

# Historia y teatro político al servicio de la comunidad: *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* (Andrés Recio) y *Nuestra América* (Bosquejos) (teatro público)



Carolina Fernández Cordero

Universidad Autónoma de Madrid, España  
laespiral9@gmail.com

## Resumen

Este trabajo examina el modo en que el teatro político se sirve de las tensiones históricas para realizar su discurso teatral. La investigación se centra en el análisis de dos obras y sus respectivos montajes en Chile y España: *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, de Andrés Recio, producido por la Unidad de Producción Alcores, y *Nuestra América*, escrita y montada por la compañía chilena Teatro Público. Ambas permiten estudiar y profundizar en los diferentes procesos históricos que se producen a partir de la lucha de clases en dos escenarios opuestos: la Historia occidental en el caso del *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* y la de América Latina en el de *Nuestra América* (bosquejos).

## Palabras clave

teatro político  
Historia  
lucha de clases  
Teatro Público  
Andrés Recio

**History and political theatre at the service of the community:**  
*Discurso sobre la servidumbre voluntaria* (Andrés Recio) and *Nuestra América* (Bosquejos) (teatro público)

## Abstract

This article analyses how political theatre makes use of the historical tensions to create their theatrical discourse. It is focused in two plays and their theatrical staging: *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, by Andrés Recio, produced by Unidad de Producción Alcores, and *Nuestra América*, written and produced by the Chilean group Teatro Público. They both allow to explore and delve into the different historical processes resulting from the class struggle within two opposite scenarios: Occidental History in *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* and Latin American in *Nuestra América*.

## Keywords

Political Theatre  
History  
Class Struggle  
Teatro Público  
Andrés Recio

En su obra *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, César de Vicente Hernando define el teatro político como un concepto y una lógica del conocimiento de

raíz estética, de corte materialista, “que produce una ruptura en la estética burguesa y abre una problemática que conlleva una práctica nueva” (2013: 16). Acto seguido, indica cómo esta práctica nueva, en relación con las tesis del poder constituyente de Toni Negri (1994), implica la creación de “una dramaturgia, una interpretación actoral, una puesta en escena y un auditorio nuevos” (De Vicente Hernando, 2013: 16), insertados todos en su “radical historicidad” (Rodríguez, 2002: 30). Esto significa que cualquier obra que se gesticione como teatro político deberá mostrar en todos los anteriores planos al ser humano como efecto “de la historia, producto de unas determinadas relaciones sociales –y no de otras–” (Rodríguez, 2002: 30). Este discurso dramático buscará “hacer de la escena una crítica de lo instituido simbólicamente, ideológicamente”, generará una dramaturgia capaz de poner en funcionamiento “los elementos de antagonismo capaces de representar la dinámica de la lucha de clases”, incluirá a las masas con un sentido dramático, y presentará un conflicto social originado desde el determinismo y sobre el soporte de un material histórico (De Vicente Hernando, 2013: 38).

Bajo este paradigma se sitúan el *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, escrita por Andrés Recio, y *Nuestra América (bosquejos)*, creación colectiva de la compañía Teatro Público. Se trata de dos piezas con planteamientos abiertamente marxistas y, en consecuencia, con una fuerte presencia de los procesos históricos tanto en su dramaturgia como en su práctica teatral.

Tomando esta premisa como punto de partida, cabe preguntarse qué tipo de procesos históricos se relatan en ambas obras teniendo en cuenta sus lugares de producción (escritura y representación), si existe algún puente común entre sus discursos, quiénes los protagonizan y en qué modo se sirven de cada una de las tensiones históricas para realizar sus dramaturgias. Por último, y en un plano más general, teniendo en cuenta que el teatro político es “una forma productiva” (De Vicente Hernando, 2013: 70), es decir, que no se trata de un teatro de imitación, sería interesante indagar en cuáles son las aportaciones de la Historia en tanto que herramienta o medio en el proceso de una producción artística.

Desde el punto de vista de la Historia, existe una relación entre el ascenso de la burguesía, el desarrollo capitalista y la implantación del sistema democrático y el Estado liberal. En Europa, los comienzos de este cambio se remontan al siglo XVI (Vilar, 1975: 57), siglo en el que se abre el debate en torno al concepto de monarquía. Es en ese debate en el que Étienne de La Boétie escribe su famoso *Discurso contra la servidumbre voluntaria o El contra uno*, considerado uno de los textos fundacionales de la burguesía. En su requisitoria La Boétie denuncia el sometimiento de los pueblos bajo las tiranías de los monarcas y señala la falta de voluntad individual como la causante de su perpetuación. En el marco del antropocentrismo de la época y frente al teocentrismo medieval, La Boétie racionaliza y despoja de todo contenido divino a la figura de un monarca que, acorde con el sistema feudal, había sido elegido por Dios (La Boétie, 2008: 30-31).

Este texto resulta absolutamente lógico para una clase en pugna por la hegemonía como es la burguesía en formación de mediados del siglo XVI, pero susceptible de ser debatido cuando, siglos después, esa burguesía ya en el poder se topa con la clase obrera. Es a partir de este cuestionamiento que surge el *Discurso contra la servidumbre voluntaria*, de Andrés Recio, una pieza de aprendizaje que recupera los procesos históricos desde el feudalismo hasta la actualidad a través de la lucha de clases.

1. Dirigida por Patricia Artés, la obra se estrenó en la sala de teatro de la Universidad Mayor de Santiago de Chile en abril de 2013. Desde entonces y hasta 2018 ha sido representada en más de 60 ocasiones en distintos escenarios de Chile, Argentina y España.

El *Discurso...* fue llevado a escena en forma de lectura dramatizada por la Unidad de Producción Alcores (dramaturgia y dirección de César de Vicente Hernando) y representado seis veces entre abril y septiembre de 2015 en diferentes espacios de Madrid, Donosti y Zaragoza: en la calle, en librerías, en teatros, en centros culturales...<sup>1</sup> Cada

una de las actuaciones fue siempre seguida de un coloquio con el público en torno a las cuestiones principales allí planteadas. La lectura dramatizada fue una elección a conciencia, con el fin de potenciar la expresividad y la intensidad del texto del autor por encima de la interpretación. A este objetivo también se orientó una escenografía inmóvil a la que el público tenía acceso antes de que comenzara la obra. El escenario se convertía entonces en una exposición abierta por donde pasear y leer los paneles que formaban parte de la escenografía. Se trataba de crear una experiencia estética y reflexiva que parte de la práctica teatral como un continuo de la vida, como un intento de ruptura de la barrera entre el contenido de la obra y la vida de quienes intervienen en ella: autor, actores, director y público... En este sentido, el enlace entre el previo a la obra y la obra misma se encuentra en los tres paneles de tres caras donde se exponen textos de Domenico Losurdo, Santiago López-Petit y Toni Negri, entre otros, así como fotos que dan el marco conceptual de la pieza.

A los fragmentos que conectaban al público con la obra le seguían los efectos de la percusión, dando inicio a la lectura. Si los primeros funcionaban como marco teórico de la obra, la segunda, que jugaba constantemente con lo grave y lo agudo, el nylon y el metal, servía no solo para subir y bajar la intensidad sino especialmente para potenciar el discurso histórico acompañando rítmicamente e intensificando la interpretación de los actores. Así pues, todos los elementos que aparecían en la escena, tanto el vestuario, como la escenografía y la música, todos los lenguajes elegidos para esta práctica teatral, se ponían al servicio del texto, del mensaje, de la palabra.

La obra plantea una situación en la que cinco proletarios, cada uno representativo de un tipo social concreto (la intelectual, el campesino, la militante, el sindicalista y la proletaria fabril), cansados de luchar y de vivir una vida miserable, han decidido abandonar su condición de obreros para “convertirse” en burgueses. Esa misma voluntad a la que apelaba La Boétie para sublevarse contra un monarca y acabar con un sistema injusto es la que se desarrolla en la escena para acabar con la miseria proletaria. Sin embargo, la conversación que surge entre ellos en el proceso de reafirmación, convencimiento y defensa de esa decisión ya tomada, va demostrando la complejidad y las contradicciones que les supone llevar a cabo su propósito, a la vez que se va evidenciando la crisis del mundo actual y su lógica del capitalismo hegemónico. En este sentido resulta clave el modo brechtiano en que están concebidos los personajes, pues no se trata de personajes psicológicos, con sus propios conflictos personales, sino de “individuos contradictorios, proyecciones de las contradicciones históricas que viven”, (De Vicente Hernando, 2013: 172). En este sentido, el autor introduce a los personajes en el contexto histórico que los determina y los fuerza a dialogar con él.

Dorotea, la obrera consciente, será quien constantemente genere tensión y conflicto en la escena, quien haga tambalear lo decidido al visibilizar sus dudas y contradicciones. Estas llevarán a los demás personajes a sus propios límites y les obligarán a argumentar su postura en todo momento. En el propio diálogo y en los momentos de conflicto será cuando la historia cuente con una presencia destacada, puesto que ella misma se presentará como argumento con el que justifiquen su situación actual como proletarios.

La historia, tal y como está tratada en la obra, contrapone al argumento de la voluntad la existencia de unas estructuras de poder subyacentes que, analizadas desde el modo de producción dominante, dividen al mundo en explotadores y explotados. Así, su cronología histórica seguirá la de los tres sistemas que Marx expuso en *La ideología alemana* (esclavismo, feudalismo, capitalismo) y que muestra una concepción de la historia basada en las relaciones de producción sociales (1985: 13-15). En este sentido, la perspectiva elegida para analizar el proceso histórico será el de los explotados: esclavos en una primera fase: “los últimos en la escala social: patricios,

guerreros, plebeyos, y luego nosotros, fuera de la escala” (Recio, 2015: 11); siervos posteriormente y, por último, proletarios: “Nos llamaban siervos y luego nos llamaron proletarios, pero los proletarios fueron esclavos que vinieron después en un mundo definitivamente entregado a los beneficios de unos pocos” (11). El repaso de las tres fases de la historia desde esta perspectiva provoca el cuestionamiento de la idea de la servidumbre voluntaria de La Boétie. Así, al hablar de la esclavitud, se plantea uno de los personajes: “Si nuestra vida no nos pertenecía, ¿la servidumbre podía ser voluntaria?” (11). Y al tratar sobre el capitalismo algo después: “¿Quiénes habrían podido adquirir las grandes máquinas que en la revolución nos hubieran liberado?” (11).

Frente a la voluntad defendida por La Boétie, surge entonces el determinismo que explica la desigualdad a través de las estructuras de poder que han perpetuado los sistemas de explotación hasta el momento actual. Este determinismo histórico, y sigo al historiador Carlos Pereyra, implica que “las formas a través de las cuales los acontecimientos adquieren sus características específicas dependen de condiciones preexistentes” (Pereyra: 1979, 173) y no de otro tipo de fuerzas ajenas a la Historia:

Las relaciones de producción, por ejemplo, determinan quiénes son las fuerzas sociales en pugna; un complejo de elementos económicos, políticos e ideológicos determina el desarrollo de las fuerzas políticas, y factores teóricos e ideológicos deciden las formas de su actividad, pero en ningún caso se encuentran aspectos indeterminados (Pereyra: 1979, 181).

Bajo esta tesis surgen en la obra los argumentos sobre las relaciones entre clases: “Un colectivo sometido sólo podía producir sometimiento” (Recio, 2015: 12). “Los hijos de la burguesía son educados como burgueses. Así mantienen la burguesía. Los hijos de la nobleza solo pueden ser educados como nobles. Los explotados son educados para que sigan siendo explotados...” (Recio, 2015: 37).

Esta perspectiva determinista posibilita que el discurso histórico se reafirme no tanto en la existencia de las clases sociales sino en las tensiones que surgen entre ellas y en la relación dialéctica que las define. Así pues, no será solo el hombre el sujeto de la historia, ni la lucha de clases, sino el proceso de desarrollo de dichas tensiones, proceso en el que se escribe la historia, puesto que “lo que constituye a la sociedad y determina el curso histórico es el sistema de sus relaciones sociales: fuera de este sistema los hombres no son nada, en el interior del sistema su ‘hacer’ depende de la posición ocupada en él” (Pereyra: 1984, 88). Al concebir la Historia desde esta perspectiva, se consigue el distanciamiento adecuado que permite plantear una explicación a la situación de desigualdad presente aparentemente más abstracta e inalcanzable según la velocidad y la fragmentación impuesta por el capitalismo actual:

Los tiempos del capitalismo van más deprisa, ahora son vertiginosos, me dan pavor. Ahora ya no importa tanto el individuo perseguido y explotado porque seguirá siendo perseguido y explotado. Ahora son los pueblos enteros. Primero estrangulados y disminuidos y humillados y luego borrados de la faz de la tierra. Las comunidades perderán sus identidades para luego ser aniquiladas (Recio, 2015: 43).

Así lo enuncia Dorotea al final de la obra para impulsar, acto seguido, la formulación de una posibilidad de salida al conflicto. La obrera, que al referir los logros de la clase trabajadora en el siglo pasado ve en la unión colectiva una solución a la situación de crisis actual, se reafirma en su conciencia de clase y se posiciona en el camino de la lucha. La historia entonces funciona como herramienta para construir no solo un presente sino también un futuro que se vive como preocupación social colectiva. De este modo, el texto de Andrés Recio muestra una manera alternativa de escribir la Historia que dignifica a la clase obrera y le otorga voz como colectivo

en un momento en que se tiende a la separación como mecanismo de protección del sistema. Recupera el relato de una mayoría actante concebido desde/para toda una comunidad poco acostumbrada a sentirse parte del discurso, y lo hace a través del teatro como instrumento de lucha política al servicio de dicha comunidad. Con la misma idea de fondo surge el teatro político de *Nuestra América (bosquejos)*, aunque con los elementos determinantes de un discurso poscolonial latinoamericano.

*Nuestra América (bosquejos)* fue el cuarto montaje del grupo chileno Teatro Público<sup>1</sup>. Desde un punto de vista teórico, sus planteamientos escénicos se encuentran influenciados por el teatro político de Piscator, Brecht, Weiss o Boal, así como por el Libre Teatro Libre de María Escudero y otras prácticas teatrales colectivas de los años '60 y '70 en Latinoamérica (Artés, 2013: 254-255).<sup>2</sup> Estas se registran notablemente en la configuración de una metodología teatral propia, caracterizada por la creación colectiva (Artés, 2014: 45 y ss) en la que tanto la dirección como los actores intervienen del proceso de escritura (texto e interpretación).<sup>3</sup> Patricia Artés, la directora de la compañía, lo define como “un procedimiento de colectivización de la producción escénica, en tanto que son las distintas autorías en su dimensión discursiva (política) y teatral (procedimientos) las que se ponen en común para la construcción de la obra” (2014: 42). En este ejercicio de composición múltiple el texto “es una huella de la indagación teatral, es la huella de la práctica política y artística de múltiples singularidades puestas en común” (Artes, 2014: 43). Ello se lleva a cabo mediante dos recursos representacionales que definen el ejercicio teatral: lo expositivo y lo situacional. Lo situacional

se refiere a la construcción de una acción, situación dramática (que no es precisamente sinónimo de arte dramático), entendida como la confrontación entre dos fuerzas, en la que se pone en juego una idea o principio que se constituya como una pasión, como señalaba Boal y, en este caso, vinculadas a un problema político. Se trata de representar una relación social, por íntima que sea (Artés, 2014: 45).

Lo expositivo, por su parte,

será el encargado de poner en discurso teatral lo irrepresentable en la situación y de presentar los testimonios que se constituyan como material escénico. Aquello que necesita ser dicho y que no se puede contener en una situación dramática (Artés, 2014: 45).

Es decir,

el plano situacional indagaría en las relaciones sociales internalizadas de los individuos y articuladas por las estructuras (siguiendo a Brecht), y el plano expositivo nos permite dar cuenta de la estructura social y política externa a los individuos (siguiendo a Piscator) (Artés, 2014: 45).

Así, la unión de ambos planos supone la conjunción “entre lo histórico y lo íntimo, la situación social cruzada y sin separación de lo político” (Artés, 2014: 45).

En *Nuestra América (bosquejos)* lo expositivo, lo más relacionado con las estructuras externas a los individuos, se hace evidente por encima de lo situacional debido a la distancia vivencial de los procesos históricos planteados en la obra (Artés, 2014: 46). Prueba de ello es la notable presencia de discursos y textos históricos en las diferentes escenas, tanto subyacentes bajo las situaciones ficticias como los reproducidos literalmente a la manera del teatro documento de Peter Weiss. Esta fuerte presencia de lo histórico se encuentra relacionada con el planteamiento político de la obra: responder a la pregunta “qué es estar en Latinoamérica” (46). “Estar” significa introducirse en

2. En este sentido, hemos de tener en cuenta que el propio teatro latinoamericano de los '60 y '70 recibió a su vez una fuerte influencia del teatro político europeo citado (Fariás Cerpa, 2018: 54). Esta compañía se conecta directamente no solo con ambos postulados teóricos sino con toda una coyuntura histórica que posibilitó un teatro popular basado en la creación conjunta y que se ocupó de las realidades de las clases subalternas (Aravena Aravena y Smith Hudson, 2018).

3. En este sentido resulta fundamental el peso de los trabajos de María Escudero en la Argentina del Cordobazo. Teatro Público recoge su idea de que la creación colectiva “supone la colectivización del saber y de la producción escénica como práctica artística que ensaya la construcción de un nuevo mundo en el que participen todos (para el disfrute de todos) y no unos pocos (para el disfrute de pocos)” (Artés, 2013: 256-257).

la “radical historicidad” del discurso teatral que implica un tiempo, un lugar y unas estructuras concretas. Para entender tales estructuras, *Nuestra América* indaga en su origen histórico a través de microescenas que reflejan dos tipos de momentos de la historia de América Latina: los conflictivos y los constructores.

Los momentos conflictivos se tratan desde la misma lógica histórica del *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, la de las relaciones sociales como sujetos de la Historia. Ejemplos de este tipo de momentos son las escenas donde se describen las situaciones de Túpac Amaru, José María Morelos y José Gaspar Rodríguez de Francia en los procesos de independencia de Perú, México y Paraguay; la del encuentro entre el propio Rodríguez de Francia con otros gobernantes latinoamericanos a favor de los capitales extranjeros y el cónsul de Inglaterra; otra escena sobre la Revolución Mexicana, o la de la Operación Cóndor, donde se recrea especialmente el caso de Orlando Letelier, ministro de Allende, y se contrapone al discurso fundacional de la Escuela de las Américas. Fundamental en esta tipología es la escena en que se reproducen textos procedentes de *Las venas abiertas de América Latina* (Eduardo Galeano) y de *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (Walter Mignolo). Ambos se formulan bajo la teoría de la acumulación originaria de Marx, para plantear el problema principal de la explotación de las riquezas de América Latina e introducir la perspectiva de la colonialidad en contraposición a la interpretación de la modernidad occidental.

4. Esas masas populares de las que, además, la compañía es parte; por ello el título de la obra en un claro homenaje a *Nuestra América* de José Martí.

Por otro lado, se encuentran las escenas que responden a esos conflictos con una solución posible: la construcción de una América Latina alternativa, protagonizada por las masas populares,<sup>4</sup> respetuosa con los orígenes y particularidades de sus pueblos, que responde a las múltiples realidades y a su diversidad social, y se constituye a partir de lo común negándose a la apropiación individual de los recursos básicos.

Esta tesis se materializa específicamente en dos escenas: la primera y la séptima. En la primera se reproducen fragmentos de *La Carta de los Comunes*, una regulación imaginaria sobre el acceso a los recursos naturales y el cuidado de los espacios públicos como bienes básicos para la vida de todas las personas.<sup>5</sup> En la escena central (VII), “La conferencia”, donde se condensa el núcleo ideológico de la obra, se recuperan cinco discursos históricos que plantean respuestas y propuestas a los conflictos expuestos en escenas anteriores. En conjunto generan un discurso militante de izquierdas, antiimperialista, anticolonial, revolucionario y colectivo, protagonizado por las diferentes voces no hegemónicas que habitan América Latina, y se abordan problemas vertebrales concretos como la propiedad de la tierra o la explotación de los campos. Se reproducen fragmentos de conferencias pronunciadas por Salvador Allende (Discurso de La Habana, 1972), la indigenista Bety Cariño (Quinta plataforma para los defensores de los derechos humanos, 2010), el Che (Discurso de Santa Clara, 1961 y última carta enviada a su hija), las Madres de Plaza de Mayo (discurso de Marta Ocampo de Vásquez) y Fidel Castro (Segunda Declaración de La Habana, 1962). De todos ellos, el discurso de las Madres de Plaza de Mayo –que apela a la hermandad entre pueblos– es clave para su propuesta de América:

Tenemos que sentir, compañeros, de una vez por todas que el otro soy yo: el otro soy yo. El inmigrante soy yo. El estudiante soy yo. El piquetero soy yo. El revolucionario soy yo. Los que toman la fábrica soy yo. Los que no comen soy yo. Todos somos yo (Teatro Público, 2014: 99).

Y el de la Segunda Declaración de La Habana (1962) de Fidel Castro, que afirma la escritura de una nueva Historia obligada a contar con las clases oprimidas: “Ahora sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y

5. Se trata de un texto colectivo realizado por el Observatorio Metropolitano, el blog Madrilonia, Traficantes de Sueños y la Fundación de los Comunes. En él se imagina un espacio utópico y futuro regulado al estilo de los fueros y cartas pueblas en el que los bienes y servicios imprescindibles para la vida se entienden de acceso universal, y se rigen por la gestión democrática, la sostenibilidad y la inalienabilidad.

vilipendiados de América Latina que han decidido comenzar a escribir ellos mismos, para siempre su historia” (99).

De este modo, Teatro Público incluye ya desde sus planteamientos teóricos la voz de los de abajo para situarse frente a la historia oficial. En su propuesta, lo entendido tradicionalmente como civilización se convierte en barbarie y lo que comúnmente se interpreta como barbarie se torna en solución posible. Escriben una nueva historia que excluye a los héroes y los resultados para centrarse en los procesos, entendidos estos como espacios de posibilidad de cambio, concepción que comparte con el *Discurso contra la servidumbre voluntaria*, como se apuntaba en líneas anteriores.

*Nuestra América (bosquejos)* demuestra la imposibilidad de una visión de la Historia homogénea, unívoca y sin contradicciones a la vez que problematiza sobre los distintos colectivos sociales situados en constante enfrentamiento con las estructuras políticas hegemónicas. En ella, al igual que en el *Discurso...*, no se representa una sociedad lineal acabada, sino una sociedad en conflicto (De Vicente Hernando, 2014: 27) que se expone a través del antagonismo social (28).

A la luz del análisis de estas obras, el teatro político se presenta como una potente vía por la que reflejar directamente los conflictos y las estructuras profundas de poder, a su vez posibilita pensar un mundo nuevo –creado desde el lado de las clases subalternas– y pone este arte al servicio de la comunidad que lo produce y lo recibe,<sup>6</sup> estableciendo un intercambio y un diálogo sobre su realidad pasada, presente y futura. En este sentido, el tratamiento de la Historia aquí expuesto legitima la presencia de las clases oprimidas en el mismo orden que la burguesía lo hizo cuando el positivismo y el racionalismo se impusieron frente a la Historia moral y teocrática. La elección de este planteamiento teórico supone asumir las contradicciones y la no univocidad en el relato, cuestionar las verdades universales; supone redescubrir la complejidad de un mundo en el que se tiende y se obliga a creer en la simplificación y se eluden los procesos en favor de los resultados.

6. El teatro político consigue que el público se diluya y se convierta en pueblo, que se produzca una verdadera experiencia teatral, en la que la “masa, definida por el consumo, pasa a ser una masa determinada por su relación con la historia” (De Vicente Hernando, 2013: 29).

## Bibliografía

---

- » Aravena Aravena, C.; Smith Hudson, B. (eds.) (2018). *La escena inquieta. Teatro político metropolitano de la época del sesenta*. Santiago de Chile: [s.e.].
- » Artés, P. (2014). “Consideraciones y perspectivas de la emancipación de Teatro Público”. En Teatro Público, *Siete años*, Santiago de Chile: La Pajarilla: 37-48.
- » Artés, P. (2013). “La autoría múltiple como modo de producción dramática en la compañía Teatro Público”. En Figueroa Acevedo, Cristian y Quintana Fuentealba, Astrid (comps.), *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso: 253-261.
- » De Vicente Hernando, C. (2014). “El teatro como práctica de la emancipación”. En Teatro Público, *Siete años*, Santiago de Chile: La Pajarilla: 25-36.
- » De Vicente Hernando, C. (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- » Farías Cerpa, M. (2018). “Hacia la construcción de un sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)”. En Aravena Aravena, Cristian y Smith Hudson, Brian (eds.), *La escena inquieta. Teatro político metropolitano de la época del sesenta*, Santiago de Chile: [s.e.]: 40-70.
- » La Boétie, É. de (2008). *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. Madrid: Trotta.
- » Madrilonia.org et al. (2011). *La carta de los comunes: para el cuidado y disfrute de lo que de todos es*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- » Marx, K. y Engels, F. (1985). *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las sus diferentes profetas*, Buenos Aires: Ed. Pueblos Unidos-Cartago.
- » Negri, A. (1996). *El poder constituyente*, Madrid: Libertarias-Prodhufl.
- » Pereyra, C. (1984). *El sujeto de la Historia*, Madrid: Alianza, 1984.
- » Pereyra, C. (1979). “El determinismo histórico”, *Teoría*, 3 (octubre-diciembre), 167-183.
- » Recio, A. (2015). *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. Texto inédito.
- » Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares.
- » Teatro Público (2014). *Nuestra América (bosquejos)*. En Teatro Público, *Siete años*, Santiago de Chile: La Pajarilla, 85-110.
- » Vilar, P. (1975). “La transición del feudalismo al capitalismo”. En Charles Parain, *El feudalismo*, Madrid: Ayuso, 53-69.