

Las funcionalidades estética y política del uso del dispositivo testimonial en *Teatro x la identidad*

María Luisa Diz

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas¹ que se originó entre los años 2000 y 2001 en la Ciudad de Buenos Aires con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la recuperación y la restitución de las identidades de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Estos/as teatristas formaron una primera comisión directiva que fue integrada por: Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levín, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio.

Ese movimiento fue conformado por actores y actrices, dramaturgos/as, directores/as y productores/as que pertenecían a diferentes generaciones y que provenían de formaciones estéticas diversas. No obstante, estos/as teatristas tenían las características en común de haber participado en movimientos y producciones teatrales, cinematográficas y televisivas que buscaron articular arte y política, así como también en producciones mediáticas.

Estos/as teatristas se propusieron organizar y realizar ciclos teatrales, de manera autogestiva y autónoma, en los que se pusieran en escena producciones teatrales que abordaran las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad, así como también otras temáticas y problemáticas en las que el derecho a la identidad se viera afectado. Y, además, pretendieron transmitir aquellas producciones a una gran cantidad y diversidad de espectadores que, inclusive, no eran público de teatro.

Esta comisión, luego ampliada y constantemente en recambio, fue la encargada de centralizar los aspectos logísticos de los ciclos que se realizaron a partir del año 2001 en

¹ Esta categoría se refiere a los hombres y mujeres de teatro que son capaces de desempeñar los distintos roles y tareas que involucran el hacer escénico (actuación, dirección, dramaturgia, etc.) (Dubatti, 2012: 210).

salas pertenecientes a los circuitos teatrales independiente, oficial y comercial de la Ciudad de Buenos Aires. Desde el primer ciclo, TxI se fue expandiendo internamente con la creación de nuevas áreas de trabajo, y la incorporación de coordinadores y colaboradores a cada área.

Al finalizar su primer ciclo, TxI también se fue expandiendo externamente con la realización de funciones itinerantes de obras que formaron parte del ciclo, y con la creación de otros colectivos de TxI en localidades del conurbano bonaerense, provincias del interior del país y otros países por parte de teatristas locales.

Desde los inicios de TxI, la comisión directiva se ha caracterizado por abordar dramáticamente las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad a partir de lo que denominó como “*temática directa*” que, con el correr de los años, se ha consolidado como el modo institucional de representación de aquellas problemáticas. En términos generales, podríamos decir que la “*temática directa*” se caracteriza por el trabajo con testimonios, tanto ficcionales -escritos por dramaturgos/as convocados por o pertenecientes a la comisión directiva-, como reales -de familiares de desaparecidos y menores apropiados/as, nietos/as recuperados/as, apropiadores y represores, publicados en libros editados por *Abuelas* y alojados en su “*Archivo Biográfico Familiar*”-; actuaciones realistas²; participación de figuras del espectáculo; y las búsquedas efectistas de generar empatía emocional en los espectadores y de despertar la duda en torno a la identidad en aquellos espectadores nacidos durante el período dictatorial.

Si el testimonio es un recurso preponderantemente utilizado por la comisión directiva de TxI para trabajar estéticamente las problemáticas de la apropiación y la restitución, el presente artículo se propone analizar comparativamente una serie de monólogos testimoniales escritos especial y únicamente para los ciclos de TxI de los años 2002 y 2005, y algunos testimonios pertenecientes al “*Archivo Biográfico Familiar*” de *Abuelas* trabajados por la dramaturga Gilda Bona en el año 2005, con el objetivo de poder dar cuenta de sus similitudes y diferencias temáticas y estéticas. La importancia de su análisis radica además en que, actualmente, esos monólogos y testimonios continúan siendo leídos e interpretados en las funciones itinerantes que TxI realiza a pedido para escuelas primarias y secundarias, instituciones sociales y en espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires, el conurbano bonaerense y el interior del país. El objetivo de dicho análisis es elucidar las funcionalidades estéticas y políticas del uso del testimonio por parte de TxI como un dispositivo funcional, es decir, eficazmente adecuado a los fines de

2 Este tipo de actuación se basa en las enseñanzas del actor y director teatral ruso Constantin Stanislavsky. Éste propuso una actuación orgánica basada en la verdad escénica a través de dos procesos creadores: el de las vivencias internas por medio del recurso de la memoria emotiva y el de la encarnación de las mismas en el diseño de un personaje cuyas acciones, tanto internas como externas, debían manifestarse en movimientos físicos. La actuación de carácter realista busca generar una empatía identificatoria en los espectadores. El sistema Stanislavsky fue introducido en el país por los directores de teatro y maestros de actores Agustín Alezzo, Augusto Fernandes y Carlos Gandolfo.

representar e intentar incidir recursivamente sobre los tres ejes temáticos que abordan los monólogos y testimonios seleccionados, a ser analizados en cada uno de los apartados que componen el presente artículo: 1. la identidad sustituida/restituida de los/as menores apropiados/as; 2. la lucha de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as; y 3. la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas.

Monólogos testimoniales I:

las dimensiones biológica y cultural de la identidad sustituida/restituida

Para el primer ciclo del año 2001, la comisión directiva de Txl implementó la modalidad del concurso, a través del cual se realizó la selección de las obras que debían abordar *“el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los ‘70 y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica”* (Txl, 2001).

De ciento quince obras breves de autores argentinos presentadas, fueron seleccionadas cuarenta y una, la mayoría de las cuales fueron escritas especialmente para el ciclo. Para efectuar dicha selección, se organizó una comisión de lectura conformada, en su mayor parte, por teatristas. Entre ellos, se encontraban dramaturgos/as y directores/as teatrales, como Daniel Veronese, Susana Torres Molina, Mauricio Kartun, Jorge Goldemberg y Ricardo Talento, y actores que trabajaron en teatro, cine y televisión, como Ingrid Pellicori y Arturo Bonín.

Esta comisión de lectura estaba formada también por integrantes de la comisión directiva de Txl, como Valentina Bassi, Joaquín Bonnet, Daniel Dibiase, Norberto Díaz, Diana Lamas, Coni Marino y Luis Rivera López. Y, en menor medida, por representantes de *Abuelas*, como César Núñez, Mariana Eva Pérez y Natalia Fontana.

Para el año 2002, la comisión directiva decidió que las obras que se presentaran a concurso para formar parte de su segundo ciclo teatral debían abordar dramáticamente otras problemáticas en las que el derecho a la identidad pudiera verse afectado, es decir, que no debían hacer referencia directa al delito de apropiación de menores.

Ahora bien, según Araceli Arreche (2011: 10) –quien en ese momento formaba parte de la comisión directiva–, como la mayoría de las obras que fueron seleccionadas para el segundo ciclo no abordaban directamente la problemática de la apropiación de menores, la comisión directiva temía perder su marco político-institucional fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*. Para continuar enmarcando al Txl en su objetivo originario, la comisión directiva determinó que la problemática de la apropiación de menores debía ser abordada estéticamente a partir de lo que denominó como *“temática directa”*, que era entendida como el trabajo dramático con testimonios, de

manera similar al “*teatro documental*”³. Esta decisión de que la temática de la apropiación de menores fuera excluida de la convocatoria a los/as teatristas y se propusiera un nuevo tipo de abordaje como “*temática directa*” por parte de la comisión directiva, reafirmó el poder de esta comisión para establecer un modo institucional de representación de aquella temática. Para poner en marcha dicha decisión, la comisión directiva convocó a Patricia Zangaro⁴, autora de *A propósito de la duda* -espectáculo inaugural de Txl, basado en testimonios proporcionados por *Abuelas*-, quien propuso ampliar esa convocatoria a un grupo de alumnas que participaban de su taller de dramaturgia. Según Zangaro, allí surgió la idea de escribir bajo su supervisión “monólogos a la manera de aquellos que fueron parte de *A propósito de la duda*”⁵, a partir del trabajo dramático con el dispositivo testimonial. Así, escribieron ocho “*monólogos testimoniales*” que fueron presentados a modo de “separadores” entre las obras que formaron parte del ciclo 2002: *Mi pelo es rojo* y *Dulce de alcayota*, de Gilda Bona; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*, de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro. Cabe destacar que los dos primeros monólogos pertenecientes a Zangaro formaron parte de *A propósito de la duda* y se basaron en testimonios reales proporcionados por *Abuelas*.

La denominación “*monólogos testimoniales*” combina un discurso en que el personaje se dirige a sí mismo, según la definición de *monólogo* para Pavis (2011, [1996]: 297), y una narrativa contada en primera persona por un narrador que es también protagonista o testigo real de los acontecimientos que narra, de acuerdo a la concepción de *testimonio* de Beverley (1996, en Beverley, 2004: 24-26). Ahora bien, siguiendo la clasificación propuesta por Arreche (2012: 105-124) respecto de las modalidades de uso del testimonio por parte de las obras de Txl en el período 2000-2010, los monólogos testimoniales presentados en el ciclo del año 2002 utilizan al testimonio como formato, es decir que los personajes en escena juegan dramáticamente a ser los/as protagonistas o testigos reales de los acontecimientos que narran en primera persona.

3 Disponible en: <http://memoria.ides.org.ar/files/2012/05/ENTREVISTA-ARACELI-ARRECHE-PARA-PUBLICAR-EN-WEB1.pdf> (Fecha de consulta: 13/11/2013).

4 Egresó de la carrera de Actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) e inició su formación en el área de la dramaturgia con Osvaldo Dragún, más tarde con Mauricio Kartun -ambos autores realistas-, y con el dramaturgo y director teatral español José Sanchís Sinisterra, más vinculado a la investigación y la experimentación teatrales. Entre las obras escritas por Zangaro se destacan: *Hoy debuta la finada* (1988), con dirección de Jorge Laureti; *Pascua Rea* (1991), dirigida por Manuel Iedvabni; *Por un reino* (1993), bajo la dirección de Graciela Spinelli; *Auto de fe... entre bambalinas* y *Advientos* (1996) que comprende dos piezas breves: *Confín* y *Última luna*, llevadas a escena por Daniel Marcove; y *Náuseas* y *Variaciones en blue* (1999), con dirección de Daniel Fanego.

Además, Zangaro participó en Teatro Abierto y fue una de las fundadoras de la Fundación Somigliana (SOMI), creada en 1990 por Cossa, Bernardo Carey, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia y Osvaldo Dragún, con el fin de estimular la labor de los autores nacionales, y se encargó de la realización del boletín institucional desde su creación hasta 1995.

5 Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013.

Estos monólogos fueron interpretados por actores y actrices que personificaron a hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as y, posteriormente, restituidos/as. Algunos/as de ellos/as habían participado en *A propósito de la duda* o en obras del primer ciclo de TxI, como Malena Figó, Diana Lamas, Karina Beorlegui, Gabriel Galindez, Pepe Monje; habían formado parte de su primera comisión directiva, como Melina Petriella; habían trabajado en obras de teatro que abordaron la problemática de la apropiación de menores por fuera de los ciclos de TxI, como Malena Figó que protagonizó *Paula.doc* (1997), de Nora Rodríguez; y, además, circulaban por el teatro, el cine y la televisión, como Cecilia Dopazo y Sergio Surraco. La mayor parte de este grupo de actores y de actrices comparte sus formaciones actorales con Alejandra Boero, Agustín Alezzo, Augusto Fernandes y Lizardo Laphitz, entre otros, quienes se basan en la enseñanza del sistema Stanislavski de actuación que busca producir un efecto de realidad en los espectadores. De esta manera, los actores y las actrices estaban presentes en el escenario encarnando en sus personajes vivencias internas de nietos/as recuperados/as, es decir, exteriorizando sus estados emocionales y acciones físicas con el objeto de lograr una identificación emocional con los espectadores. La puesta en escena consistía en un escenario vacío, sin escenografía ni objetos, que le otorgaba una mayor importancia a los relatos y las acciones de los/as intérpretes; una luz cenital o vertical que se proyectaba sobre cada uno/a de ellos/as resaltándolos/as, pero también generando sombras que producían un efecto dramático; una ubicación de pie en proscenio⁶ para establecer una cercanía con el público; vestidos con ropa informal con el fin de sugerir personajes reales; y sin micrófono para que sus voces se proyectaran naturalmente.



Dame el tenedor – Diana Lamas –
Foto: www.teatroxlaidentidad.net

Ahora bien, establecida la apropiación de menores como un crimen de lesa humanidad por parte del terrorismo de Estado, ¿qué noción de identidad tematizan y dramatizan

⁶ Parte del escenario más inmediata al público.

estos monólogos?⁷ El eje de la corporalidad ocupaba un lugar predominante tanto en los textos como en las actuaciones. En primer lugar, los sentidos configurados por estos textos replicaban elementos pertenecientes al doble eje de la genética y la familia con el que, según Gatti (2011: 123), el discurso institucional de *Abuelas* se refiere a la identidad. Para comprobar la identidad genética de los/as nietos/as sospechados/as de ser apropiados/as, las Abuelas recurrieron al análisis de ADN, y promovieron la investigación y el descubrimiento del índice de “abuelidad” que permitieron restituir las identidades de muchos/as nietos/as. Ahora bien, según el citado autor, esta política de búsqueda se convirtió en una política de identidad que se articuló sobre una definición conservadora de la identidad como la preservación de lo que es, lo que permanece, lo que se hereda y no cambia. Una concepción de la identidad que no admite labilidad, ambages, ambigüedades, sinsentidos ni paradojas. No obstante, mediante el proyecto del “*Archivo Biográfico Familiar*” de *Abuelas* que contiene grabaciones, fotos, cartas y objetos pertenecientes a los desaparecidos, el discurso de la Asociación logró abrir y dinamizar aquella concepción esencialista de la identidad a través del encuentro con lo cultural, la familia, el linaje, la saga. En definitiva, la retórica de la autenticidad que completa la retórica de la sangre (132-145).

Por un lado, los textos de los monólogos hacen hincapié en relatos sobre la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores: “*Mi pelo es rojo, el de ellos no lo era*” (*Mi pelo es rojo*, TxI, 2005: 333); “*Pero ellos también tenían ojos oscuros, más oscuros todavía que los míos*” (*Mi hijo tiene ojos celestes*: 332).

Por otro lado, se observan narraciones sobre una suerte de “biologización” del gusto y de algunas formaciones del inconsciente, como el síntoma y el sueño: “*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*” (*Quisiera saber si le gustaban las sardinas*: 335). “*Tengo hambre de dulce de alcayota. Antojo, dicen (...). Mi hambre lo huele todo y lo sabe a toda hora y en todas partes, como algo que ha probado alguna vez*” (*Dulce de alcayota*: 327); “*A mí el color verde me produce náuseas. Los fuegos de artificio me vuelan la cabeza. Y las sirenas, todas, congestionan mis orificios (...). Una explosión me aturde, un auto verde dispara raudamente y una sirena me despierta*” (*Mi pelo es rojo*: 333).

Por último, los textos de los monólogos permiten dar cuenta de una dimensión constructivista y narrativa de la identidad referida a las informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica: “*Cuando vi el vestido, me di cuenta que era*

⁷ El presente artículo no pretende realizar una discusión exhaustiva de la categoría de identidad que existe, especialmente, desde la crítica feminista y los estudios de género, y desde las críticas y la crisis de la “política de identidad” en los años ‘90. No obstante, cabe mencionar que desde los trabajos de Judith Butler en adelante, se sabe conceptualmente que las identidades de sexo/género no son algo natural, sino construcciones sociales que no se fijan de una vez por todas y dentro de las cuales existen estructuras de poder.

bajita, como yo (...). Y como la abuela. Y como la abuela de mi abuela, que vi en aquellas fotos de mujeres petisitas (...) (Una estirpe de petisas: 336); *"Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico (...). 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"* (Quisiera saber si le gustaban las sardinas: 335); *"Ahora sé que mi viejo, el biológico, tenía ojos celestes y me transmitió el gen recesivo que yo le transmití a mi hijo"* (Mi hijo tiene ojos celestes: 332); *"(...) te miro en esa foto en la que quedaste congelada y te descubro igual a mí hoy, chiquita y con hambre"* (Dulce de alcayota: 327); *"Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja (...)"* (Dame el tenedor: 329); *"Por primera vez me reconocí en su mirada de explosiones, autos verdes y sirenas en medio de la noche"* (Mi pelo es rojo: 333).

Pero también los textos incluyen experiencias, vínculos, afectos, etc. que son parte de la dimensión constructivista y narrativa de la identidad de los/as nietos/as y que se refieren a informaciones sobre los apropiadores y su familia, pero lo hacen en un sentido predominantemente negativo: *"Lo que no faltaba nunca en mi casa eran argumentos para convencer, para no dejar lugar a dudas. Y yo tenía ganas de creer"* (Cuando ves pasar el tren: 328); *"Una mujer policía se apropió de mí (...). A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla"* (Dame el tenedor: 329); *"Sentía mucha pena cuando aquel brazo largo me pegaba. Y no menos pena si me daba una caricia"* (Una estirpe de petisas: 336).

La apropiación de hijos/as de desaparecidos o de presos/as políticos/as fue un plan sistemático elaborado desde la alta cúpula militar. En el año 1984, el General Ramón Camps, perteneciente a esa cúpula, lo reconoció de esta manera: *"Personalmente no eliminé ningún niño. Lo que hice fue llevar algunos de ellos a organizaciones de caridad para que les encuentren nuevos padres. Los subversivos enseñan a sus hijos la subversión. Eso tenía que terminar"* (Amnesty International, 1985 en Penchaszadeh, 2012: 266). Los/as hijos/as de padres considerados por los militares como "subversivos" –sinónimo de marxistas, apátridas y sin Dios– eran adoptados ilegalmente por miembros de las Fuerzas Armadas o personas conectadas con el aparato represivo. Algunos/as eran ofrecidos/as en adopción a través del aparato judicial con información falsa acerca de su origen (Filc, 1997: 64). El sustrato de pensamiento compartido por los militares –pero también por otros actores sociales– era que la cultura y la identidad eran transmitidas y heredadas por la sangre. Por tanto, los padres "subversivos" le transmitían a sus hijos/as no sólo una identidad, sino también una cultura "subversiva". No obstante, consideraban que esa transmisión podía ser truncada por medio de la sustitución de la identidad – nombre y apellido, lugar y fecha de nacimiento–. Y de la crianza y la educación en un hogar con una cultura basada en los "valores argentinos", encarnados en la tríada "Dios, Patria, Hogar", términos que remiten al integrismo católico predominante en las Fuerzas Armadas de entonces (Da Silva Catela, 2005; Filc, 1997).

Para Da Silva Catela (2005), la restitución implica volver a colocar a una persona en el orden de las clasificaciones que delimitan quien es esa persona, porque se ha salido de un espacio de pertenencia que lo definió como persona/individuo al nacer: un nombre, una genealogía, lazos primordiales y sangre. No obstante, “*el dato biológico que restituye el ADN no alcanza. Sin las historias, sin las relaciones sociales, sin la presencia del otro que pueda testimoniar y contar, las identidades no se restituyen porque ellas son parte del mundo de la cultura*” (da Silva Catela, 2005: 139).

De esta manera, si la identidad es construida y narrada, puede ser sustituida a través de las historias y los testimonios de la familia apropiadora, pero también restituida por medio de las historias y los testimonios de la familia biológica. No obstante, podría decirse que esa restitución nunca se produce plenamente, en tanto las identidades de los/as menores apropiados/as conservan vínculos y afectos de las diversas experiencias de apropiación.

En segundo lugar, las acciones corporales de los/as intérpretes, en varios casos, operaban como índices gestuales que intensificaban el sentido de la palabra, funcionando como un decir-mostrar en relación con la palabra del yo/tú (De Toro, 1987): extender el brazo y colocar la mano en posición de agarrar, en *Dame el tenedor*; cruzarse de brazos, en *Quisiera saber si le gustaban las sardinas*; mostrar las palmas abiertas de las manos, en *Manos grandes*; tomarse el cabello y taparse los oídos, en *Mi pelo es rojo*. Pero también, las acciones representaban icónica y kinésicamente un objeto, teniendo en cuenta que el espectador reconoce la semejanza entre el signo y el objeto al cual remite (De Toro, 1987): la palma abierta de una mano frente a la mirada como si fuera una foto, en *Mi pelo es rojo*. O bien, las acciones utilizaban algún objeto cuya función era, en éstas como en las escenografías realistas y naturalistas en general, la de índice de comportamiento, es decir, ayudar al espectador a comprender a los personajes y sus acciones (Trastoy-Zayas de Lima, 2005): ver, oler, tocar y apoyar sobre el cuerpo el vestido de parto de la madre desaparecida, en *Una estirpe de petisas*.

La representación dramática de estos monólogos es mimética, es decir, reproduce el acto de dar testimonio de los/as nietos/as recuperados/as, pero también es teatral, ya que la mirada del espectador identifica un juego de fricciones entre lo real y la ficción, el espacio cotidiano y el espacio potencial, y el actor y el hombre (Féral, 2003). En este caso, entre el acto y la ficción de dar testimonio, entre el escenario jurídico y teatral, y entre los actores y los nietos. No obstante, la reproducción dramática mimética/teatral de estos monólogos tematiza y dramatiza una noción de identidad que no llega a vislumbrar profundamente la complejidad de las experiencias de los/as nietos/as, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión constructivista y narrativa de la identidad sustituida/restituida.

Monólogos testimoniales II:

la búsqueda heroica de los familiares de menores apropiados

Con el mismo objetivo de reafirmar el propósito fundacional de TxI, para el ciclo del año 2005, un grupo de dramaturgos/as que formaba parte de la comisión directiva escribió cinco “monólogos testimoniales”: *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrosioni. Los monólogos fueron escritos en base a algunos testimonios de familiares de menores apropiados que fueron publicados en el libro *Identidad. Despojo y Restitución* (1990), de Matilde Herrera y Ernesto Tenenbaum. Siguiendo a Arreche (2012), estos monólogos utilizan el testimonio como fuente y como formato, es decir que están basados en testimonios reales y los/as intérpretes juegan dramáticamente a ser los/as protagonistas o testigos reales de esos testimonios. Estos monólogos, y los testimonios del “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas* que serán analizados a continuación, fueron escritos y trabajados dramáticamente con la idea de ser leídos e interpretados, en su gran mayoría, por actores y actrices de teatro, cine y televisión, así como también por otras figuras del espectáculo⁸ que no disponían de tiempo para formar parte de una obra. Estas figuras eran convocadas por la comisión directiva para participar en el denominado “Espacio Abierto” que se realizaba desde el año 2004 antes de comenzar cada función, con el objetivo de convocar a un público amplio y diverso, inclusive a espectadores que no eran de teatro. La puesta en escena de estos monólogos, y de los “testimonios”, se asemejaba a la de los monólogos del 2002, con la diferencia que se contaba con un objeto fundamental: el papel que contenía el monólogo escrito que era sostenido en mano por el actor o la actriz, o bien, apoyado sobre un atril.

La mayoría de los monólogos del año 2005 representan las voces de familiares de desaparecidos y sus relatos acerca de las búsquedas de los/as menores apropiados/as y, en algunos casos, la restitución de sus identidades. En estos monólogos, las figuras y las acciones de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as fueron contruidos, predominantemente, a partir de sentidos heroicos: “*Cambió los ingredientes de cocina por mucha astucia y coraje (...). Pero la sigo buscando, no voy a dejar la lucha de mi abuela*” (*La búsqueda*, TxI, 2005: 393); “*La argentina Dolly Fortunati posee la mayor colección, con 5324 firmas, pertenecientes a su sobrina Laura Fortunati registrándose como Récord Mundial y como símbolo de lucha por la verdad y la identidad*” (*Record Guinness*: 396); “*Porque si yo estuve detenida no fue por pedir algo para mí sola, sino también para mis compañeros de trabajo*” (*Rosita*: 398).

⁸ Hilda Bernard, Eduardo Blanco, Andrea Bonelli, Arturo Bonin, Segundo Cernadas, Manuel Callau, Lucrecia Capello, Lidia Catalano, Rodrigo de la Serna, Julieta Díaz, Alejandro Fantino, Joaquín Furriel, Ignacio Gadano, Juan Gil Navarro, Gabriel Goity, Dalma Maradona, Anita Martínez, Claribel Medina, Pepe Monje, Guanella Neyra, Boy Olmi, Mario Pasik, Gastón Pauls, Melina Petriella, Carlos Portaluppi, Florencia Raggi, Roly Serrano, Catalina Speroni, Rita Terranova, entre otros.



Espacio Abierto – Arturo Bonin – Sala Abuelas de Plaza de Mayo del BAUEN - 18/9/2012.
Foto: www.expropiabauen.com.ar/?p=289

No obstante, se encuentran algunas excepciones a esta regla. El monólogo *Calio* es interpretado por el personaje de un secretario de un juzgado, quien lee en voz alta la sentencia de restitución de una menor apropiada por un policía y su mujer que redacta en su máquina de escribir, intercalando entre paréntesis sus pensamientos, así como también la reacción y los dichos del acusado, introduciendo algunas fisuras en las fórmulas fijas y cerradas del discurso judicial: “(¿Lavallén o Logares, qué pongo? Por ahora Lavallén ¿no? Bueno, si no que diga el juez cualquier cosa) (...). (Esto va para largo, ¿cómo era?, la restitución de la menor, Paula Lavallén, hija de los desaparecidos Claudio Logares y Mónica Crispón) (...). 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” (385).

Por otro lado, los monólogos *Rosita* y *El Arbolito de Tati* rompen con la línea de los sentidos configurados por el resto de los monólogos al introducir la figura de la adopción que permite dar cuenta de otro de los destinos que tuvieron algunos/as hijos/as de desaparecidos. En el monólogo *Rosita*, una madre detenida, liberada y exiliada durante la dictadura graba el relato en primera persona acerca de su detención en un cassette para su hija de la que fue separada y criada por otras personas y, finalmente, encontrada por Abuelas: “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” (*Rosita*, 398). Por su parte, en el monólogo *El arbolito de Tati*, una madre adoptiva de dos hijas de desaparecidos narra cómo ella y su marido se enteraron del origen de las niñas, y de cómo reaccionaron y actuaron frente a esta situación: “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, 389).

Según Villalta (2006), la dictadura buscó legitimar algunas apropiaciones mediante el recurso a la adopción. Ésta implica que hay una familia que no puede incluir al niño/a y, por tanto, lo/a entrega. La adopción implica, entonces, un abandono. *Abuelas* se esforzó en desarmar la construcción analógica entre apropiación y adopción para denunciar el carácter delictivo de esas prácticas, y difundir e instalar que los/as hijos/as de desaparecidos no había sido abandonados/as, sino robados/as.

Ahora bien, en estos monólogos la adopción es representada como “*otro destino*” menos terrible que el de la apropiación para los/as hijos/as de desaparecidos, en el cual los padres adoptivos no aparecen como personajes malvados, agresivos sobreprotectores y obstaculizadores del proceso de restitución de las identidades de sus hijos/as adoptivos/as, como el acusado en el monólogo *Calio* sino, por el contrario, como personajes bondadosos, pacíficos, liberadores y auxiliares de ese proceso.

Estos monólogos, de manera similar a los del año 2002, reproducen miméticamente el acto de dar testimonio por parte de familiares de desaparecidos y de menores apropiados. Pero también realzan su teatralidad en la que la mirada del espectador identifica, de acuerdo a Féral (2003), un juego de fricciones, en este caso, entre el acto y la ficción de dar testimonio, entre el escenario jurídico y teatral, y entre los actores y los familiares. En esa representación dramática mimética y teatral, estos monólogos introducen algunas narraciones atravesadas por disputas de sentido entre versiones más reduccionistas de la experiencia del delito de apropiación, y otras más heterogéneas y matizadas, como es el caso de la adopción.

Testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: el uso de la narrativa humanitaria en torno a la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas

Continuando con la política institucional de trabajar con testimonios, para este mismo ciclo del año 2005, la comisión directiva de TxI convocó a la dramaturga Gilda Bona, quien había escrito algunos de los “*monólogos testimoniales*” para el ciclo del año 2002, con el fin de abordar dramáticamente testimonios pertenecientes al “*Archivo Biográfico Familiar*” de *Abuelas*. El hecho de reincidir en la estrategia rectora de abordar las problemáticas de la apropiación y la restitución a partir del trabajo con el dispositivo testimonial, reafirmó aún más el poder de la comisión directiva que consolidaba así el modo institucional establecido para la representación de dichas problemáticas. De acuerdo a Arreche, estos denominados “*testimonios*” puestos en escena efectuaron un

uso del testimonio como fuente y formato, al igual que los monólogos testimoniales presentados en ese mismo año 2005.

Los/as intérpretes representaban las voces de familiares de mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas cuyos hijos/as fueron apropiados, a partir de sus características físicas y de personalidad, sus ocupaciones, recuerdos y anécdotas familiares. Al finalizar los relatos, los/as intérpretes mencionaban los nombres de estas mujeres, lugares y fechas de nacimiento, así como también de sus desapariciones, edades y de cuántos meses se encontraban embarazadas al momento de sus detenciones. A modo de ejemplo, el “testimonio” sobre Silvia Amanda González, leído e interpretado por la actriz Hilda Bernard, quien personificaba a la hermana de la mencionada desaparecida, relataba lo siguiente:

(...) Ella era libre como un potrillo salvaje y curiosa, de andar metiendo las narices en todo (...) Y por andar curioseando una noche se nos perdió en una estación de trenes (...) Hermosa se puso de muchacha, la más linda de todas las hermanas, un cuerpo hecho para el amor, bien sensual y mimosa, y dulce. Y ni que hablar de lo fuerte que era. Y decidida (...) Y nada de andar esquivándole al sacrificio. La primera en independizarse fue ella. Todavía en la secundaria y ya trabajaba en el hospital. Y ahí ya supo que quería ser instrumentista. Y ahí se enamoró de Juan Carlos, estaba estudiando para médico en La Plata. Y de un día para el otro se casaron (...). A partir de Silvia Amanda González, nacida en Buenos Aires, desaparecida en La Plata el 1 de diciembre de 1976, a los 18 años y embarazada de cuatro meses (TxI, 2005; 2007) 9.



Foto: DVD TxI

Hilda Bernard estudió actuación con el maestro Antonio Cunill Cabanellas, cuyo método de enseñanza integraba, entre otros, los sistemas de Stanislavski y algunos de sus discípulos como Jacques Copeau. Además de ser actriz de teatro, cine y televisión, Bernard fue una destacada actriz de radioteatro durante 16 años.

De este modo, durante la lectura e interpretación del “testimonio”, la actriz exterioriza sus emociones como si fuera la hermana de la desaparecida, sobre todo, a través de los marcados y expresivos cambios de tono de su voz.

9 Testimonios publicados en el material audiovisual realizado por Teatro x la identidad y la productora CLIPS durante el 2005 y estrenado en el 2007.

Por su parte, el “testimonio” sobre Silvia Mabel Isabella Valenzi, interpretado por los actores Daniel Fanego y Claudio Gallardou, respectivamente, personificaron a un inmigrante italiano, padre de la mencionada desaparecida, imitando una tonada italiana durante la narración:

(...) De los tres hijos, ella fue la menor, la que nació acá en la tierra nueva (...) Acá, ella de chiquita, bailaba la tarantela para las fiestas, muy bien bailaba la tarantela (...) Ella fue la hija argentina, la más chiquita, la consentida, rubiecita y ojitos de gata (...) Silvia era inteligente, hizo la primaria y la otra, el bachillerato. Y después se metió a la boca del lobo (...) Y ahí se enamoró de un muchacho, del Carlos, y se juntaron (...) Con los Montoneros estaban los dos. Esos sí que se habían metido en la boca del lobo. Y ahí nomás ella se quedó embarazada (...) Veinte años tenía, la gata la llamaban los amigos, alegre, ella seguía bailando la tarantela como cuando era chiquita (...) Tenía locura por los animales, los defendía a las puteadas si los lastimaban. Al escondite donde se tuvo que esconder, se llevó el perro de ella (...) Un día no la vimos más. Dicen que se la llevaron a los campos de concentración, de esos que había allá en la segunda guerra mundial. Dicen que tuvo una nena, pero nosotros no la vimos. Parece que se la quitaron (...). A partir de Silvia Mabel Isabella Valenzi, nacida en La Plata y desaparecida allí el 22 de diciembre de 1976, a los 20 años y embarazada de cuatro meses (TxI, 2005; 2007).



Fotos: DVD TxI

Daniel Fanego es un actor y director de teatro, cine y televisión, y uno de los miembros fundadores de TxI. Por su parte, Claudio Gallardou estudió actuación con los maestros Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo, cuyos métodos de enseñanza se basan en el sistema Stanislavski. Pero, además, aprendió las técnicas del clown de Jacques Lecoq con Cristina Moreira, técnica que le da primacía a la gestualidad corporal sobre la expresión verbal. También es uno de los fundadores y director del mencionado grupo teatral *La Banda de la Risa*, una compañía circense, y fue integrante de la primera comisión directiva de TxI. La actuación de Fanego interpreta al padre de la desaparecida como un hombre serio y duro. Mientras que la de Gallardou lo interpreta como un hombre sensible y alegre. En su actuación, Gallardou intercala durante el relato el tarareo de la melodía de la

tarantela, acompañado por el gesto de una de sus manos abierta que se mueve como enarbolando un pañuelo en el aire. No obstante, predominan las actuaciones realistas que culminan exteriorizando emociones internas con lágrimas en los ojos y quiebre de la voz.

Si bien en el segundo fragmento aparece una referencia a la militancia política de la desaparecida en una organización de la izquierda armada, que es representada en un sentido negativo a través de una metáfora animal ("*la boca del lobo*"), ambos testimonios construyen las figuras y las historias de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas, de manera preponderante, a partir del abordaje dramático de sus datos identitarios básicos, sus vínculos familiares y afectivos. Los modos de construcción de estas figuras remiten a la *narrativa humanitaria* (Laqueur, 1996) que funcionó a modo de lenguaje, modelo y procedimiento para que los familiares de desaparecidos y sobrevivientes de centros clandestinos de detención efectuaran sus denuncias en las redes transnacionales de derechos humanos contra las violaciones de derechos humanos cometidas en el Cono Sur por los Estados Nacionales en los '70 y los '80. La narrativa humanitaria fue posteriormente adoptada de manera estratégica por parte del movimiento de Derechos Humanos para presentar a los desaparecidos, apelando a sus vínculos de sangre en lugar de sus pertenencias políticas, con el fin de generar empatía emocional en gran parte de la sociedad. Cabe destacar que, en estos "*testimonios*" se observa la dimensión del género dentro del uso de la narrativa humanitaria: el embarazo y la maternidad aparecen como rasgos identitarios que cooptan o anulan identidades políticas. El borramiento de las identidades de estas mujeres como militantes implica que éstas sean representadas como víctimas inocentes sobre las que recayó de manera indiscriminada el peso de la represión. Por su parte, el hecho de que el segundo "*testimonio*" sea leído por dos actores que interpretan al padre de la desaparecida, sugiere que la figura masculina se erige en estos relatos como el testigo "*sobreviviente*" de Agamben (2000) que puede dar testimonio y lo hace en nombre de quien no ha podido: la "*verdadera*" testigo que ha perdido todo rasgo de humanidad, convirtiéndose en mera vida biológica y que es identificada únicamente a partir de su condición de género como mujer y embarazada. Por otro lado, la remisión a la narrativa humanitaria se observa también en la búsqueda del efecto de despertar compasión y generar sensibilidad en los espectadores a través de las actuaciones de carácter realista. Éstas exteriorizan las emociones internas en los rostros y las voces de los/as intérpretes de estos "*testimonios*".

A modo de conclusiones

La comisión directiva de TxI ha hecho un uso preponderante del dispositivo testimonial en sus producciones teatrales. Esta elección no es casual si acordamos con Richard, en que el testimonio constituye una de las puestas en relato de la memoria social que mayor capacidad de interpelación tiene porque "*pone en escena una corporización*".

biográfica que desvía el 'idioma común' de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-personal" (Richard, 2002: 192). Por su parte, la mayoría de los testimonios dramatizados fueron extraídos de la literatura y del "*Archivo Biográfico Familiar*" de *Abuelas*. De esta manera, podría decirse que estos testimonios buscaban interpelar a los espectadores a partir de la dramatización de historias singulares-personales y reafirmar el vínculo fundacional de TxI con la causa de *Abuelas*.

Los monólogos testimoniales del año 2002 fueron, en parte, funcionales estéticamente, es decir, eficazmente adecuados a los fines de tematizar y dramatizar una noción compleja de identidad. Si bien la representación de la identidad sustituida/restituida incluía vivencias y afectos de diversas experiencias de apropiación, aquellos fueron configurados únicamente a partir de sentidos negativos. Por su parte, las actuaciones realistas de estos monólogos que pusieron el énfasis en el eje de la corporalidad tuvieron la funcionalidad política de interpelar a los espectadores para transmitirles el mensaje de que la duda en torno a la identidad personal se produce en el cuerpo, en "*lo biológico*" que es "*leído*" culturalmente, es decir, que es narrado en estos textos.

Por su parte, los monólogos testimoniales del año 2005 fueron funcionales estéticamente a los fines de reproducir el relato épico de las *Abuelas* en torno a la búsqueda de los menores apropiados por parte de sus familias biológicas. Pero también fueron eficazmente adecuados para complejizar la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos. Si bien la adopción fue una estrategia por parte de la dictadura para legitimar judicialmente algunos delitos de apropiación, la adopción aparece en estos textos como un destino excepcional más aceptable dentro de la regla de la apropiación. Y los padres adoptivos como personajes "*buenos*" y auxiliares en el proceso de restitución de sus hijos/as adoptivos, frente a los apropiadores como personajes "*malos*" y obstaculizadores de aquel proceso. En términos políticos, la introducción de estas figuras en estos monólogos fue eficazmente adecuada a los fines de resquebrajar el monopolio de la voz autorizada y la palabra legítima de los familiares biológicos para hablar en la escena pública sobre las problemáticas de la apropiación y la restitución.

Por último, los testimonios pertenecientes al "*Archivo Biográfico Familiar*" de *Abuelas* que fueron trabajados dramáticamente en el año 2005 replicaron el uso estratégico de la narrativa humanitaria por parte del movimiento de derechos humanos. El uso de esta narrativa fue eficazmente adecuado para representar la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas como víctimas inocentes de la represión estatal. Pero este modo de representación omite mencionar sus identidades como militantes políticas, o bien, en caso de ser mencionadas, esas identidades son configuradas a partir de sentidos negativos. Por su parte, la figura masculina aparece como la figura del testigo que puede dar testimonio en nombre de aquellas víctimas inocentes. De esta manera,

estos testimonios tuvieron la funcionalidad política de reproducir la contraposición de las imágenes y los lugares asignados a la mujer y al hombre instalados socialmente: la imagen pasiva y débil de la mujer y su lugar en el ámbito privado/familiar, y la imagen activa y fuerte del hombre y su lugar en la escena pública/política.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2000). "El testigo", en *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: 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", en *Revista Gestos*, Año 27, N° 53: 105-124.
- Beverley, John (2004). "¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno" en *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana: 103-126.
- Da Silva Catela, Ludmila (2005). "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina", en *Telar* (vol.2, nro.2-3). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 125-140.
- De Toro, Fernando (1987). "La semiosis teatral", en *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galema: 87-127.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, Fundación OSDE.
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/ Universidad de Buenos Aires.
- Filc, Judith. (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jelin, Elizabeth (2010, [2006]). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra", en Emilio Crenzel (Coord.), *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*. Buenos Aires: Biblos: 227-249.
- Laqueur, Thomas (1996). "Bodies, Details and the Humanitarian Narrative", en Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press: 176-204.
- Núcleo de Estudios sobre Memoria. Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente: "Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de Teatro x la Identidad". Entrevista a Araceli Arreche. Disponible en:
- <http://memoria.ides.org.ar/files/2012/05/ENTREVISTA-ARACELI-ARRECHE-PARA-PUBLICAR-EN-WEB1.pdf> (Fecha de consulta: 30/11/2013).

- Pavis, Patrice (2011, [1996]). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Penchaszadeh, Víctor B. (2012). "Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina", en Penchaszadeh (comp.). *Genética y Derechos Humanos. Encuentros y desencuentros*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós: 263-298.
- Richard, Nelly (2002). "La crítica de la memoria", en Cuadernos de Literatura, N° 8, enero-junio, Bogotá, pp.187-193.
- Sosa, Cecilia (2012). "'Queremos mamá y papá'. Duelo y filiación en la Argentina contemporánea", en Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, N°81, agosto, pp. 42-47. Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-81-interior-revista.pdf> (Fecha de consulta: 13/3/2016).
- Teatro x la Identidad (2001). *Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Teatro x la Identidad (2005). *Obras de Teatro de los Ciclos 2002 y 2004*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Teatro x la Identidad (2005; 2007). DVD documental. Productora CLIPS. Buenos Aires.
- Trastoy, Beatriz – Perla Zayas de Lima (2005). "Objetos en escena", en Telón de Fondo. Revista de análisis y crítica teatral, N° 2. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html> (Fecha de consulta: 16/4/2015).
- Villalta, Carla. "Cuando la apropiación fue adopción. Sentidos, prácticas y reclamos en torno al robo de niños", en Cuadernos de antropología social, n. 24, Buenos Aires, julio/diciembre 2006. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2006000200008. (Fecha de consulta: 10/3/2016).
- Zangaro, Patricia. Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013.

Resumen

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó entre los años 2000 y 2001 en la Ciudad de Buenos Aires con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la recuperación y la restitución de las identidades de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). TxI se caracterizó por abordar dramáticamente las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad apelando de manera predominante al uso del testimonio como fuente, forma dramática y una combinación de ambas modalidades. Este artículo se propone analizar las funcionalidades estéticas y políticas del uso del testimonio como un dispositivo para tematizar y dramatizar la identidad sustituida/ restituida de los/as menores apropiados/as, la lucha de los familiares por la recuperación de los/as menores

apropiado/ass y la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas. Estos ejes temáticos aparecen en una serie de monólogos testimoniales escritos en los años 2002 y 2005, y en algunos testimonios pertenecientes al "Archivo Biográfico Familiar" de *Abuelas* trabajados por la dramaturga Gilda Bona en el año 2005. El presente artículo se pregunta por las funcionalidades estéticas y políticas del uso del dispositivo testimonial por parte de TxI: ¿en qué sentidos el uso de ese dispositivo es funcional, es decir, eficazmente adecuado a los fines de representar problemáticas de la apropiación y la restitución, y de intentar incidir recursivamente en torno a aquellas problemáticas?

Abstract

Theatre x Identity (TxI) is a movement shaped by groups of theatre-workers originated between 2000 and 2001 years in Buenos Aires City with the aim of contributing to the cause of the Plaza de Mayo's Grandmothers for the recovery and the restitution of the identities of the missing's children who were appropriated during Argentina's military dictatorship (1976-1983). TxI was characterized by dramatically addressing the problems of appropriation of minors and restitution of identity appealing predominantly to the use of testimonial device as source, dramatic form and a combination of both. This article analyzes the aesthetic and political functionalities of the testimony as a device to thematize and to dramatize the replaced/ restored identity of appropriated minors, the struggle of the families to recover appropriated minors and the figure of pregnant women detained-disappeared. These thematic core ideas appear in a series of testimonial monologues written in 2002 and 2005 years, and some testimonies belonging to the "Family Biographical Archive" of *Grandmothers* worked by playwright Gilda Bona in 2005 year. The present article asks for the aesthetic and political functionalities of the use of testimony by TxI: in what means the use of that device is functional, that is, effectively suitable to the aims to represent the problems of appropriation and restitution, and to attempt to have an impact on those problems?