Tesis de acceso a Doctorado. Facultad de Periodismo y Comunicación social, Universidad Nacional de La Plata. Inédita.
- NOVARO, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *Historia argentina. La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

- PÉREZ, Mariana Eva (2020). *Entre el duelo inconcluso y el reconocimiento espectral: representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina (2002-2015)*. Buenos Aires: Paidós. En prensa.
- PRIETO Stambaugh, Antonio (2009). “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. Adame, Domingo (ed.). *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. México: Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana: 116-143.
- REATO, Ceferino (2016). *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALVI, Valentina. “‘Entelequia’, ‘enmascaramiento’ y ‘disimulo’. Las últimas declaraciones de Videla sobre los desaparecidos (1998-2012)”. *Rúbrica contemporánea* 5, 9 (2016): 103-172.
- SEOANE, María y Muleiro, Vicente (2001). *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SOSA, Cecilia (2014). *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship. The performances of blood*. London: Tamesis.
- VERZERO, Lorena. “Testimonio, ficción y (re)presentación: la escena como espacio para la reparación del daño”. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* VI, 5 (2010): 34-39.
- VERZERO, Lorena. “Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño”. *Taller de Letras* 49 (2011): 205-217.
- VERZERO, Lorena (2017). “Tránsitos e intercambios del teatro sobre memorias de las dictaduras en el Cono Sur”. Fukelman, María *et al.* (eds.). *Teatro Independiente. Memoria y actualidad*. Buenos Aires: Ediciones del CCC: 197-214.
- VERZERO, Lorena (2019). “Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino”. Opazo, Cristián y Blanco, Fernando (eds.). *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile/Washington: Cuarto Propio y Southern Cone Studies Section (LASA). En prensa.
- VERZERO, Lorena y Pietsie, Feenstra (2020). *Las prácticas artísticas y las ciudades performativas: Buenos Aires, Berlín, Madrid*. Buenos Aires: CLACSO-IIGG. En prensa.
- VIDAL, Hernán. “Teatralidad social y modelo cultural argentino: el Teatro Abierto de 1981”. *Gestos* 19 (1995): 13-39.
- WERTH, Brenda (2010). *Theatre, Performance and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave.