

# Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos

PAOLA SOTOMAYOR-BOTHAM<sup>1</sup>

## RESUMEN

Usando ejemplos del teatro contemporáneo en Chile – *Mi mundo patria*, de Andrea Giadach, y *Las niñas araña*, de Luis Barrales (ambas estrenadas en 2008) – este artículo busca interrogar tales definiciones tradicionales del teatro testimonial en términos de sus alcances éticos y estéticos. Algunas preguntas necesarias son: ¿hay estructuras dramáticas comunes en las obras de carácter testimonial surgidas en la última década?, ¿es posible hablar de un teatro testimonial de ficción? y, si es así, ¿pone éste en duda el valor ético y político de la tradición testimonial latinoamericana?

## PALABRAS CLAVE

Teatro testimonial; ética; estética; política; ficción.

## ABSTRACT

Using examples of testimonial theatre in Chile – *Mi Mundo Patria* by Andrea Giadach and *Las Niñas Araña* by Luis Barrales (both premiered in 2008) – this article seeks to interrogate traditional definitions of testimonial theater in terms of their ethical and aesthetic implications. Key questions include: Are there common dramatic structures in testimonial plays produced in the last decade? Is it possible to speak of a fictional testimonial theatre? If so, are the ethical and political values of the Latin American testimonial tradition jeopardized?

## KEY WORDS

Testimonial theatre; ethics; aesthetics; politics; fiction.

---

<sup>1</sup> Profesora adjunta en las universidades Birmingham City y Warwick (Reino Unido). Su principal área de investigación es el teatro político moderno y contemporáneo. Ha publicado ensayos en las series *Themes in Theatre (Rodopi)* y *Decades of Modern British Playwriting (Methuen)*, así como también artículos en revistas académicas chilenas y británicas. Contacto: [paola.botham@gmail.com](mailto:paola.botham@gmail.com). Parte del material incluido en el presente trabajo fue publicado en inglés en 2012 bajo el título “*Spider Girls in Santiago and Glasgow*”. En: *Contemporary Theatre Review*, 22 (4), pp. 526-535. Todas las traducciones de las fuentes en inglés son de la autora.



En el mundo angloparlante, el concepto de ‘teatro testimonial’ se asocia directamente con la tradición dramática documental, que ha tenido un resurgimiento importante en los últimos años. Dos formas de esta tradición, ambas de alto impacto político, son dignas de destacar: el teatro de tribunal, en el que versiones editadas de juicios o investigaciones públicas se replican sobre el escenario, y el teatro *verbatim*, en el que entrevistas – generalmente con personas que han sido afectadas por situaciones de injusticia o marginalidad – son reproducidas por actores palabra-por-palabra (de ahí el nombre). En Estados Unidos la destacada dramaturga documental Emily Mann siempre ha preferido el apelativo teatro testimonial para describir su trabajo, mientras que en el Reino Unido este término ha empezado a usarse más recientemente. Amanda Stuart Fisher, por ejemplo, ha propuesto que el teatro *verbatim* debe entenderse como teatro testimonial en la medida en que sus pretensiones de veracidad no se basan en evidencia dura sino en entrevistas personales conducidas por el autor o los mismos actores (Fisher 2011: 196). Derek Paget, a quien se reconoce como el primer académico que definió el concepto de teatro *verbatim*, también ha llamado la atención sobre la importancia del testimonio. En un clima político marcado por la desconfianza, Paget señala, la retórica testimonial de los testigos de un hecho se transforma en el último reducto de credibilidad para un público cada vez más escéptico (Paget 2009: 234-235).

En América Latina, en cambio, el linaje del teatro testimonial proviene de la narrativa, donde el género ‘testimonio’ ha tenido reconocimiento oficial desde que la Casa de la Américas en Cuba creó un premio especial para esta categoría en 1970. En años recientes han surgido desde el teatro definiciones que, sin romper totalmente el vínculo con la literatura, intentan esclarecer la naturaleza específica del testimonio como forma dramática. Usando ejemplos de teatro contemporáneo en Chile – las obras *Mi mundo patria* (2008), de Andrea Giadach, y *Las niñas araña* (2008), de Luis Barrales – este artículo busca interrogar tales definiciones en términos de sus alcances éticos y estéticos.

En su influyente trabajo “The Margin at the Centre” (El Margen en el Centro, 1989), John Beverley define al testimonio como “una novela o novela corta en un libro o folleto (es decir, en forma impresa en lugar de acústica), contada en primera persona por un narrador que es también protagonista real o testigo del evento contado, y cuya unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una



experiencia de vida significativa” (Beverley 1996: 24). Antecedentes del testimonio se pueden encontrar en las ciencias sociales en la década del 50, con la aparición de las llamadas historias de vida, grabadas en cintas, así como también en las novelas de no-ficción de los años 60. Ambos tipos de testimonio, sociológicos o literarios, requieren que la fuente original sea mediada por un interlocutor, pero los énfasis son diferentes. Según Beverley, “en la historia de vida es la intencionalidad del *interlocutor* [...] la que es dominante, y el texto es, en cierto sentido, ‘información estadística’. En el testimonio, por el contrario, la intencionalidad del *narrador* es de suma importancia. La situación narrativa involucra la urgencia de comunicar un problema de represión, pobreza, subalteridad, pérdida de libertad, lucha por la supervivencia, etc.” (26, cursivas en el original).

Reconociendo el concepto de Beverley como punto de partida, dos definiciones muy distintas del teatro testimonial latinoamericano han surgido recientemente. El dramaturgo y académico chileno Andrés Kalawski circunscribe este género a obras basadas en relatos en primera persona proporcionados por hablantes que (al menos en el momento de la enunciación) pertenecen a comunidades marginales. Para que un texto dramático sea considerado teatro testimonial – insiste Kalawski – los testimonios tienen que dar forma a la estructura misma de la obra, exhibir su calidad oral y demostrar una relación referencial con la experiencia sensible del narrador original (Kalawski 2007: 29). La académica y traductora Ana Elena Puga, por otra parte, extiende la idea de testimonio no sólo desde la literatura al teatro (como Kalawski), sino también desde la no-ficción a la ficción. En su introducción a la obra del dramaturgo chileno Juan Radrigán para un público de habla inglesa, Puga sostiene, “aunque siempre ligado a una situación de injusticia real, el testimonio puede ser ficticio: puede tomar forma narrativa o teatral, y puede usar lenguaje poético para ayudar a posicionar al personaje individual como sinécdoque de su comunidad” (Puga 2008a: xl). El criterio de Puga para definir este género es entonces compatible con el espíritu, pero no con la letra, de la tradición testimonial en América Latina. Ella enfatiza que el teatro testimonial requiere “en primer lugar, que los sujetos testimoniales denuncien una injusticia social verdadera; en segundo lugar, que se reconozcan como representantes de una clase o comunidad; y, tercero, que le ofrezcan al lector (o espectador) la sensación de experimentar lo real” (Puga 2008b: 195).



Sin duda este último es el aspecto más problemático en la definición extendida de Puga. Si la referencialidad del teatro testimonial es sustituida por la mera ‘sensación’ de lo real, esto podría implicar el abandono de la función clave del testimonio de acuerdo con Beverley, es decir, la presentación de la voz auténtica de un protagonista o testigo verdadero. Sin embargo, la inclusión de lo ficticio dentro del género testimonial se justifica quizás en relación con el ejemplo principal citado por Puga, esto es, el teatro de Radrigán, cuyas obras tempranas producidas durante el régimen de Pinochet en Chile se atrevieron precisamente a poner la marginalidad al centro del escenario. El lenguaje de Radrigán, mezcla de lo poético y lo vernáculo, resume la paradoja de testimonio como un discurso construido simultáneamente desde dos posiciones diversas:

[E]l testimonio ha sido criticado por académicos que notan que la voz de un narrador iletrado necesariamente debe estar mediada por la de un transcriptor letrado, quien puede errar ya sea estandarizando los patrones del habla y la gramática originales, lo que resulta en un idioma neutralizado y blanqueado, o bien reproduciendo giros idiomáticos, lo que resulta en una caricatura folclórica del narrador. Es difícil ver cómo el interlocutor, por muy bien intencionado que sea, puede ganar la partida. (Puga 2008a: xliii)

A pesar de estas ansiedades críticas, Puga defiende lo que ella llama el “delicado acto de equilibrio” de Radrigán, cuyos personajes “no son ni caricaturas folklóricas ni versiones artificialmente elocuentes del sujeto subalterno”. Radrigán, él mismo proveniente de la clase trabajadora, “siempre trata a sus personajes con el respeto que se le da a los iguales: se burla a veces, con cariño, pero nunca condesciende o denigra” (xliii).

Aunque aún activo, Radrigán es, por cierto, parte de una generación previa de teatristas chilenos cuya obra estuvo marcada por la dictadura militar (1973-1989). Según Mónica Ríos y Carlos Labbé, el teatro testimonial constituyó una de las estrategias fundamentales en este período, en el que “el cuerpo del actor” se volvía “ícono del padecimiento del cuerpo social” (Ríos y Labbé 2005). Hacia finales de los 80 y en los 90, sin embargo, el testimonio teatral adquirió una nueva dimensión estética en la obra de actores-directores como Alfredo Castro, cuya Trilogía de la Memoria se relaciona de un modo menos directo con el discurso político. Kalawski, quien usa estas tres obras dirigidas por Castro como



paradigmáticas de su definición de teatro testimonial, destaca el hecho de que ellas establecieron un “nuevo margen” (Kalawski 2007: 33). El contenido social sigue siendo claro, pero la marginalidad en cuestión no es ya producida por la pobreza o el atropello a los derechos humanos, sino por identidades transgresoras en términos de sexualidad, criminalidad, equilibrio mental o estilo de vida. A diferencia de aquellos testimonios en que, al decir de Puga, el hablante representa a una comunidad o clase, los personajes de la Trilogía de la Memoria son, para Kalawski, únicos, sujetos de un proceso de particularización que torna casi imposible la solidaridad (36, 76).

Continuando en orden cronológico, la siguiente generación de dramaturgos chilenos, aquellos que comenzaron a escribir en el nuevo milenio, se caracterizan – de acuerdo con Ríos y Labbé – por una relación ambigua con el pasado teatral, en la que los recursos testimoniales son objeto de crítica. No obstante, esta producción dramática también coincide con una revitalización del documentalismo a nivel global. Como señala José Antonio Sánchez, existe una necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación y “una urgencia por recuperar una distinción nítida entre ficción y realidad, sin que ello implique la renuncia a jugar con ambos elementos” (Sánchez 2007). En este contexto se enmarcan las dos obras que se examinarán a continuación: *Mi mundo patria* y *Las niñas araña*, ambas estrenadas en el 2008 con gran éxito de público y crítica; ambas con objetivos políticos similares pero dramaturgias muy diferentes.

*Mi mundo patria*, de la compañía Territorio Particular, escrita y dirigida por Andrea Giadach, abrió su primera temporada en la Sala Sergio Aguirre de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y ha tenido numerosas reposiciones, entre 2008 y 2012. Se trata de una obra unipersonal en la que la actriz Lorena Ramírez encarna a tres personajes expatriados: Anne, una niña de entre 8 y 10 años que debe migrar desde Suiza a Polonia tras la separación de sus padres (suizo y polaca, respectivamente); Ana, una niña chilena de 7 años exiliada junto a su familia en Costa Rica y que luego retorna al país como adulta, y Anuar, un niño palestino de 12 años refugiado en Chile en los años 60. Nieta de un inmigrante palestino, Giadach ha indicado que ésta, la primera obra de su autoría, surgió desde la necesidad de hablar de sus propios orígenes y también de presentar una versión del conflicto árabe-israelí distinta a la de los medios.



*Mi mundo patria* se basa en entrevistas – algunas grabadas – conducidas por Giadach y Ramírez con las tres personas que aparecen como personajes. La dramaturga además les pidió “que escribieran un relato, algo así como una carta de los recuerdos cotidianos del *allá* y el *acá*” (Giadach 2013). Sobre esa base el texto se estructura en forma sucesiva (un personaje a la vez) en torno a motivos transversales: tareas escolares y juegos, la interacción con pares y mayores, la influencia de discursos pedagógicos y religiosos. La escenografía tiene un diseño muy simple pero de alto contenido simbólico, con una plataforma central que separa el espacio de estos personajes solitarios del resto del *territorio*, acentuando la sensación de desarraigo expresada en el texto. Ana, quien ya adulta ha conseguido articular un sentido de pertenencia, dice:

Me cuesta recordar a veces...

Es que para estar acá, he tenido que olvidar allá.

Yo les seguía la corriente a las personas

cuando me decían que era chilena,

lo tomaba como un acto de cariño,

pero mi patria no era Costa Rica ni Chile,

era yo misma dividida en dos.

Ya no queda rastro de acento tico...

Ahora camino como chilena

Ya no tengo rabia

Ahora tengo mi propia familia y mi patria en mí. (Giadach 2008)

El espacio de *Las niñas araña*, de Luis Barrales, también es simbólico, la azotea de un edificio donde Yasna (de 13 años), Elizabeth (de 17) y Nicole (de 15, con ocho meses de embarazo) han entrado a robar. La pieza fue estrenada por la compañía CIT, Central de Inteligencia Teatral, en el Teatro del Puente en 2008 y repuesta en 2009, 2010 y 2013. Las tres niñas araña de Barrales son versiones ficcionadas de algunas integrantes de la pandilla que ganó notoriedad en Santiago a partir de 2005 por escalar edificios del barrio alto para robar objetos de lujo. En el contexto de la obra, la azotea escalada contrasta metafóricamente con la falta de oportunidades verdaderas de movilidad social para los pobres de la capital chilena. Como Yasna, el personaje principal, dice,



No creo que tengamos remedio ya nosotras, chiquillas. Si es como un proyecto deportivo. Pa ser medallista tenis que empezar de chica. Y competir y con quién competimos nosotras ¿Con las aceitunas? Si los que hacen como campeones lo que hacemos nosotras no viven donde nosotras. No basta con ser buenas pa saltar y escalar balcones. Ya no pudimos trepar en la escala social. No alcanzamos ni a inscribirnos en la realidad. (Barrales 2008)

Las “aceitunas” de la cita son otras jóvenes delincuentes, morenas, descritas así desde el deseo de las niñas araña de explotar su apariencia física: “somos distintas”, dice Yasna. “Nos vemos lindas. Estamos filete. Arañitas. Al que queremos lo picamos. Y lo dejamos entero pica’o de la araña”. Este no es un asunto trivial en América Latina, donde las convenciones de belleza están perversamente asociadas con la jerarquía socioeconómica y el extremo europeo del mestizaje. Como explica Jorge Larraín: “[e]n muchos casos la clase social coincide con gradaciones del color de la piel (mientras más oscura la piel más baja la clase)” (Larraín 2000: 198). Combatir estereotipos fue precisamente uno de los objetivos de Barrales y Daniela Aguayo, directora de la obra, y – curiosamente – la razón por la que decidieron no hacer una pieza documental. A pesar de la investigación exhaustiva que sirvió de base para el montaje, Aguayo sugiere que para acercarse a la “humanidad” de las niñas araña reales había que alejarse del estilo de reportaje. “De hecho no las quisimos conocer”, expresa la directora. “No queríamos llegar a ese punto de la realidad” (citada en Lara 2008). Barrales complementa esta idea con una reflexión sobre su posición como dramaturgo: “Es imposible pensar [...] que los discursos sobre la marginalidad se elaboran desde la marginalidad misma. [...] La verdadera marginalidad no la conocemos y no puedo hablar desde ahí porque no soy marginal, solo nos queda hablar desde donde vemos” (citado en López 2009).

Hay, sin embargo, un área gris que rodea la relación de la compañía con los sujetos de su historia. La obra es, supuestamente, ficción, pero la mayoría de lo que pasa en ella se basa en acontecimientos de la vida real y los nombres de los personajes no han sido cambiados. Por otra parte, Aguayo misma ha dicho que la única preconcepción que informó del desarrollo de este proyecto fue “[q]ue estábamos tomando un testimonio chileno, por lo que las actuaciones debían abordarse como testimoniales” (citada en López 2009). Parte de los parlamen-



tos de la obra son, en efecto y tal como en *Mi mundo patria*, dirigidos al público sin mediación intra-diegética. Al mismo tiempo, el lenguaje de-familiariza la forma testimonial al incluir pasajes rimados que recogen influencias que van desde el *hip hop* a la poesía rural, junto con citas literarias e históricas que son obviamente más del autor que del personaje. Por ejemplo:

...robamos anillos, relojes, carteras, después reducimos, a lo cabro carrera, cuando estis adentro, saltai del balcón, tenis que estar vivo como hijo de ladrón, tu cuerpo entrenado, tu cuerpo de atleta, hay que ir a morir, cual mujer metralleta, entrai por la ventana, te movís lagartija, conocís el oficio mejor que el botija, si no somos pandilla, somos familia, vivimos en chile pero pensamos en sicilia, porque si yo te pido ropa tu me la prestai, aunque somos un trío somos bonnie and clyde, tu cachay, la llevai, me captai? (Barrales 2008)

*Mi mundo patria* también tiene una textura poética, pero siempre manteniendo la referencialidad. Aunque el texto no es *verbatim*, Giadach sostiene, “diría que nada es ficción [...] hice dramaturgia, es decir escribí lo que no habían dicho ellos, pero lo no dicho *estaba ahí*, en potencia. Esa potencia la completé con mi mirada, que también es un testimonio, y la de Lorena [Ramírez]. [...] todo es muy real, desde lo ideológico hasta la vivencia de todos los que participamos en esta creación” (Giadach 2013). Lo que la dramaturga llama “lo ideológico” emerge con mayor fuerza hacia el final de la obra, cuando el tercer personaje, Anuar, transita desde el registro de la disertación escolar hacia una increpación a Dios y luego al público. Después de que la voz del profesor dice “Gracias Anuar, estuvo bien”, Anuar reacciona:

No, no estuvo bien, otras personas me preguntan cosas que me hieren y eso no-está-bien: “¿Por qué ustedes están en guerra con Israel?” “¿Por qué persiguen a los judíos?”

No sabían que para la creación del estado israelí se tuvo que expulsar al pueblo Palestino, o sea hacen desaparecer un estado, para crear otro.

Crear, hacer, establecer, fundar, inventar, instituir  
antónimo, aniquilar, exterminar.



¡La gente cree que Israel ha existido desde hace cinco mil o seis mil años,  
 y que nosotros estamos en guerra con ellos  
 porque le queremos ocupar territorios!  
 ¡No acepto los hechos consumados!  
 No puedo aceptar la frase: “Porque dios lo quiso.”  
 ¿y por qué es tan arbitrario dios?  
 Dios, creador, hacedor, inventor, padre  
 antónimo, exterminador. (Giadach 2008)

Kalawski señala que el testimonio difiere de lo propiamente documental en tanto es “una prueba defectuosa, útil sólo cuando fallan las demás” (Kalawski 2007: 31). Sin embargo, sí tiene una potencia innegable cuando se articula desde el teatro, arte público y colectivo por excelencia. Giadach ve en el testimonio una forma de resistencia al discurso oficial: “Con la obra estoy validando claramente el relato personal, particular, el testimonio como una verdad. Nadie me puede decir ‘¿por qué pusiste eso en escena? Eso no es así’, porque yo le digo perdona, es un testimonio, es la vivencia de una persona, es verdad. Ante eso no hay nada que hacer” (citada en Mora 2008). La particularidad de los testimonios se acentúa al estar escritos como tres monólogos sucesivos (hay instancias de diálogo muy breves con personajes menores – padres, profesores, etc. – pero el formato unipersonal los integra dentro del monólogo). No obstante, la puesta en escena unipersonal tiene también aspiraciones intersubjetivas que van más allá de lo estrictamente particular: el cuerpo de la actriz se transforma en escena en tres personajes distintos, demostrando, literalmente, que es posible ponerse en el lugar del otro. De este modo, aunque *Mi mundo patria* se ajusta perfectamente a la definición de teatro testimonial de Kalawski, también representa una renovación de la tradición de testimonio político previa al trabajo del Teatro La Memoria.

*Las niñas arañas*, en cambio, complican las definiciones de teatro testimonial. La obra rompe las reglas establecidas por Kalawski, ya que no existe un vínculo referencial (esto es, las niñas no fueron entrevistadas) y, a pesar de que el relato en primera persona es un elemento importante, la estructura de la pieza también permite el intercambio dialógico e incluso atisbos de una ‘trama’ en sentido convencional. Y a propósito de diálogo, hay una instancia del mismo



que interpela al discurso religioso desde lo político, en una estrategia muy similar a la de *Mi mundo patria*. Las niñas araña miran Santiago desde la azotea:

NICOLE: De aquí se ve toda la ciudad. Parece una postal

ELIZABETH: Es como google earth

NICOLE: Somos como satélites

ELIZABETH: Lo vemos todo

NICOLE: Lo único que no vemos son nuestras casas

ELIZABETH: Las tapan los edificios

NICOLE: Es como que no estuvieran en la ciudad. Están editadas

ELIZABETH: Vale callampa la callampa. Si dios mira pa' abajo, a estos los ve primero

NICOLE: Es por eso de repente que esta gente es más creyente. (Barrales 2008)

Esta obra es mucho más cercana a la definición de teatro testimonial de Puga, que incluye la ficción, pero a la vez cuestiona sus términos de referencia. Como sujetos testimoniales, las niñas araña denuncian una situación de injusticia – la extrema desigualdad económica y social existente en la capital de Chile – pero tienen al mismo tiempo complicidad con la matriz ideológica que, en última instancia, es responsable de su exclusión, esto es, la sociedad de consumo. Del mismo modo, las niñas araña son y no son representantes de su comunidad marginal: dicen apoyar económicamente a sus familias, pero se ven y visten como la gente de clase alta (a la que roban) y buscan diferenciarse a toda costa de las cruelmente llamadas ‘aceitunas’. En términos del tercer criterio de Puga, el de proveer al espectador con una experiencia de lo real, el montaje sí lo consigue: las niñas araña de Barrales (poetizadas pero no romantizadas) son decididamente más ‘humanas’ que el estereotipo o *freak show* presentado en los medios de comunicación. Siguiendo a Puga, se podría argumentar que un tratamiento ficcional del testimonio paradójicamente intensifica la conexión con la realidad. Barrales construye así una forma híbrida de teatro testimonial que no depende de la referencia sino de una revelación de lo real a través de lo estético, algo que podría denominarse ‘autenticidad poética’.

Tal vez no es coincidencia que este dramaturgo de 35 años sea considerado por los críticos como el heredero del septuagenario Radrigán, con quien tiene



además una relación cercana. Radrigán y Barrales comparten una preocupación por la marginalidad que no es sólo temática sino también estilística. Si su objetivo político es proporcionar una plataforma para voces que han sido excluidas económica y socialmente, el estético es encontrar una poética teatral en el sonido de esas voces. Sin embargo, las niñas araña de CIT no son sólo ejemplos ficcionados de una marginalidad verdadera; son también versiones no-autorizadas de tres personas reales, lo que plantea problemas éticos que no deben pasarse por alto. A pesar de las intenciones de dramaturgo, directora y compañía, la obra misma excluye a las niñas araña reales de un trabajo cultural que usa sus nombres y vivencias. Esto contrasta con la responsabilidad que le cabe al transcriptor en la tradición testimonial, algo de lo que Andrea Giadach sí estuvo muy consciente durante el proceso de creación de *Mi mundo patria*. “Lo más tremendo”, expresa la dramaturga y directora, “[...] es ver [...] lo que sucede cuando el *original* está presenciando-se. El acto de ver espejada su experiencia y lo catártico que es ese doble ejercicio de revivir lo pasado y al mismo tiempo limpiarlo”. Pero también añade: “Antes de mostrar los avances del montaje a las personas que dieron testimonio, trataba de explicarles que ya no eran ellos en escena, que ahora era la obra” (Giadach 2013). En este último sentido, la distinción entre ambas piezas es menos marcada: las dos ofrecen transfiguraciones estéticas que permiten nuevas (y políticamente urgentes) miradas hacia lo real.

## Bibliografía

- BARRALES, LUIS** (2008): *Las niñas araña*. Manuscrito no publicado.
- BEVERLEY, JOHN** (1996) [1989]: “The Margin at the Center: On *Testimonio*”. En: Gugelberger, Georg (ed.): *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, pp. 23-41.
- FISHER, AMANDA STUART** (2011): “‘That’s Who I’d Be, If I Could Sing’: Reflections on a Verbatim Project with Mothers of Sexually Abused Children”. En: *Studies in Theatre and Performance*, 31 (2), pp. 193-208.
- GIADACH, ANDREA** (2008): *Mi mundo patria*. Manuscrito no publicado.
- \_\_\_\_\_ (2013): Entrevista por email, 6 de junio.
- KALAWSKI, ANDRÉS** (2007): “Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura”. Tesis de Magister no publicada, Universidad de Chile.



**LARA, MARCELO** (2008): “Las niñas araña roban en el Teatro del Puente”, *La Nación*, 5 septiembre. En <http://www.lanacion.cl/las-ninas-arana-roban-en-el-teatro-del-puente/noticias/2008-09-04/185434.html> (30 agosto 2010).

**LARRAÍN, JORGE** (2000): *Identity and Modernity in Latin America*. Cambridge: Polity.

**LÓPEZ, PAMELA** (2009): “Luis Barrales v/s Daniela Aguayo en Niñas Araña”, *Soloteatro.cl*, 3 abril. En [http://www.soloteatro.cl/autorversusdirector/barrales\\_aguayo.php](http://www.soloteatro.cl/autorversusdirector/barrales_aguayo.php) (30 agosto 2010).

**MORA, MAIRA** (2008): “Andrea Giadach, directora de ‘Mi mundo patria’: ‘Creo en el teatro como un espacio de resistencia’”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 12 mayo. En <http://www.artes.uchile.cl/noticias/45720> (17 mayo 2013).

**PAGET, DEREK** (2009): “The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance”. En: Forsyth, Alison / Megson, Chris (eds.): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 224-238.

**PUGA, ANA ELENA** (2008a): “Introduction: The Missing Witness”. En: Radrigán, Juan. *Finished from the Start and Other Plays*. Trad. Ana Elena Puga con Mónica Núñez-Parra. Evanston. IL: Northwestern University Press, pp. xxvii-lxiv.

\_\_\_\_\_ (2008b): *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York y Abingdon: Routledge.

**RÍOS, MÓNICA A. / LABBÉ, CARLOS** (2005): “Modelo de investigación para archivodramaturgia.cl”. En <http://www.archivodramaturgia.cl> (17 mayo 2013).

**SÁNCHEZ, JOSÉ A** (2007): “La representación de lo real”, Archivo virtual de Artes Escénicas. En <http://artesescenicas.uclm.es> (17 mayo 2013).