

A propósito de la duda, de Patricia Zangaro: dramaturgia e identidad

A propósito de la duda by Patricia Zangaro: dramaturgy and identity

Federica De Filippi

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

federicadefilippic@gmail.com • orcid.org/0000-0001-8179-3943

Recibido: 22/05/2022. Aceptado: 27/06/2022.

Resumen

En el siguiente artículo se analizará la obra *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro. En el marco del surgimiento del movimiento Teatro x la Identidad, la dramaturgia, una vez más, se encuentra ligada a la memoria social y a la reivindicación de la lucha por la identidad de los organismos de derechos humanos. En esta pieza se hace uso de la polifonía, del relato en primera persona y de los testimonios de testigos y sobrevivientes del accionar del terrorismo de Estado que se vivió en la Argentina entre 1976 y 1983, con un objetivo muy claro: interpelar a la audiencia para generar la duda.

Palabras clave: memoria; Patricia Zangaro; TeatroxlaIdentidad; dictadura; teatro argentino

Abstract

The following paper will analyze the play *A propósito de la duda* by Patricia Zangaro. In the context of emergence of the Teatro x la Identidad movement, the dramaturgy, once again, is linked to social memory and the vindication of the struggle for identity by human rights organizations. This play makes use of polyphony, first-person narration and the testimonies of witnesses and survivors of the actions of State terrorism that took place in Argentina between 1976 and 1983, with a very clear objective: to question the audience in order to generate doubt.

Keywords: memory; Patricia Zangaro; TeatroxlaIdentidad; dictatorship; Argentine theatre

Introducción

Tras la recuperación de la democracia en 1983 en Argentina, surge lo que Dubatti (2015) llamará “nuevo teatro de postdictadura”, fenómeno que en el teatro se expresó en una explosión de micropoéticas, en la ausencia de referentes, en la falta o “imposibilidad” de canon, etc. El teatro de postdictadura, entonces, ofrece una compleja cartografía difícil de definir y que algunos teóricos atribuyen a la caída de los discursos de autoridad. Sin embargo, para Dubatti “la Postdictadura implica asumir que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado” (2015: 2). Es decir que dentro de la categoría de “postdictadura” encontramos un elemento unificador, que además deja entrever el regreso de la historia, de los grandes relatos y del sujeto. Es en ese contexto en el que se desarrolla el particular movimiento de Teatro x la identidad.

En un primer momento de postdictadura, este teatro político se manifestó en la continuidad de los ciclos de *Teatro Abierto* (hasta 1985) y en la actividad de grupos como Catalinas Sur, Teatro de la Libertad, y teatristas como Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Norman Briski, Patricia Zangaro, entre muchos otros. Por lo tanto, entendemos que existe una continuidad en el teatro argentino que tiene que ver con la función social del mismo.

Abordar estos colectivos, autores y movimientos, entonces, obliga a reparar no solo en la condición de fenómeno estético dentro del teatro del nuevo siglo, sino también en el movimiento de los sucesos políticos y sociales de la Argentina, particularmente en los cambios de las políticas gubernamentales en torno a los Derechos Humanos.

Dramaturgia e identidad

La problemática de la identidad generalmente se encuentra vinculada a la crisis. Si bien es posible decir que “el periodo que transcurre desde las

últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, se caracteriza, entre otras cosas, por una fragmentación de aquellas identidades colectivas que en el pasado reciente aseguraban un horizonte de inteligibilidad y predecibilidad a los individuos” (Souroujoun, 2011: 234), en Argentina esta problemática se encuentra vinculada principalmente a la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la última dictadura cívico-militar.

La Asociación Abuelas de Plaza de Mayo estima que fueron más de cuatrocientos los niños que desaparecieron en esas circunstancias y cuya identidad ha sido sustraída. Su lucha es “por nuestros nietos, por nuestros bisnietos –que también ven violado su derecho a la identidad– y por todos los niños de las futuras generaciones, para preservar sus raíces y su historia, pilares fundamentales de toda identidad” (Abuelas de Plaza de Mayo, 2022). Ellas fueron quienes lograron que el derecho a la identidad se incluyera en la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas, aprobada el 20 de noviembre de 1989. El artículo 8, también llamado “artículo argentino” en honor a las Abuelas, dice:

1. Los Estados Parte se comprometen a respetar el derecho del niño a preservar su identidad, incluidos la nacionalidad, el nombre y las relaciones familiares de conformidad con la ley sin injerencias ilícitas.
2. Cuando un niño sea privado ilegalmente de algunos de los elementos de su identidad o de todos ellos, los Estados Parte deberán prestar la asistencia y protección apropiadas con miras a restablecer rápidamente su identidad (UNICEF, 2006: 12).

Además, en 1987, el Congreso de la Nación creó por ley el Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG) que desde entonces se encarga de resolver la filiación de las niñas y los niños apropiados almacenando todas las muestras de los familiares que buscan a los menores desaparecidos por el terrorismo de Estado, y de todas las personas que sospechan ser hijas de desaparecidos. Al día de la fecha se han recuperado 130 nietos, pero a medida que el tiempo pasa la tarea se vuelve más difícil, pues las Abuelas también buscan a sus bisnietos que, como sus padres, son víctimas de las

acciones cometidas por la dictadura por extensión, y no tienen un conocimiento claro de su origen.

Bajo esta lucha es que surge el movimiento Teatro x la Identidad, como brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo. En su misión establecen que son “Un movimiento cuyo objetivo es hacer propia la búsqueda de nuestras queridas Abuelas, quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aún tienen su identidad cambiada” (Teatro x la Identidad, 2022). Siguiendo con la tradición del teatro comprometido, este conjunto de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores colabora con la lucha a través del arte y particularmente del teatro, ya que “Pocas cosas son tan efectivas en esta lucha como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir. Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia” (Teatro x la Identidad, 2022).

Si entendemos la identidad como el límite o las marcas que nos diferencian del “otro”, entonces estamos hablando de una marca relacional, pues es en relación a lo “otro” que nos conformamos. De esta manera, José Pablo Feinmann habla de la identidad y del valor de la lucha de las Abuelas asegurando que:

Quando Estela y sus muchachas (si me permiten, con cariño y respeto, decirles así) rescatan un ser de las manos apropiadoras, lo están restituyendo a su verdadera «otredad», que es el entorno en que surgió a la vida. Decirle al rescatado la identidad de sus padres es entregarle la posibilidad de su propia, intransferible, verdadera identidad. En estos «otros» (que son tus verdaderos «otros» porque son tus padres, que nunca van a ser «vos» porque no son tu espejo ni te trajeron al mundo para que seas el de ellos) reposa la conquista auténtica de tu identidad. Los otros - los apropiadores- no eran «tus» otros, se apropiaron de tu alteridad (2002: 85).

Es decir, el secuestro sofoca toda identidad, la cercena, y eso es lo que las obras del primer ciclo de este movimiento expresan. Por ejemplo, en *El archivista*, Levy-Daniel y las Abuelas de Plaza de Mayo muestran que los archivos solos no pueden garantizar la información sobre la identidad. Es necesario usar la información genética con las memorias para establecer la

identidad completa. Esto que parece ser algo evidente, en su momento fue transgresor. Los exámenes de sangre para determinar paternidad ya eran conocidos en la década de 1970, pero en este caso los padres estaban desaparecidos, por lo tanto las Abuelas en conjunto con diversas universidades investigaron la posibilidad de usar la sangre de los abuelos y de otros familiares para reconocer a los nietos robados. Los resultados determinaron lo que se denominó “índice de abuelidad”:

Después de un año de intenso trabajo estadístico y matemático, los científicos lograron determinar el “índice de abuelidad” que garantizaba un 99,99 por ciento de eficacia en la determinación de parentesco, y por lo tanto la Justicia debió incorporarlo como prueba. Se utilizó por primera vez en 1984 cuando recuperó su identidad una niña que había sido secuestrada junto a sus padres y, tres años más tarde, la misma técnica fue empleada para identificar a otra nieta que había nacido en cautiverio (Abuelas de Plaza de Mayo, 2022).

La lucha que da Ana, la protagonista de *El archivista*, es contra el abuso del Estado, representado por el archivista Félix, que al sacarle sangre la descarta para que no pueda encontrar a su verdadera familia.

Otras obras que formaron parte de este ciclo son *D.N.Y?* de Franco Verdoia, *El que borra los nombres* de Ariel Barchilón, *Hijos naturales, nombres civiles* de Horacio Banega, *Las letras de mi nombre* de Victor Egea y Vita Escardó, *Sin nombre* de Sol Levinton y *El nombre* de Griselda Gambaro; dejando en claro que el tema de la identidad y el nombre están intrínsecamente ligados (tema que será analizado en profundidad más adelante).

Sin embargo, lo relevante es poder entender cómo estas obras se vinculan con el público a través de la generación de duda y de la presentación de los delitos del Estado, activando la memoria de muchos y contribuyendo al debate de la identidad.

A propósito de la duda

El 5 de junio de 2000 se estrenó la obra denominada *A propósito de la duda*, basada en relatos testimoniales de la organización Abuelas, con dramaturgia de Patricia Zangaro y la dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. La locación del estreno no es una coincidencia, se eligió la Universidad por su composición ya que los estudiantes de la UBA tenían la edad necesaria para formularse la duda sobre sus identidades. De hecho, a partir de esta puesta en escena se registró un gran aumento en la cantidad de personas que se acercaron a las Abuelas para realizar la prueba de ADN que comprueba si son nietos desaparecidos. De esta manera, *A propósito de la duda* inspira la fundación de Teatro x la Identidad como una forma de interpelar a jóvenes a través del teatro.

Este ciclo surge, podríamos decir, como una respuesta a las preguntas que algunas personas tenían en cuanto a su identidad, en cuanto a lo sucedido en aquellos años de terror y como un espacio de memoria a través del arte. No solo aparece, sino que continúa al día de la fecha. Abel Madariaga, uno de los mentores del proyecto, pensó que “iba a comenzar y terminar” (2012: 8), pero su amplia repercusión, incluso fuera del circuito teatral de Buenos Aires, impuso su continuidad.

Como mencionamos anteriormente, estas obras movilizan al espectador para convertirlo en receptor activo y contribuyen a una toma de conciencia. En la “Visión” de Teatro x la Identidad se establece que “el teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad” (Teatro por la Identidad, 2022). Así nace la obra de Zangaro que se remonta de alguna manera a la puesta en escena de *¿Vos sabés quién sos?* estrenada en 1997 en el Teatro Nacional Cervantes. En aquel semi montado escrito por Roberto Tito Cossa y dirigido por Leonor Manso y Roberto Villanueva Cosse, se contaba la historia de conformación de Abuelas y se recurrió a testimonios de hijos de desaparecidos y nietos. Sin embargo, la idea no tomó forma hasta que apareció Patricia Zangaro junto con Daniel Fanego. En la pieza inaugural del movimiento se utilizó una

sencilla puesta con varias sillas plásticas y vestuario contemporáneo, obligando al espectador a prestar atención a la trama, lo que marcará de alguna manera la estética predominante en Teatro x la Identidad.

A propósito de la duda aborda el conflicto de un joven apropiado, cuya característica física sobresaliente es la calvicie, que las Abuelas resaltarán como un rasgo hereditario, en contraste con la abundante cabellera de su apropiador. A partir de este intercambio y a lo largo de la obra, aparecerán testimonios de otros personajes, tanto de apropiadores como de nietos recuperados y hasta de abuelas, intercalando cada tanto un coro de jóvenes junto con una murga que canta “¿Y vos sabés quién sos?” interpelando al público a cuestionarse su identidad. De esta manera y a medida que la obra avanza, el protagonista deja entrever en su discurso las contradicciones y el acrecentamiento de la duda acerca de la suya.

Algunos de los recursos que utiliza la autora para dar fuerza al reclamo y cumplir con su principal objetivo, interpelar al espectador, son la ausencia de nombres de los personajes, el relato con forma testimonial, la contraposición de puntos de vista y el uso del monólogo. Zangaro introduce la obra diciendo: “¿Vos sabés quién sos? No siempre está la respuesta, pero la duda abre un camino, puntapié inicial de otras preguntas. La memoria agradecida” (Zangaro, 2001: 15), es decir que hay una intención, una búsqueda de producir reflexión en el público.

La ausencia de nombres de los personajes es quizás uno de los recursos que mayor potencia le da a la intención del texto. Queda claro que el nombre fue uno de los primeros componentes de la identidad que perdieron los hijos de los desaparecidos.

Dos profesionales del derecho, Carmen Azcárraga Monzonís y Ricard Morant Marco mencionan que:

El nombre como elemento identitario de una persona goza de una importancia irrefutable en múltiples facetas de su vida, tanto pública como privada. Utilizamos el nombre cuando vamos al médico, cuando nos inscribimos en cualquier actividad social, cuando matriculamos a nuestros hijos en un colegio, cuando alquilamos o compramos una vivienda, cuando fallece algún familiar. Desde que nacemos hasta que morimos, el nombre

nos acompaña y nos dota de identidad, una identidad que deviene necesaria para hacer efectivas nuestras relaciones sociales y jurídicas en un entorno en que cada sujeto de manera individualizada es titular de derechos y obligaciones (2012: 163).

Este recurso aparece en consonancia con el *leit-motiv* del coro de jóvenes que canta “¿Y vos sabés quién sos?”, pues quizás la primera respuesta que nos viene a la mente cuando escuchamos esa pregunta es el nombre. La falta de nombre es una metáfora de la falta de identidad, representa el reclamo fundamental del movimiento de Abuelas y el del movimiento Teatro x la Identidad. Funciona como síntesis del objetivo esencial de la obra, exigir la restitución de la identidad de quienes fueron apropiados, poder devolverles su verdadero nombre, su verdadero ser. Sobre este tema, Arreche comenta que:

El nombre se presenta como la representación sustitutiva que busca recuperar los vínculos de sangre deshechos. En él se desarrolla la querella entre lo real y lo simbólico, condensando la discusión en torno de la apropiación ilegal de niños y, a su vez, ratificando la necesidad de restitución de la identidad de los mismos (2012: 15).

De hecho, desde el comienzo de cada función aparece la presentación “Buenas noches. Mi nombre es (aquí va el nombre del que lee), y puedo decirlo porque conozco mi nombre, porque sé quién soy”. Aparece el nombre como marca que designa e individualiza a la persona y que, en su carácter arbitrario, es producto de la libre elección de aquel con potestad para imponerlo.

Volviendo a la obra en particular, si tenemos en cuenta el aspecto convivial del teatro, es decir un acontecimiento poiético-corporal producido y expectado en convivio (Dubatti, 2007), el hecho de que los personajes se llamen “niño”, “muchacha”, “apropiador”, etc. significa que no se está representando a una persona específica, sino a un grupo en el que cada espectador va a poder identificarse o identificar su experiencia. Uno puede estar sentado con un apropiador, con un ex-represor o con un nieto cuya identidad ha sido adulterada. Uno puede ser ese nieto cuya identidad ha sido falseada y ese es el motivo que va a movilizar toda la puesta en escena.

De hecho, Zangaro eleva la apuesta con el monólogo de uno de los apropiadores que ya está sentado en la platea y entra a los gritos, generando mayor asombro en el resto de los espectadores, evidenciando que no solo podías ser un nieto desaparecido o estar sentado al lado de uno, sino también estar al lado de un represor o de un apropiador.

Por otro lado, cada intervención de monólogos utiliza el formato testimonial cuyo texto fuente lo conforman diferentes testimonios de abuelas y nietos recuperados, pero también de apropiadores y represores, que fueron facilitados por la Agrupación H.I.J.O.S. y por los Nietos, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Los testimonios verídicos incrementan las sensaciones de aberración y horror que generan los sucesos genocidas. Si bien este recurso acerca esta puesta al teatro documental, no se puede dejar de lado su modalidad como formato:

[...] la figura del testimonio se utilizará en las obras de Txl del período bajo tres modalidades: “como fuente de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”; como formato, ya que “los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de performer, insistiendo en su naturaleza –la de ser relato testimonial– y exaltando así su teatralidad”; y una combinación de ambos usos a la vez (Arreche, 2012: 20).

A propósito de la duda encuentra en esta última opción de la combinación de ambos usos, la clave para interpelar al público, pues el texto, como mencionamos, está basado en fragmentos de testimonios, pero además su puesta en escena cumple con el objetivo estético de presentar a los personajes antagónicos de manera binaria. Zangaro le da voz no solo a los nietos y a las abuelas, sino también a los apropiadores y a los represores. Al relato del muchacho pelado y sus padres se le opone el de las abuelas, quienes establecen que la calvicie es hereditaria, por lo tanto no habría un vínculo de sangre entre el muchacho y el apropiador que se hace pasar por su padre; al del muchacho pelado diciendo que cuando se haga un implante capilar se va a parecer a su padre, se opone el de la muchacha, quien antes de contar su experiencia le susurra “No es lo mismo ser de un lugar que parecerlo” (Zangaro, 2001: 17).

Otra de las oposiciones, y quizás la que más llama la atención, es la del discurso de las abuelas contando cómo y cuándo se apropiaron de sus familias:

ABUELA I: A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y lo estoy buscando.

ABUELA II: Tengo mis tres hijos desaparecidos. Graciela, la menor, estaba a punto de dar a luz. No tengo noticias de ninguno de ellos.

ABUELA III: Mi nuera estaba embarazada cuando la secuestraron junto con mi hijo Ignacio. Tengo noticias de que nació una niña en el Hospital Militar. La sigo buscando (Zangaro, 2001: 17).

A estos diálogos, se opone el monólogo del apropiador, quien, como ya mencionamos, se encuentra sentado en la platea y sube al escenario a los gritos. Este hombre cuenta todo lo que realizó durante la dictadura y justifica la apropiación de bebés diciendo que “Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo” (Zangaro, 2001: 18). Además, justifica que nadie puede castigarle porque no cometió los actos de tortura y no mató a nadie, mostrando que no entiende que cada aspecto del proceso es un crimen, avalando la polémica sanción de la Ley de Obediencia Debida, dice: “Yo no siento remordimientos, porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos” (Zangaro, 2001:18).

Así, se pone en juego el mundo de la verdad y el mundo del engaño. Es evidente que tanto el discurso del represor como el de la apropiadora reproduce el relato militar justificatorio y reivindicatorio de la salvación de la Nación y de su célula básica, la familia, de la subversión en los años setenta (Jelin, 2010). De esta manera, cada monólogo de las víctimas representa lo inescrutable, la verdad; y los diálogos de los torturadores y apropiadores, que no son testimoniales, sino que se encierran en justificaciones y excusas, representan la mentira y el impedimento de la búsqueda.

Otro recurso es el uso del monólogo, que se volvió central en los ciclos de Teatro x la Identidad. A partir de la obra de Zangaro, se escribieron ocho monólogos testimoniales que fueron presentados a modo de separadores entre las obras que formaron parte del ciclo 2002. En el 2007 contaban con

pequeños monólogos interpretados por las mayores figuras de la escena nacional como Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Pepe Soriano y China Zorrilla, entre otros, además de jóvenes figuras de fuerte impacto mediático como Natalia Oreiro, Joaquín Furriel, Julieta Díaz o Rodrigo de la Serna. Pero es en el 2010 cuando surge IDÉNTICOS, un concurso de micromonólogos seleccionados por Mauricio Kartun y dirigido por Daniel Veronese. Este concurso se volvió una marca del movimiento, quizás debido a su impacto. Con la incorporación de estos monólogos se ha logrado una cercanía mayor con el espectador, una verdadera conexión aurática y convivial (Dubatti, 2002) cuando el actor sale del espacio de la sala vestido con ropa común y de la edad de los nietos, moviéndose entre los bordes de la realidad y la ficción. Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro. Esto implica un fuerte grado de conmoción para el público, ya que un nieto podía (o puede) estar junto a él.

Además, si analizamos algunos de estos monólogos, encontraremos un intento de exteriorizar lo que Agamben nombró como *la paradoja de Levi*, es decir “el que sobrevive a un campo de concentración sobrevive para testificar y toma la primera persona de los que serían los verdaderos testigos, los muertos” (2000: 98) y el “efecto reparador de la actividad de la memoria” (Sarlo, 2005: 68):

MUCHACHA I: Mi vieja decía: Dame el tenedor. [...] *Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí. Como mil veces habré rebobinado la película. Y mi vieja todo el tiempo: Dame el tenedor, dame el tenedor. Es la única imagen que tengo de ella viva. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla. Si alguien te miente en lo más básico, que es quién sos, de dónde venís, ¿cómo no vas a poner en duda todo lo que te diga? Uno en el fondo sabe. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo. A mí me encanta ir los domingos a comer fideos con mi abuela. Van los tíos, los primos. Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia* (Zangaro, 2001: 17; el resaltado es mío).

La voz testimonial en el monólogo anterior es la de la hija, quien testifica en nombre de la madre y rememora el horror desde la reconstrucción de dichos de terceros. Sin embargo, ese horror termina siendo superado por la memoria y el recuerdo de la madre cuando al final prima la presencia por sobre la ausencia. Esa presencia significa restitución, y cada vez que se concreta una restitución, el efecto de verdad tranquiliza, pues lo que fundamentalmente se restituye es un sentido, un nombre, una historia.

Conclusión

A partir de la puesta en escena de esta obra y la conformación del movimiento Teatro x la Identidad se constituye una continuación de lucha a través del teatro. Esta lucha ahora es la de colaborar con la restitución de quienes sufrieron la violencia de la dictadura y tienen aún su identidad cambiada. El trabajo de Teatro x la Identidad, con la ayuda de las Abuelas de la Plaza de Mayo y los grupos como H.I.J.O.S., ha realizado otro aporte al teatro para continuar la reflexión sobre el oscuro tiempo de dictadura que se vivió en Argentina.

Así, el nombre, lo testimonial y el monólogo, son utilizados al servicio de la interpelación, del cuestionamiento, generando un impacto particular en el público que contribuye con la idea de la función social del arte y en particular del teatro sin descuidar el valor estético que aportan.

A propósito de la duda no solo contribuyó de manera directa generando que más de 80 jóvenes llamaran para saber sobre su identidad y hasta se realizaran el análisis comparativo de ADN, sino que generó un movimiento, ciclos teatrales y, con ellos, una gran cantidad de obras que comenzaron a abordar dicha problemática desde narrativas que configuran nuevos sentidos acerca de la identidad y de la apropiación-desaparición.

Referencias

Abuelas de Plaza de Mayo (2022). "Casa por la Identidad". *Abuelas.org.ar*, 18 abr. <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/casa-la-identidad-12>

Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archive y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

- Arreche, Araceli Mariel (2012). "El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario". *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánicos*, vol. 27, n. 53. 9-28.
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2015). "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)". *ILCEA*, n. 22. Disponible en: <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>
- Feinmann, José Pablo (2002). "Teatro e identidad". *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, n. 35. 85-86.
- Jelin, Elizabeth (2010). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra". Emilio Crenzel (ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos. 227-249.
- Madariaga, Pedro Abel (2012). "El origen de Teatro por la identidad en el testimonio de uno de sus creadores". AAVV. *Teatro por la identidad*. Buenos Aires: Colihue. 7-9.
- Monzonís, Carmen Azcárraga y Ricard Morant Marco (2012). "Nombres propios, Identidad y Dignidad". *Revista de Investigación Lingüística*, n. 15. 161-185. <https://revistas.um.es/ril/article/view/164621/143221>
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Silgo XXI.
- Souroujon, Gastón (2011). "Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación". *Andamios*, vol. 7, n. 8. 233-257. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300011
- Teatro x la Identidad (2022). "Quiénes somos". *Teatroxlaidentidad.net*, 15 abr. <https://www.teatroxlaidentidad.net/quienessomos>
- UNICEF (2022). "Convención sobre los derechos del niño". *Un.org*, 18 abr. <https://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- Zangaro, Patricia (2001). "A propósito de la duda". AAVV. *Teatro x la identidad: obras de teatro del ciclo 2001*. Buenos Aires: Eudeba.