

Escenificar la historia: teatro, ficción y documento

Lorena Saavedra González
Universidad de Playa Ancha
Chile

Ponencia presentada en:

Foro Internacional *Trasposos Escénicos*
Oficios y destinos de la Teatrología
en las prácticas escénicas y culturales contemporáneas
Universidad de las Artes, ISA
La Habana, Cuba
6 al 9 abril de 2016

1. Introducción

El teatro chileno actual se muestra heterogéneo, existiendo en el presente una diversidad de propuestas estéticas y/o ideológicas. Uno de los aspectos que llama fuertemente la atención es el uso del documento. Si bien tal mecanismo dramático y escénico ha sido utilizado desde comienzos del siglo XX, hoy en día su forma y contenido ha mutado. Es a partir de este concepto, el documento, que propongo establecer cómo éste se presenta en tres obras teatrales que poseen una temática común, el pueblo mapuche.

Dicha elección responde a la necesidad de esclarecer de manera más ejemplificadora los modos en que es utilizado el documento, concluyendo que tanto el testimonio como los datos duros de diversas fuentes, hoy en día se emplean de manera tal que el uso de éste no responde al objetivo primero que tuvo en autores como Piscator y Weiss, quienes intentaban dar una mirada directa y objetiva del tema expuesto.

En primera instancia me referiré de manera sucinta a algunos conceptos que serán utilizados, el primero hace referencia a la teatralidad y desde la cual surgen las siguientes preguntas: ¿De qué manera la teatralidad se establece en estas tres obras de base temática común? ¿Cómo ellas nos cuentan parte de la historia o una representación o ficcionalización?

Para comenzar es importante señalar que *teatralidad* es un término difícil de definir y dotar de características deterministas respecto a lo que es y a qué se refiere en exactitud, debido al amplio campo que abarca, traspasando las barreras del teatro.

Es a principios del siglo XX donde aparece por primera vez la utilización de la palabra teatralidad “Evreinov fue el primero que la utilizó en 1908” (Féral 12) pero su significado poco tiene que ver con las definiciones que hoy se encuentran de él. Avanzando en los años, se le atribuye a la figura del director la creación de lo teatral en una puesta en escena. Muchos investigadores señalan al Duque de Saxe Meiningen, como el primer director, pero la teatralidad enmarcada en aquellos años hace alusión a elementos concretos como el vestuario, la escenografía, la iluminación para desde allí crear signos escénicos que originaran una ilusión a partir de un texto dramático, por lo tanto, aun, lo literario tenía un significado importante. Sin embargo,

durante el siglo XX y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias y la radical propuesta de Artaud, la teatralidad comenzó a variar su arquitectura y lenguaje: con menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de *mimesis* y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y lo vivencial. (Diéguez 14).

Por lo tanto, la teatralidad se aleja de lo concreto para dar paso a nuevas dimensiones y crear a partir del cuerpo, la imagen, las sensaciones, es decir, la aparición de un nuevo enfoque de teatralidad que es el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico que interactúan entre sí ante un lector o espectador.

Ya desde los años '60 y cercanos a los años '70 otra manifestación artística aparecería, la performance, ésta entendida como la presencia y preponderancia del cuerpo en un espacio y tiempo real. Así, todos estos elementos y expresiones, influenciados por las nuevas tecnologías, van construyendo la teatralidad contemporánea, una teatralidad que tiene su propia búsqueda de la realidad, es decir, una especie de *mimesis* re articulada y re elaborada, en contraposición a un estilo realista/naturalista.

“Para Josette Féral la teatralidad está delimitada por las capacidades de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo del sujeto para crear ficción” (Diéguez 41). Atendiendo a Féral, la

transformación de lo cotidiano es un aspecto que dota de teatralidad a una puesta en escena, la capacidad de extraer aquello que se quiere evidenciar, pero dándole un giro en su manera de creación. Siguiendo estas líneas, la teatralidad aparece como un concepto con características propias que responde a la especificidad del arte teatral, en tanto la importancia está centrada en un proceso transformador y creador de signos que articulan mecanismos/dispositivos dentro de un montaje escénico. Entonces, es una praxis en la cual un director o un colectivo artístico trabajan a partir del cuerpo del actor en relación con otros cuerpos y/u objetos de manera performativa para crear una realidad otra, una realidad transformada y re significada a partir de la construcción más intencional que fortuita la cual será mirada por un tercero: el espectador en un espacio determinado y tiempo establecido.

Dentro de esta teatralidad que posee muchas acepciones, podemos decir que es en el S. XX y, como contraposición al realismo decimonónico es donde surgen ciertos signos que buscan dotar de realidad al teatro, aspectos que hoy en día son recurrentes y dice relación con lo que José. A. Sánchez llama “la irrupción de lo real”. Apareciendo nuevos dispositivos y mecanismos escénicos, uno de ellos el *documento*.

Uno de los pioneros en este tema es Peter Weiss “quien recoge las ideas de Piscator y Brecht. [y donde] la incorporación de documentos, archivos, entrevistas, cartas, etc. en la puesta en escena necesariamente vincula de manera directa ese objeto artístico con la realidad y tiene una clara intención de transformación social a través de la concientización del espectador. Una de las características principales del teatro documental es su referencia al contexto, su relación con la realidad efectiva” (Osorio 101). Es en los años ’60 donde Weiss trabaja con material de esta índole: “expedientes, actas, cartas, [...] entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, [...] fotografías, [...] y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación” (Weiss 99) y donde “el documento es pues no sólo un hecho objetivo, un dato verificable, una acción vivida sino un sistema inserto en un discurso que le da sentido” (De Vicente 241).

Tales características definen al Teatro Documento como forma teatral donde estas materialidades poseen información fidedigna con el objetivo de evidenciar una

verdad. En este tipo de teatro los elementos son utilizados de manera concreta, por lo tanto, no se artificializa su contenido como resultado de una estrategia de producción artística, tampoco se emplea el documento como historicismo, pues éste “no representa, no sustituye o desempeña las funciones de la sociedad o público (el asunto de la catarsis por ejemplo), presenta una realidad única para actores, espectadores y lectores” (De Vicente 244).

2. Presentación temáticas de las obras

Tales conceptos desarrollados aparecen en las obras que presentaremos a continuación, sumados otros aspectos como historia, ficción y política.

La obra *¡Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche*, escrita por Isidora Aguirre¹ en el año 1982 a pedido por un amigo Mapuche para reivindicar a su pueblo, fue uno de sus grandes éxitos teatrales. Estrenada bajo la dirección de Abel Carrizo y protagonizada por el gran Andrés Pérez está inspirado en la historia oficial o validada por nuestro país sobre lo que fue la conquista española y específicamente la Guerra de Arauco.

El texto plantea el argumento de manera lineal. Lautaro es raptado por españoles para vivir al alero de Valdivia. En este contexto el protagonista conoce sus costumbres y estrategias en el campo de batalla, que luego utilizará para enfrentarlo y darle muerte.

La segunda obra *Galvarino* escrita por Marisol Vega Molina y puesta en escena y dirección de Paula González Seguel nos presenta a una familia Mapuche quienes esperan la llegada de Galvarino, hombre que dejó el país para estudiar gracias a una beca otorgada por la unidad popular chilena en Rusia.

El texto de sólo 10 páginas de extensión fue creado a partir de *El desaparecido* de Juan Radrigán y la vida de la familia de una de las integrantes de Teatro Kimen², Paula González Seguel y basada en un hecho real, el testimonio de Marisol Ancamil, tía de Paula y la historia en torno al exilio y posterior muerte de su tío Galvarino Ancamil en Moscú.

La última de las tres obras es *Los Millonarios* escrita y dirigida por Alexis Moreno perteneciente a la compañía Teatro La María³.

El argumento versa sobre un grupo de prestigiosos abogados millonarios que deben defender a un comunero Mapuche, Erwin Calluqueo, acusado de dar muerte a un matrimonio de agricultores en la Región de la Araucanía. Esta defensa va en contra de sus principios burgueses y repudio a dicha comunidad. El texto posee grandes similitudes con el caso Luchsinger Mackay⁴, acontecido en enero del año 2013, episodio que tuvo gran repercusión mediática polarizando a defensores del pueblo Mapuche y a quienes están en contra, considerándolos, además de los calificativos que poseen desde la guerra con los españoles, como unos terroristas.

3. El documento como manifestación y mecanismo de teatralidad

Las tres obras descritas ponen en escena personajes e historias ligadas al pueblo Mapuche, evidenciando sus dolores y persecuciones, además de la discriminación de la que han sido objeto. Quizás el texto de Isidora Aguirre es el que más cumple con una lógica tradicional y realista tanto en su escritura como representación. Podríamos apelar a un teatro histórico, donde se busca reconstruir un hecho que forma parte de la historia oficial de Chile, apareciendo nombres de hombres y mujeres como Lautaro, Pedro de Valdivia y Guacolda, pero con una nueva lectura, principalmente ligada a los sentimientos y emociones de los protagonistas, los cuales los llevan a determinar su accionar. No por nada la obra se le titula *¡Lautaro!, Epopeya del Pueblo Mapuche*, donde la palabra epopeya evidencia parte central de lo que Aguirre realiza: una narración donde ocurren y desencadenan acciones dignas de ser expuestas y que pertenecen a la memoria e identidad de un pueblo, aludiendo a la imagen del héroe, en este caso Lautaro.

También busca darles tribuna para expresar un sentir ancestral sobre su cosmogonía, así lo evidencia la dramaturga en el prólogo que antecede a *Lautaro*

aprendemos en los textos de historia que los araucanos-ellos prefieren llamarse “Mapuches”, gente de la tierra-eran belicosos y valientes, que mantuvieron en jaque a los españoles en una guerra que duró tres siglos, que de algún modo no fueron vencidos. Pero lo que muchos

ignoran es que aún siguen luchando. Por la tierra en comunidad, por un modo de vida, por conservar su lengua, sus cantos, su cultura y sus tradiciones como algo vivo y cotidiano (Aguirre 7)

Estrenada en 1982 y actuada por actores profesionales, posee formas y contenidos que la circunscriben en un teatro realista que tiene como punto central la creación de ilusión y convención. En primer lugar la escritura contó con un proceso de investigación profundo tanto histórico como social, pero no sólo de índole intelectual, de lectura y análisis, sino que también fue parte de lo que podríamos denominar observación participativa, al adentrarse Isidora Aguirre con familias Mapuches de diversas localidades del sur de Chile como Lonquimay, Chol-Chol, Lago Ranco entre otras, entre los años 1978 a 1980. Esta experiencia aportó al conocimiento y entendimiento en su cosmogonía. A partir de dicho proceso sumado a documentos, la autora incorpora la forma de hablar, modismos, instrumentos, canciones y símbolos propios de la cultura, desencadenando un drama histórico verosímil con tintes sociales, exponiendo un rescate identitario y lucha ancestral del pueblo Mapuche.

Si bien en *Lautaro* los documentos no aparecen de manera explícita, hoy el propio texto dramático puede ser considerado como un archivo histórico, un documento, pues ejemplifica aspectos sociales y culturales de una época de Chile y es, de las tres obras, la que señala el punto inicial de lo que sería la problemática del pueblo hasta el día de hoy.

Por otra parte, *Galvarino* es de las tres obras la más liminal⁵ en su configuración tanto escritural como escénica, situándose en los márgenes entre ficción y realidad. En primer lugar la obra está basada en un hecho real, en el testimonio y memoria de una mujer de origen Mapuche, Marisol Ancamil. A partir de este testimonio, la puesta en escena se configuró con tres personajes, una pareja de ancianos aparentemente Mapuches (que no son actores profesionales) y la hija de estos, Marisol. Todo transcurre en una cocina donde se ejecutan acciones reales en tiempo real, como la elaboración de una cazuela de gallina la cual es desplumada y cocinada en escena y la construcción de unas trampas de conejos, todo esto mientras esperan la llegada de Galvarino. La obra

que posee poco texto, muchos de ellos en mapudungun y la proyección en escena de cartas que fueron enviadas por la familia de Galvarino al Ministro de Relaciones Exteriores para poder conocer su paradero, hacen suponer que todo es realidad, sin embargo, “en Galvarino asistimos a un desplazamiento en cuanto a la localización de lo documental” (Duarte 50). ¿Por qué desplazamiento? Porque en primer lugar las cartas proyectadas no son reales, son ficción creada para el montaje. Segundo, el actor tampoco es Mapuche, es un hombre de campo que dada su historia de vida y apariencia física puede perfectamente parecer un Mapuche, y en el caso de la mujer adulta, ésta sí es Mapuche pero no la madre real de Galvarino y por último Marisol es interpretada por Paula González, actriz y directora de la compañía. No obstante, el tiempo en que transcurren las acciones, los olores, el habitar y sentir del espacio es verídico y, la mujer y Paula González son documentos de su propia historia y memoria. Es a partir de estos cruces y esta liminalidad constante que “Galvarino pone en obra la pregunta por el dispositivo representativo. Esto significa que no se queda en la constatación de los límites de la representación, sino que propone una reflexión en torno a ese límite” (Duarte 51).

Ahora bien, ¿que hace suponer que todo en escena podría haber sido verdad? El antecedente está en que los dos trabajos anteriores de Teatro Kimen, ligados al mundo Mapuche, fueron actuados por hombres reales y no actores profesionales, donde contaban su propia vida, además del tiempo real de acción y mecanismos escénicos, “es la presentación de cuerpos que no actúan, sólo se instalan y narran parte de sus vidas”⁶, es decir, testimonio de un Mapuche real presentando y no representando parte de su vida.

Esta obra que posee marcados aspectos de teatro documental re-articulados en escena, genera formas en donde lo liminal entre lo teatral y lo real, se cruzan, permean y sobreponen como estrategias de teatralidad de la compañía Teatro Kimen para hablar de las huellas dejadas por la dictadura y la despreocupación que ha tenido el Estado chileno para con su pueblo en democracia. Hecho que se hace evidente en la carta que lee Paula, quien representa a Marisol en la Obra, dirigida al Ministro luego de enterados de la muerte de Galvarino en Moscú por un grupo racista

Sr. Ministro.

Galvarino ya no está. Lo mataron en Rusia.

Pero la pena no me llena el alma, es rabia la que siento. Una rabia torrencial, provinciana, nacional y mundial.

Está bien saber qué terreno se pisa, tener tacto, paciencia. Tener confianza en la justicia, fe en la democracia, disposición pal diálogo.

Pero tantos años de eternidá, tantos años de reclamos no respondidos, tantos años golpeando puertas que nadie quiere abrir...eso ya es demasiado. (...)

Así que escúcheme atentamente ahora: ¡Basta de vueltas!, se pararon los desgraciaos y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros no hay Dios, demonios ni democracia que nos salven. Yo no sé en qué hoyo, en qué charco o qué desierto puede estar. Pero tráiganlo como sea. Agárrenlo de las mechas, de las patas, o del corazón. Pero aquí me lo traen sea como sea. Y me importa una mierda si me repito; lo único que importa es que le exijo que nos traiga el cuerpo de Galvarino de vuelta. No le prometo que con su cuerpo volveremos a ser como antes, pero yo le puedo asegurar que volveremos a ser personas (Galvarino 10)

De este modo podemos ver cómo ideología, política y teatro se hacen presentes en Teatro Kimen a través de esta obra y sus antecesoras, buscando crear un espacio de rescate para el pueblo Mapuche. Mostrándolos no sólo de manera arqueológica y/o simbólica, sino presentados en su cotidianidad.

En *Los Millonarios*, es ineludible que se basa en el episodio antes señalado de la familia Luchsinger Mackay, para desde allí desarrollar la anécdota de la obra y crear una representación que evidencia, de manera crítica y mordaz, nuestra actualidad respecto al conflicto Mapuche, explicitando la xenofobia hacia ellos, los negros, los pobres, los sin educación y dejando de manifiesto la forma de ser y actuar de hombre y mujeres poderosos. *Los Millonarios* no permite duda de que lo que observamos o leemos es ficción, sin embargo, actos así perfectamente pueden ocurrir en grupos de abogados en tiempos de democracia donde “la izquierda se acostumbró a una transición en donde los principios se desvanecieron mientras lo que se renovaba era la forma de negociar con el empresariado. Porque la derecha se acostumbró a tener una moral privada golpista y otra pública democrática” (Moreno 53).

Ahora bien, ¿de qué manera es presentado el documento en esta obra? ¿Cómo se articula para construir la teatralidad y así contar parte de la historia?

A mi parecer *Los Millonarios* sería la más cercana a lo que podríamos denominar Teatro Político. “Entendemos el teatro político como un sistema teatral donde el énfasis está en la forma de trabajo que responde a estructuras y dinámicas de poder que se evidencia en diversos planos de la actividad teatral.” (Saavedra 7)

En este caso en particular, lo político se hace evidente en la puesta en escena donde se trabajó con documentos de la realidad histórica, como por ejemplo el siguiente que da inicio a la obra, expresando una postura clave sobre el tema expuesto

*Los hombres no nacieron para vivir como animales selváticos,
Sin provecho del género humano;
Y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o los
ARAUCANOS
No es más que una horda de
FIERAS
Que es urgente
ENCADENAR
O
DESTRUIR
En el interés de la humanidad y en el bien de la civilización*

*Diario El Mercurio
24 de Mayo de 1859*

Tales imágenes fueron ordenadas para la escenificación⁷, lo que permitió, en la ficción inventada por la compañía, dar señales ineludibles de discursos públicos, políticos y sociales en torno al tema del conflicto Mapuche, al utilizar textos judiciales verídicos, y diversas frases aparecidas en periódicos y textos, desde el siglo XIX hasta hoy en plena democracia. Es decir, temas históricos en relación con la actualidad y contingencia, lo que finalmente hace que el trabajo de *Los Millonarios* posea elementos de teatro político pues evidencia las relaciones de poder que se establecen en escena, de este modo afirmamos que el “teatro político establece una composición de conceptos que afirman sus contenidos en torno al análisis del poder” (De Vicente 97). Ejemplos de

las dinámicas de poder presentes en la escenificación es la ausencia del personaje Mapuche al cual deben defender, éste solo es mencionado no apareciendo nunca frente a los espectadores. Tal acto demuestra la invisibilización del pueblo Mapuche por parte de hombres poderosos que mueven y dirigen el país. Otro ejemplo es la empleada, la cual es humillada y violada en escena como símbolo del ultraje territorial y social del pueblo. De este modo y tal como señala Patricia Artés en “El teatro interpelado por el contexto: Los Millonarios de Teatro La María y la puesta en crisis del consenso”, “la utilización del archivo y el documento histórico como material posible para pensar y problematizar la realidad (y no sólo dar cuenta de ella) desde el teatro y con sus particulares elementos sensibles, traza un camino de más de un siglo, siendo uno de sus impulsos el desvelamiento (desde un punto de vista crítico) de las relaciones de dominación constitutivas de una sociedad antagónica en un contexto determinado”. En este caso específico en el contexto de democracia.

Esta obra a comparación de *Galvarino* ofrece una representación donde no cabe duda de los artificios escénicos, por lo tanto, no somos testigos de una experiencia de lo real. La incorporación de los documentos establecen un punto de vista político como lo mencionamos anteriormente y este mecanismo contribuye a evidenciar el quiebre, trauma e idiosincrasia de Chile. Ahora bien, de manera inteligente, Alexis Moreno intercala los documentos (las frases proyectadas) en la voz de los actores, mientras ellos ensayan la defensa de su cliente, burlándose, ironizando y evidenciando citas que han sido validadas a lo largo de los años.

A través de estos tres ejemplos podemos concluir cómo el documento es utilizado de manera diversa en busca de crear una teatralidad que pone sobre el escenario temas históricos, identitarios y políticos a través de procesos escriturales y de operaciones escénicas, aspectos tan presentes en el teatro actual. Los documentos han permeado el teatro permitiendo jugar y experimentar con lo real, ante ello estas tres obras principalmente *Galvarino* y *Los Millonarios* se inscriben en dichos aspectos. En *Lautaro*, el documento queda más bien consignado como un elemento previo que sirve para recrear artísticamente un hecho histórico, una teatralidad social, al contrario de



Galvarino en donde los documentos son ficcionalizados, pareciendo ser reales, transitando entre lo real y teatral, aspectos que lo enmarca más en lo que podríamos definir como una teatralidad liminal y, finalmente *Los Millonarios*, que al utilizar el documento para generar cruces y nuevas lecturas, desde una mirada crítica de nuestra democracia, lo sitúa en una teatralidad política. Pero sobre lo que no cabe duda, a través de las tres obras, es la marginalidad que ha vivido y sigue viviendo el pueblo Mapuche ante un sistema y Estado que se niega a validarlos de manera real.

© **Lorena Saavedra González**

Notas

1 Dramaturga Chilena, autora de un sin número de obras teatrales centradas principalmente en temas sociales. Algunos de sus textos son: *Los Papeleros*, *Población Esperanza*, *La pérgola de la flores*, *Los que van quedando en el camino*.

2 Compañía formada el año 2008, que ha trabajado, principalmente, en torno a la biografía y testimonio del pueblo Mapuche. Poseen a su haber tres montajes que han marcado una línea política y estética al hacer presente en escena a hombres y mujeres no actores. *Ñi pu tremen - Mis Antepasados* (2008), *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011) y *Galvarino* (2012).

3 Compañía teatral de destacada trayectoria. Nace el año 1999 con la obra *El Apocalipsis de mi Vida*, dentro de marco del I Festival de Dramaturgia Víctor Jara. Sus fundadores y miembros hasta el día de hoy son Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno. Han estrenado muchas obras entre las que destacan *Lástima*, *El pelicano*, *Numancia*, *La tercera obra*, *Persiguiendo a Nora Helmer*.

4 Caso judicial chileno relativo a la muerte del matrimonio conformado por el empresario Werner Luchsinger y Vivianne Mackay, llevado a cabo por un grupo de desconocidos durante las acciones de protesta por el quinto aniversario del asesinato de Matías Catrileo en el marco del conflicto mapuche. Luego de que los asaltantes ingresaran al fundo del matrimonio, se llevó a cabo un ataque incendiario, donde el matrimonio murió y sus cuerpos resultaron calcinados. Tras el atentado, el machi Celestino Córdova fue detenido a 1750 metros del lugar, siendo hasta hoy el único imputado por el crimen.

5 Concepto tomado de la antropología social de Víctor Turner que nos permite comprender otras aristas de teatralidades que operan con elementos que están al borde o al margen entre la realidad y la ficción.

6Teatro Kimen. [en línea] <http://www.proyektokimen.cl/page4/page14/page14.html>

7 Existen dos textos, uno sin los documentos que es previo al proceso de ensayo y el que fue presentado ante público que incorpora las frases históricas sacadas de diferentes fuentes.

Bibliografía

- Aguirre, Isidora: *¡Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche*. Chile. Editorial Nascimento, 1982.
- Artés, Patricia: “El teatro interpelado por el contexto: Los Millonarios de Teatro La María y la puesta en crisis del consenso”. Ponencia leída en el VI Congreso

Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual. Texto facilitado por la autora.

De Vicente, César: *La escena constituyente: teoría y práctica del Teatro Político*. Madrid. Centro de Documentación Crítica, 2013.

Diéguez, Ileana: *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

Duarte, Coca: “Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno Galvarino.” *Revista Apuntes de Teatro* 138. (2013): 40-51

Féral, Josette: *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires, 2003

Moreno, Alexis: *Los Millonarios*. Chile. Texto facilitado por el autor. Chile. 2014

Osorio, Catalina: *Biodrama: Teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. Tesis Universidad de Chile. Chile, 2014
<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132294/biodrama-teatralidad-limial-en-el-trabajo-de-teatro-kimen.pdf?sequence=1>

Saavedra, Lorena: “La ciudad como dramaturgia. La mirada política de teatro la peste”. *Revista Argus-a* 18 (octubre 2015). 1-15
<http://www.argus-a.com.ar/pdfs/la-ciudad-como-dramaturgia.pdf>

Vega, Marisol: *Galvarino*. Chile. Texto facilitado por Paula González. 2012.

Weiss, Peter: *Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento*. Barcelona: Ediciones Lumen, 1976