

Pedagogías teatrales en el Chile posautoritario¹

Cristián Opazo

Pontificia Universidad Católica de Chile

Agorafobia y memoria teatral

A juzgar por nuestros trabajos, historiadores y críticos del teatro chileno del siglo XX, padecemos de *agorafobia*, o pavor súbito a los espacios ajenos.² Efectivamente, en antologías y ensayos, rara vez atendemos a aquellos escenarios situados en los extramuros de los campus universitarios: desdeñamos los circos populares (aunque, en las galerías de

¹ Este trabajo es un primer borrador del proyecto FONDART 5388/2014: “Obreros, polizontes y pupilos: condiciones de producción en las dramaturgias chilenas de cien años”.

² Del griego *ἀγορά* (espacio de reunión) y *φοβία* (miedo), la *agorafobia* es un trastorno de ansiedad provocado por el miedo que suscita en un individuo la posibilidad de participar de un espacio que percibe amenazante (American Psychiatric Association 5-8). En psiquiatría, este trastorno fue tipificado por C. O. Westphal en 1871 y psicoanalíticamente explicado por S. Freud en 1887: “For him the space of the street [among others] represents temptation for the sexually repressed female patients. . .” (Holmes 2.2). La agorafobia—insiste Freud—es un mecanismo conectado con “the repression of the intention to take the first man one meets on the street” (17). Para la teoría marxista, en tanto, la agorafobia es un epifenómeno de la modernidad capitalista ya que, bajo este paradigma, “*everything that is solid melts into air*, including the reasoning solidity of the domestic architecture of the built environment and the stable roles and rules governing social life” (Berman citado en Holmes 3.2). Por último, para los estudios de *performance*, agorafobia será la cualidad de un discurso crítico que releva la jerarquía de la institución que lo legitima y oblitera las condiciones que podrían evidenciar su caducidad (Bankey 136).

Fráncfort y el Múnich, Antonio Acevedo Hernández y Carlos Cariola aprenden el oficio de la escritura de divertimentos populares [c. 1910]); ignoramos las giras *circun-atlánticas* (aún cuando, en La Habana y Madrid, Isidora Aguirre y Jorge Díaz ensayan nuevas estrategias de disidencia política y sexual [c. 1960]); en fin, negamos las fiestas clandestinas (pese a que, en El Trolley y en Spándex, Ramón Griffero y Andrés Pérez se fascinan con el *gestus* de las divas *transformistas* [c. 1980]).³

Esta misma afección determina la manera en que configuramos nuestros textos de historia y crítica teatral: en ellos, sindicamos, como *obreros* malogrados, a los dramaturgos que terciaron en las revueltas de la época de Centenario (c. 1910); ungimos, como *pupilos* ejemplares, a los dramaturgos que participan de las “misiones pedagógicas” de los teatros universitarios *solo* de Santiago (Experimental [U de Chile 1941] y de Ensayo [UC 1943]); y, en último caso, evocamos, como *militantes* de una causa perdida a quienes ejercen el oficio de escribir textos dramáticos en las ruinas de la ciudad letrada (c. 1980). Según consignan las bibliografías, a nuestros teatristas, historiadores y críticos los hemos deseado siempre adscritos a espacios de instrucción formalizada: cuando no puedan ser *pupilos de* universidades, serán *obreros de* sindicatos o *militantes de* colectivos políticos proscritos.

³ Nótese el contexto crítico de este ensayo. En Chile, antologías, ensayos e historias reconocen un hito: la fundación de los teatros universitarios (U. de Chile, 1941; UC, 1943; U. de Concepción, 1945)—epifenómeno del triunfo electoral del frente-populismo (1938). Antes y después de los teatros universitarios, dichos trabajos rescatan manifestaciones para-institucionales, ya “prehistoria” o “Apocalipsis” de los teatros universitarios (1900-1940 y 1973-2010) (véase, entre otros, Rojo [1984], Piña [2014]). Con todo, estos valiosos trabajos histórico-críticos escamotean, cuando menos, cuatro hechos significativos: primero, los teatros universitarios mantuvieron una relación ancilar con las opciones político-estéticas de una élite que, salvo excepciones, se distanció del proyecto cultural de la Unidad Popular; segundo, la concomitancia entre teatros universitarios y burguesía eclipsó una tradición de teatros populares gestada al alero de movimientos sindicales en la década de 1910, y revivida, afuera de la universidad, por la UP (e.g. A. Acevedo Hernández, L.E. Recabarren); tercero, aquello que se desdeña como para-institucionalidad (“prehistórica” o “apocalíptica”), constituye una genealogía de movimientos de resistencia contracultural imbricados con causas tan diversas como significativos; cuarto, la etapa universitaria de nuestros autores canónicos es una coyuntura de transición que, una vez superada, los conduciría a errancias sexuales (Díaz en Madrid), compromisos militantes (Aguirre en el PC) o aventuras experimentales (Sieveking con Víctor Jara).

Quizá este pavor súbito a los espacios extra-universitarios obedezca a las *huellas mnémicas* que, como testigos de la escena teatral, guardamos de las travesías urbanas, giras auto-gestionadas y fiestas alternativas: al sur de Santiago, en el Conventillo del Diablo (Av. Matta 1833), Acevedo Hernández ve morir acribillados a los jóvenes protagonistas de sus *Almas perdidas* (marzo, 1912); en Concepción, en la sede del CEFA (Freire 1119-B), Isidora Aguirre es hostigada por agentes de la DINA (septiembre, 1986); en Spándex (San Diego 1035), Andrés Pérez baila junto a Daniel Palma haciendo verónicas a los fantasmas del VIH-SIDA—diagnóstico, entonces, estigmatizado como *plaga* distintiva de una ciudadanía abyecta (junio, 1991).⁴

Situados en los extramuros de los campos universitarios, los teatristas chilenos padecen las vejaciones de sus cuerpos; no obstante, esas vejaciones no forman parte de las historias y críticas del teatro chileno.⁵

⁴ Adelantemos que los parroquianos de Spándex—caso del que me preocuparé en las páginas centrales de este ensayo—deben aprender a tolerar los perpetuos allanamientos del Grupo de Operaciones Policiales Especiales (GOPE). De la velada El Caribe Nunca tan Lejos, los asistentes recuerdan: un comando ordena “¡Mujeres a la derecha, hombres a la izquierda!” y un transformista empujado sobre sus tacos aguja reclama “¿Y nosotras?” Desconcertados, los policías observan cómo se forma una tercera fila de andróginos bailarines. Minutos más tarde—según registra un VHS inédito—Pérez espeta: “Vamos a tener que desalojar. A la salida, carabineros los revisará uno por uno. Nosotros nos quedamos hasta el final. Y, tranquilos, los esperamos el próximo sábado” (cit. en Iglesias). Las cosas no acabarían ahí: el martes de la semana siguiente, *El Mercurio* publicaría una nota de advertencia: “Importan nuevos conceptos de diversión juvenil” (firmada por Germán Echevarría). Desde un punto de vista retórico, en la nota abundan epítetos que sitúan las fiestas en el campo semántico de lo abyecto: “[los asistentes] da[n] cauce a sus más extrañas conductas,” “[los] muchachos [engalanados] con...maquillaje” o “[no se sabe si] esa niño o niña que está allá está estupendo o estupenda” (A19). Para un tramado crítico que permita aproximarse a la relación entre estas ciudadanías abyectas y la violencia policial-estatal, véase el trabajo indispensable de Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk en *Memoria y Ciudadanía. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009*.

⁵ Un caso significativo de cómo el quehacer extra universitario es escamoteado es el de Víctor Jara: al día de hoy persiste la idea de que su labor de insurgencia (que le costó la vida) se canalizó casi exclusivamente a través de la canción popular. Este mito comienza a ser desmontado en *Víctor Jara: hombre de teatro*, de Gabriel Sepúlveda (Santiago: Sudamericana, 2001). Allí, se repasa, entre otros hitos de rebeldía creativa, su temprana dirección de *Parecido a la felicidad* (1959), de Alejandro Sieveking. A cargo de estudiantes díscolos de la Universidad de Chile, este montaje impugnó la “lectura sentimental” que los maestros criollos hacen de Stanislavski y, en su lugar, apostó por un hiperrealismo donde la cotidianidad burguesa se expresa a través de un trabajo que releva la exuberancia del gesto corporal, el lenguaje coloquial y los síntomas de una sexualidad vivida como neurosis.

Consecuentemente, en contra del estatuto agorafóbico de cierta crítica teatral chilena, me propongo hacer mía la máxima de Sussanah Radstone y Katharine Hodgkin: el *performance* de una memoria cultural no-hegemónica exige una lectura cómplice de los devenires de cuerpos de los agentes de creación teatral (23-25).

Por esto, el objetivo de mi proyecto es reconstruir los sitios de emergencia, aún escamoteados, de las dramaturgias chilenas de cien años (1900-2000): bienales-*underground*, circos populares, carpas sindicales, giras circun-atlánticas y fiestas clandestinas. De manera tentativa, a estos espacios los he venido denominando *escenarios contra-pedagógicos*, pues, en ellos, las prácticas teatrales, forzadas por una contingencia hostil, se yerguen en oposición a las doctrinas estéticas y políticas hegemónicas.⁶

4/5/91 Spándex

Para evidenciar la condición agorafóbica de nuestra crítica, comentaré un caso de imaginativa resistencia teatral registrado durante el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994): Spandex, serie de ocho fiestas urbanas dirigidas por el diseñador teatral Daniel Palma (Montevideo 1960) y por el director de escena Andrés Pérez (Punta Arenas, 1951), en el Teatro Esmeralda de Santiago, los días sábado de mayo y junio de 1991.⁷

Con la serie Spándex, Pérez y Palma buscan financiar, mediante la venta de entradas (CLP\$ 1,000 [2 USD]), los nuevos proyectos de la

⁶ Construyo la expresión *escenario contra-pedagógico* sobre la base de voces recicladas. Con el sustantivo *escenario* señalo la fugaz y precaria coyuntura histórica donde una serie de teatristas fuerza un cambio en las maneras de producir teatro (e.g. actores, directores, diseñadores, dramaturgos, escenógrafos) (Taylor and Townsend 1). Este uso metafórico de la voz *escenario* está autorizado por su étimo, *skené*: de manera literal, plataforma; de manera figurada, construcción improvisada. El adjetivo *contra-pedagógico*, en tanto, califica un *modus operandi* que, como el de los teatristas, promueve la reapropiación de los materiales disponibles en el entorno, aunque con el propósito de disponerlos de manera reñida con las convenciones de uso (de ahí, la elección del prefijo *contra* en lugar de *pos*, que podría sugerir “superación” o “desdén.” Dentro de este contexto, las *convenciones de recto uso* de las ciencias y las técnicas (*pedagogía*, en un sentido general), son unguidas como hegemónicas por las instituciones de *instrucción formalizada*, o, lo que es equivalente, partidos políticos, sindicatos y universidades, entre otras entidades cuya misión es la transmisión sistemática de discursos hacia un grupo individuos contractualmente cohesionados (Freire 189).

⁷ Los títulos de las convocatorias de cada fiesta de la serie son Spándex (5/4/91), Noche de Negros (5/11/91), 70 a la Chilena (5/18/91), El Caribe Nunca tan Lejos (5/25/91), Made in England [sic] (6/1/91), Noche de Estrellas (6/8/91), La Noche del Verbo (6/15/91) y Noche de Época: La Nuestra (6/22/91).

compañía Gran Circo Teatro; a saber, el montaje de dos piezas de W. Shakespeare (*Ricardo II* y *Noche de reyes*) y la segunda etapa de la refacción del Esmeralda (esta vez, anhelan convertir este espacio residual en un laboratorio de investigación teatral independiente).⁸

Antes de formular mi análisis, valga una descripción sumaria de estos espectáculos y de sus contextos de producción. La teatralidad Spándex está inspirada en el Blitz (London), The Factory (Manchester) y Studio 54 (New York): cada noche de fiesta, los organizadores establecen un *layout* que incluye acrobacias de *go-go dancers*, medios-montajes teatrales, performances de transformistas y rutinas de *stand-up-comedy* que (des) dramatizan la amenaza VIH/ SIDA. En estos cuadros, destacan Candy Dubois, Carlos Franco, Ramón Griffero y Herbert Jonkers, además de Palma y Pérez.

Por añadidura, la exhibición de una teatralidad hasta entonces residual⁹ conmociona a los santiaguinos: por un lado, decenas de jóvenes creadores encuentran en Spándex un espacio de desarrollo de técnicas y/ o formatos excluidos de los currículos universitarios (el teatro-circo de Arianne Mnouschkine, el teatro-danza de Pina Baush, el teatro *kathakali* de Karunakaran Nair); por otro, el *establishment* político intuye allí un foco de contagio de patologías clínicas y/ o sociales (las enfermedades de transmisión sexual, el narcotráfico, la pedofilia y la prostitución masculina).

⁸ Sirva una breve contextualización: en su afán de sobrevivencia, los jóvenes teatristas del Chile pos golpe descubren espacios residuales que la urbe abandona y los transforman en genuinas trincheras o escenarios contra pedagógicos: El Garage (Matucana 19), Teatro Esmeralda (San Diego 1025), o El Trolley (San Martín 841). Allí, no solo imaginan fiestas *new wave* (revés festivo de la *heteronormatividad* de las peñas folclóricas). También, exhiben piezas teatrales que no caben en las ruinas de los teatros universitarios. Es en estos espacios residuales donde debutan Alfredo Castro, Ramón Griffero y Andrés Pérez. Sin la tutela de los maestros de antaño (exonerados, muertos), los jóvenes polizontes renuevan las pedagogías y los oficios teatrales: abrazan el performance, el pos-dramatismo y el transformismo; celebran el diseño teatral y el *dramaturgismo*, hasta entonces, desdeñados.

⁹ Hablo de teatralidad residual, pues, en Spándex, los organizadores buscan dar visibilidad a exponentes del teatro de revistas y del vaudeville travesti. En dictadura (1973-1988), estas manifestaciones fueron desdeñadas por una izquierda que consideró la revuelta del género una querrela frívola.

04.05.91

SPANDEX

F I E S T A

Spandex	Mayo 4
Noche de Negros	Mayo 11
70 a La Chilena	Mayo 18
El Caribe Nunca Tan Lejos	Mayo 25
H... Made In England Con Intervención Rusa	Junio 1
Noche De Estrellas	Junio 8
La Noche del Verbo	Junio 15
Yo... Tú... El... Ella... Ellos... Ellas	
Noche De Epoca... "La Nuestra"	Junio 22

A LAS 24:00 HRS.
TICKETS DE \$ 1.000

TEATRO ESMERALDA
SAN DIEGO 1035 (A PASOS AV.MATTA)
MAYORES DE 21

A Beneficio Teatro Esmeralda y Cia. Gran Circo Teatro

Grant's
FINEST SCOTCH WHISKY

Invitan
• Andrés Pérez
• Fernanda Zamora
• Titi Ramirez
• Daniel Palma
• Orbita Producción.

GRITO

Figura 1. Afiche Fiesta Spandex

Dicho esto, en lo que sigue, guiaré mi análisis de este hito urbano escandaloso sobre la base de dos preguntas: ¿por qué surge y por qué se clausura Spándex? Apuesto a que estas preguntas sencillas me permitirán ejemplificar la lógica agorafóbica de la crítica teatral y de la institucionalidad cultural posautoritarias.

(1) ¿Por qué surge Spándex? El contenido manifiesto de los antecedentes consignados señala un impasse financiero: Gran Circo Teatro debe saldar la deuda generada por el fracaso de su última entrega, *Época 70: Allende* (1990). En cambio, el contenido latente revela la primera política cultural de la Concertación Democrática. Sirva una cronología: en

noviembre de 1988, Gran Circo Teatro estrena *La Negra Ester*¹⁰ en un erial periférico (Plaza O'Higgins, Puente Alto); en diciembre del mismo año, el gobierno, “interesado” en el asunto amoroso-popular del montaje y el rédito popular asociado al apellido Parra (el tío Roberto Parra Sandoval compone las décimas que darán origen al montaje y que originalmente se referían a su amorío con una prostituta del puerto de San Antonio), ofrece a la compañía trasladar sus funciones al casco histórico de la capital (Cerro Santa Lucía); en 1989, el colectivo aguarda apoyo estatal para producir una nueva pieza de asunto amoroso y popular, esta vez una biografía afectiva de Salvador Allende fraguada al alero de la técnica *kathakali*; en 1990, tras un polémico estreno, la élite política abandona, para siempre, a Pérez y los suyos.¹¹

De esta cronología se desprenden dos corolarios: primero, el silencio de los políticos anuncia, cuál epígrafe, el tipo de teatro que el Estado considera *adecuado* y *oportuno* (una fiesta despojada de sexualidad, una historia despojada de ideología); segundo, Spándex surge como respuesta a la urgencia de un grupo de creadores que ensayan una teatralidad proscrita y que no encuentran respuesta a sus inquietudes en los currículos de las escuelas de arte dramático.

(2) ¿Por qué se clausura Spándex? Daniel Palma recuerda:

Después de la sexta fiesta [Noche de Estrellas, 8/6], Pérez me invitó a almorzar y me pidió que me dedicara exclusivamente al vestuario de lo que estábamos haciendo, *Ricardo II* y *Noche de reyes*... Era él o Spándex, y yo seguí por Spándex. Nos cambiamos al Teatro Carrera... [tras el alejamiento de Pérez,] Arturo Barrios [presidente] de la FECH [Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile] se acercó a nosotros para hacer una feria de prevención de SIDA. La idea era hacer stands estilo Spándex: bien adornados y con harta osadía... [Al final] fue un escándalo y, a la semana siguiente, llegaron los pacos a hablar con el viejo chico, el dueño del teatro: si nos volvía a arrendar la sala, le quitaban la patente... (Palma 165-66)

¹⁰ El mayor éxito de la compañía el Gran Circo Teatro con más de 25 temporadas nacionales y 5 giras extranjeras.

¹¹ En 1989, tras asistir a una función de *La Negra Ester*, el senador demócratacristiano Ignacio Walker escribe una carta al diario *La Época* y celebra el que la obra sea “un pedazo de Chile, de su música, de su idiosincrasia” (7). En 1990, en tanto, Rosario Guzmán Errázuriz, de *La Segunda*, consigna que “luego de un largo peregrinaje en que invitamos a diversos políticos...algunos de la Concertación manifestaron una decidida falta de interés por presenciar una obra que...no les parecía adecuada ni oportuna” (6).

En esta escena, Palma ignora información clave. Días antes, Pérez recibe un llamado de un funcionario de gobierno: si Spándex no cesa, Gran Circo Teatro perderá todo apoyo fiscal. Efectivamente, el gabinete de Aylwin teme la inminencia de un destape a la española y, para evitarlo, encarga el *Primer informe nacional sobre la juventud*. De acuerdo con el informe, el Estado debe implementar un conjunto de políticas públicas que dificulte la organización espontánea de colectivos contraculturales. Dentro de este contexto, el fin de Spándex debe ser comprendido como el cierre de una paso fronterizo por donde unos polizontes abyectos trafican mercancías libidinales no-codificadas.¹²

Tras el cierre de Spándex, Palma y Pérez parecen condenados a errar como polizontes. Daniel Palma es diagnosticado como portador de VIH (octubre, 1995) y, a causa de una infección oportunista, pierde el noventa por ciento de la visión; tras un breve paso como jefe de comunicaciones de la ONG Frena SIDA (1997), desarrolla una incipiente carrera literaria (es autor de la novela autobiográfica *Hijos de la trampa* [Santiago: Asterión, 2014]). Por su parte, Andrés Pérez monta una decena de piezas en la década que sucede a Spandex (ninguna volvería a seducir a la crítica periodística del modo en que lo hizo *la Negra Ester*). En 2002, sin apoyo institucional, Pérez muere a causa de una neumonía favorecida por su condición de portador de VIH. Una investigación posterior demostraría que su deceso habría sido agravado por deficiencias técnicas en el ducto respiratorio de su lecho de muerte (cama 8, Hospital San José de Santiago).

Memorial elegiaco para un baile imposible

Para concluir esta crónica sumaria de un episodio teatral extra-universitario, releeré un fragmento de *La huida*, la última entrega de Pérez. Allí, sobre la base de un texto autobiográfico fechado en 1974, el

¹² Varios ejemplos prueban el impacto de este informe. Desde su encargo (1991) hasta su publicación oficial (1994), se multiplican las instancias privadas que cooptan la disidencia juvenil en calidad de *target* o nicho de consumo. Algunos ejemplos: el diario *El Mercurio* inicia la publicación de la revista *Zona de Contacto*; la Compañía Chilena de Comunicaciones funda la radio Rock & Pop (1992) y la revista homónima (1994); el gobierno crea la Corporación Cultural Balmaceda 1215. Para comprender el modus operandi del Estado, véase: Fernando Blanco, *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado* (Santiago: Cuarto Propio, 2010-12).

dramaturgo/ director dramatiza dos relatos paralelos: desde el pasado, evoca la posible desaparición masiva de homosexuales ocurrida durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931); en el presente, funde ese rumor maldito con la razzia de la dictadura de Pinochet (1973-1988). De la pieza, cito el pasaje final donde el Joaquín, un botillero de barrio, inquiere a su compañero:

JOAQUÍN. (*Con una caracol entre sus manos.*) ¿Tú sabes que no se los llevan a ninguna isla, verdad? ¿Tú sabes que los suben a un barco y, luego, en altamar, les ponen los pies en cajones con cemento fresco y mordazas en las bocas para que no griten? ¿Tú sabes que gritan igual? (*Acercándose el caracol a su oído derecho.*) Escucha. (*Susurrando.*) Escucha. ¡Pedro! ¡Miguel! ¡Auxilio! ¡Jorge! ¿Tú sabes que ahí van ellos? Con sus tacos altos de cemento, desatando sus mordazas, agitando sus brazos con esos pañuelos, bailando el último pie...(*susurrando: tiqui tiqui ti, Tiqui tiqui ti*)...de una cueca no deseada. (s.p.)

Propongo que el discurso de Joaquín merece considerarse como el memorial elegíaco de la generación Spándex. Nótese sus detalles formales: abundan las frases interrogativas que apelan a un destinatario clandestino cuya lengua es el rumor (*¿tú sabes?*); los vocativos susurrados siempre invocan a una comunidad de polizontes tan invisibles hoy como ayer (*Pedro, Miguel y Jorge*); en fin, los verbos describen el afán por entregarse a un goce proscrito (*el último pie...de una cueca no deseada, zapateada con tacos altos de cemento*).

A través de estas constantes lingüísticas, el discurso de Joaquín—al igual que el de Daniel Palma, Andrés Pérez y los demás parroquianos de las fiestas clandestinas—ofrece el modelo de los *actos de habla performativos* de quienes hacen teatro más allá de las aulas universitarias: lejos de la universidad, la pedagogía hegemónica es sustituida por saberes tránsfugas que se susurran como rumores (e.g. oficio de artistas transgéneros, coreografías imaginadas por *DJs*); lejos de la universidad, los prefijos de investidura académica ceden su lugar a vocativos espectaculares que celebran identidades fugitivas (e.g. Candy Dubois, Divina Extravaganza); lejos de la universidad, el protocolo del teatro que supone la escisión entre actores/ espectadores es sustituida por la lógica “promiscua” y “arriesgada” del performance (la danza y la fiesta de unos cuerpos voluptuosos).

A partir del caso Spándex, enfatizo la expresión *memorial elegiaco* para señalar la necesidad de volver a pensar los artefactos que construye la crítica teatral (chilena) para llevar a cabo sus ejercicios de memoria (posautoritaria). El texto dramático, codificado desde los tropos aprendidos en el aula universitaria, no puede contener las huellas mnémicas de una historia cuyos escenarios de emergencia son contra-universitarios, contra-pedagógicos, contra-culturales. Para ser justos con los hitos de esta historia teatral—concluyo—deberemos aprender a construir textos que privilegien la memoria vertiginosa de los cuerpos por sobre la letra de periodizaciones estancas. En fin, quizá por esto me siento conminado a confesar que, para un crítico teatral, salir de la tradición universitaria y aventurarse al rescate de la memorable frivolidad de una fiesta clandestina implica asumir—al igual que Fiona Buckland—que “Any queer dance floor is a node in which many weaving, layered maps meet. Any one of these maps is part of a queer lifeworld: a mobile theater... of common relations” (3).

Referencias

- Bankey, Ruth. “Embodying Agoraphobia: Rethinking Geographies of Women’s Fear.” *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies*. By L Bondy (ed.) New York: Rowan & Littlefield, 2002. 44-56. Impreso.
- Buckland, Fiona. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World Making*. Middletown: Wesleyan UP, 2002. Impreso
- Freud, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fleiss*. 1887. Trans. and Ed. George Masson. Cambridge, MA: Harvard UP, 1985. Impreso.
- Guzmán Errázuriz, Rosario. “El [Gran] Circo Teatro de Chile, Época 70, Allende. Revivir la Unidad Popular: un... ¿acierto artístico?” *La Segunda* 9 oct. 1990: 6. Impreso.

- “Highlights of Changes from DSM-IV-TR to DSM-5.” American Psychiatric Association. May. 23, 2013. Web. Jun. 8 2014. <<http://focus.psychiatryonline.org/article.aspx?articleid=1726672>>.
- Hodgkin, Katharine, y Susannah Radstone. “Believing the Body.” *Regimes of Memory*. Ed. Katharine Hodgkin and Susannah. New York: Routledge, 2003. 23-24. Impreso.
- Holmes, Joshua. “Building Bridges and Breaking Boundaries: Modernity and Agoraphobia.” *Opticon 1826*. Opticon MDCCCXXVI, University College London, Sep. 2006 Web. 22 mayo 2014. <<http://www.opticon1826.com/article/view/opt.010606>>.
- Iglesias, Constanza. “Spándex: de frente a la noche.” *Revista Terminal: Lecturas en Tránsito*. 28 mar. 2014. Web. 1 abr. 2014. <<http://revistaterminal.cl/web/2014/03/las-spandex-de-frente-a-la-noche/>>.
- Palma, Daniel. “Daniel Palma.” *Fuera del clóset: entrevistas*. De Octavio Crespo. Santiago: RIL, 2010. 153-75. Impreso.
- Pérez, Andrés. *La huida*. 2002. TS. Colección Gran Compañía Gran Circo Teatro, Santiago.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.
- Rodríguez, Ileana. “Ciudadanía abyectas: intervención de la memoria cultural y testimonial en la res pública.” *Memoria y Ciudadanía*. Ed. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 15-38.
- Rojo, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid: Michay, 1984.
- Walker, Ignacio. “La Ester y el Quilapayún.” *La Época* 14 feb. 1989: 7.