

Tanteando los límites de la censura: *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*

Oscar Lepeley

Una de las más fuertes advertencias enviadas por la dictadura chilena a la gente de teatro y a la intelectualidad disidente, en lo que se podría denominar “censura de facto”, fue el incendio supuestamente intencionado del Teatro-carpa “La Feria” en marzo de 1977. Allí la compañía La Feria presentó desde el 24 de febrero la obra *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*, basada en textos de José Manuel Salcedo, Jaime Vadell y Nicanor Parra—la mayoría de los del último ya habían sido publicados. Luego de seis días de exitosas representaciones y tras un furibundo ataque del diario oficialista *La Segunda*, el cual en un artículo titulado “Infame ataque al gobierno” la denunciaba como una obra antigubernista (Ehrmann, “Hojas” 10),¹ el recinto en el cual se representaba—una carpa de circo—fue clausurada por funcionarios del Servicio de Higiene Ambiental del Servicio Nacional de Salud, declarándose el lugar como “insalubre”.² Para nadie fue un secreto que la obra estaba siendo censurada, aunque el propio autor/actor José Manuel Salcedo trató conciliatoriamente de presentar en un principio la situación como un exceso de celo por parte de los funcionarios de higiene ambiental y declaró que a “las autoridades que les corresponde juzgar en la materia teatral no habrían objetado la obra desde el punto de vista político cuando asistieron a la función” (S. P. B. 25).³ Al lograr que se levantara esta clausura le siguió de inmediato una nueva, esta vez por parte de la autoridad municipal, la cual finalmente coincidió con la drástica e inapelable quema de la carpa a través de manos desconocidas, las cuales actuaron con toda impunidad en horas de toque de queda nocturno—la bomba explotó a las dos de la mañana.

Este hecho causó comprensible conmoción en el medio teatral y artístico chileno, más aun cuando se tiene en cuenta que había habido por esos días una serie de atentados contra locales en que artistas disidentes

intentaban reiniciar sus actividades artísticas públicas después del golpe. Salcedo recuerda que hasta la propia gente de teatro los acusó veladamente de provocadores e irresponsables por atreverse a desafiar la censura al tratar temas que criticaban a la dictadura (Pottlitzer 21). Este trabajo se propone explorar las verdaderas razones por las cuales esta pieza de teatro-circo causó la indignación de las autoridades militares y tuvo que ser acallada con el incendio del local. El teatro chileno por la época estaba tanteando los límites de la censura/autocensura, para ser capaz de aludir a la referencialidad que significaba la vida en dictadura. Esta obra es uno de los hitos en esta dirección. Si bien es cierto que nunca se pudo probar quiénes causaron el incendio, todas las evidencias sugieren que fueron manos adictas al régimen o agentes del estado. La obra, a treinta y seis años de su estreno, permanece inédita, y para este trabajo se consultó el manuscrito que posee la Biblioteca de Teatro de la Universidad Católica de Santiago de Chile. Se propone que el contenido altamente referencial a la situación desmedrada de la sociedad chilena bajo la dictadura produjo su censura de facto.

La estrategia dramática usada es la del teatro-circo. El texto recalca la idea de que la representación toma lugar en: “Un circo instalado como tal” (Salcedo, et. al. 1). Al ingresar la banda entran también dos obreros que llevan sendas cruces blancas, los cuales proceden a instalarlas en ese sector. Esta acción la repetirán durante toda la representación “casi sin interrupción” (1). De esta manera “las cruces van a ir invadiendo progresivamente todo el local”, pasillos y escenario (1). Recordemos que en el libro *Hojas de Parra*, de Nicanor Parra, aparecen “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, los cuales consisten precisamente en los clásicos cuartetos y tercetos pero las letras han sido reemplazadas sólo con una grafía de cruces—cada letra es una cruz (Parra 63-66); son cuatro páginas de cruces. El primer verso del primer soneto, por ejemplo, está compuesto por 7 “palabras” y contiene 25 cruces (63). El Empresario de la carpa, molesto por lo que están haciendo los obreros, los interpela primero en *off* y luego con el micrófono a toda la sala; quiere saber dónde está el responsable y que venga a hablar con él. Esta es la primera frase con que se inicia la obra y que se escucha claramente amplificadas: “Bueno ¿y dónde está el responsable de esto?” (1). El espectador cómplice podía desde este mismo momento comenzar a establecer los niveles de denuncia que tendría la obra frente a la acción del gobierno militar respecto de los derechos humanos. ¿Quién es el responsable de tantas muertes en el país?, aludiendo así a los graves hechos que significaban la eliminación de



La representación original de *Hojas de Parra*. Foto: Hans Ehrmann.

opositores por manos de agentes del estado y de lo cual no se podía hablar por la censura de la prensa y medios.

Procede a iniciar el espectáculo del Gran Circo La Feria; es el espectáculo para 1977. Anuncia los nuevos números artísticos, cuyos títulos continúan el juego de alusiones referido, entre los que se mencionan: *El Verdugo Imaginario*, *El Hombre más Hambriento del Mundo*, *El Fantasma que recorre Europa*, *El Cesante Fortuito*, aludiendo así a los fenómenos del desempleo, al hambre, a la ideología política perseguida y al responsable de estos dolores. Llega el personaje el Hombre, quien lleva un “vistoso terno... y un sombrero de pita con una ancha cinta a la manera de la afectada elegancia de las películas norteamericanas de los años sesenta” (1). Este interrumpe el ensayo y le pide al Empresario que le arriende el local. Le ofrece una cantidad de dinero, regatean y el Hombre le entrega una suma indeterminada. El Hombre dice que los puede ocupar a todos, la banda y todo el personal del circo, pues necesita manifestantes para lo que prepara. El Empresario curioso quiere saber más. El Hombre le dice que es una proclamación del candidato a la Presidencia de la República. Pero es algo muy rápido: “una proclamación relámpago” (3). El Empresario lo lleva aparte. Está muy sorprendido y asustado. El receso de toda actividad política dictada por la dictadura hace de este acto algo prohibido. Le pregunta con preocupación, “¿No sabe Ud. lo



La representación original de *Hojas de Parra*. Foto: Hans Ehrmann.

que es el receso político?” y gráficamente le recuerda la represión a la que se exponen: “[¿]no ve que nos pueden cortar los cocos a todos aquí?... Vamos a terminar todos en una embajada” (3), una alusión al refugio que buscaban los perseguidos políticos al tratar de asilarse en alguna de las embajadas extranjeras acreditadas en Chile, escapándose así de la posible prisión y tortura. Explícitamente el Empresario le dice en siete ocasiones al Hombre “nos van a cagar”, escatológica expresión para asegurar que la autoridad militar con toda seguridad los va a encarcelar y los va a liquidar por tal atrevimiento. La necesidad del dinero, sin embargo, queda de manifiesto cuando el Hombre le dice al Empresario: “Si tiene tanto miedo devuélvame la plata”, frente a lo cual el Empresario debe claudicar: “Bueno, ya, haga lo que quiera” (3).

El Hombre trae un lienzo, que contiene una típica provocación parriana: “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” (4), desacralización de un lema político de la izquierda chilena de la época. Al agregar “la derecha” Parra de alguna manera estaba criticando el espíritu sectario que afectó a los partidos políticos chilenos y que provocó finalmente la división aguda de la sociedad que terminó en la intervención militar. Un acuerdo político razonable hubiera evitado esta tragedia.

El episodio siguiente es una parodia de una proclamación presidencial norteamericana de los años sesenta. De acuerdo a Salcedo, este sería el único poema inédito de Parra utilizado en la pieza, “pero no fue escrito para la obra” (S. P. B. 26). Federico Schopf ha señalado que la antipoesía surge precisamente en plena Guerra Fría y que se vincula “con el desengaño y la frustración cotidianos a que condujo el desarrollo político, económico y social de Chile en esos años” (39). Esta situación, obviamente, se acentuó drásticamente en la experiencia autoritaria. Al comienzo de la escena entra la banda del circo con un lienzo que dice “‘Nadie for President’ y con una bandera que simula la de Estados Unidos, con majorettes [cheerleaders], plumeros de colores, etc.” (Salcedo, et. al. 4). El candidato presidencial se llama Nadie, el que se puede considerar como un fruto del receso político establecido por la dictadura (Boyle 59). El discurso es un llamado para votar por Nadie—nihilista declaración que llama a no creer en promesas de nadie. Si el único actor político permitido en la dictadura era ella misma, ya podemos establecer las conexiones necesarias para develar el referente a quien aludía. Y así se declara: “¿Quién es el abanderado del pueblo? Nadie”; “¿Quién es campeón de los humildes? Nadie”; “¿Nuestra primera y última esperanza? Nadie” (5). Pero el desamparo que puede causar este candidato afecta a todos los sectores, también a los pudientes: “[¿Quién es] El cancerbero de nuestra

cuenta bancaria? Nadie” (5). El mecanismo de la ironía hace de este discurso una declaración altamente acusatoria del gobierno militar. En este momento, efectivamente, “nadie” representa a las mayorías nacionales; quien gobierna lo hace para las minorías privilegiadas—para la oligarquía criolla y los intereses extranjeros. Al haber identificado a Nadie con el poder omnímodo de la dictadura, la ironía ahora permite denunciarla, dando un inesperado significado acusatorio a los típicos clichés o frases hechas del habla cotidiana, por ejemplo: “Nadie es perfecto... infalible... es profeta en su tierra... es juez y parte a la vez... lo sabe todo... está por encima de sí mismo” (4). Pero también advierte que “Nadie está a salvo de una pulmonía” y que tampoco puede decir “No moriré” (4). El texto de Parra continúa así ambiguamente denunciando, acusando, advirtiendo paródicamente al gobierno de facto, según vaya el espectador cómplice decodificando el sentido de la ironía. Así por ejemplo, la desconfianza total hacia los nuevos gobernantes es enunciada directamente en una serie de frases/versos que parten con “Nuestra confianza en Nadie es absoluta” (4), para proceder a continuación a expresar su rechazo a las promesas que habían hecho:

Nadie rebajará los impuestos
 Nadie degollará la burocracia
 Nadie le pondrá coto al abuso
 Nadie le pondrá fin a la inflación
 Nadie reducirá los gastos públicos
 Nadie equilibrará la balanza de pagos (4)

Pero también lanza esta cáustica acusación: “Nadie respetará nuestros derechos” (4). Luego el hablante hace una serie de preguntas retóricas al público—quien, como es lógico, responde “Nadie”—en donde se reitera la idea de la indefensión en que se encontraban las mayorías nacionales. Más adelante en este discurso de proclamación, la serie de preguntas retóricas se referirán a la censura que pesaba sobre la sociedad chilena y la libertad de expresión:

¿Quién realmente dice lo que piensa?
 Nadie
 ¿Quién realmente piensa lo que dice?
 Nadie (5)

Hacia el final de la proclamación, el hablante insinuará lo frágil que resulta el concepto de soberanía para un pequeño país sumido en los embates de la Guerra Fría. Ya se había señalado una relación con los Estados Unidos; ahora se declara que nuestro líder ha prometido devolver el Canal de Panamá,



La representación original de *Hojas de Parra*. Foto: Hans Ehrmann.

que retirará las tropas de Europa, que hará respetar los derechos humanos. Este líder es el presidente Jimmy Carter. La dictadura chilena efectivamente fue condenada por el gobierno de Carter, que le quitó toda ayuda militar y la condenó por los abusos a los derechos humanos. El hablante constata esta contradicción de que la potencia que alentó el golpe militar en Chile ahora esté condenando su gobierno. Esta se percibe en la imagen carnavalesca del mundo al revés (Bajtín 179); ahora esa potencia está prometiendo un fin al militarismo, una reducción de los gastos militares: “Todo el poder al pueblo soberano / Revolución en los EE.UU.” (Salcedo, et. al. 6), apropiándose de las banderas de lucha de los revolucionarios latinoamericanos. El último lema político que se grita resume esta confusión carnavalesca: “Ambigüedad o muerte. Venceremos” (6).

El Empresario cree que puede ocupar los buenos oficios del Hombre para tratar de solucionar el problema que vive el circo: el cementerio vecino está invadiendo el terreno circense. Señalando las cruces dice: “esa cuestión va creciendo... Dicen que tienen mucha demanda... Mire, ya se están metiendo para acá” (8). El Empresario rechaza la posibilidad aludida por el Hombre de que tal vez se esté arrendando parte del circo al cementerio: “Cómo se le

ocurre señor: Si eso es justamente lo que nos tiene cagados aquí...” (8). La denuncia no puede ser más clara para el espectador atento: los asesinatos de los agentes del estado en contra de quienes disienten y se oponen a la dictadura es el problema más grave que vive el país.

En otra escena un Contrabandista ha empezado, sacrílegamente, a colgar mercaderías desde algunas de las cruces. El cuestionamiento del nuevo modelo económico se acentuará. Todos los músicos de la banda están endeudados con el Contrabandista y proceden a pagarle en la medida de lo posible. El sujeto se queja de la situación; ahora está “muy jodido para el contrabando” (10). El gobierno militar ha decretado la libertad de importación de artículos de consumo y la endeble industria nacional, acostumbrada al proteccionismo estatal, no está preparada para esta competencia y así está condenada a la ruina. Ahora los artículos hechos en Chile se convierten en rarezas, en artículos exóticos. El Contrabandista explica: “muchas de estas fábricas ya cerraron ya” (11). Los productos de contrabando ahora son los artículos tradicionales de consumo, hechos en Chile, como las medias Labán, el jabón Rococó, los ordinarios y populares cigarrillos Hilton con filtro. “Para los productos chilenos la cosa se ha puesto muy pesada”, insiste. “Antes esto lo encontraba usted en cualquier lado, pero eso ya pertenece a la historia... Si es chileno, es bueno, se decía, acuérdesse Ud., pues” (11). El espectador podía testificar en su propia experiencia personal este hecho; la industria chilena había prácticamente desaparecido, con su secuela de desempleo, de crisis económico-social. Esto se ejemplifica en la popular batidora-juguera Sindelita: “Esta cuestión va a cagar [va a desaparecer] y después no la va a encontrar ni con cabo de vela y usted me va a venir a decir ‘deme una Sindelita’ y yo le voy a tener que decir ‘cagó la Sindelita’” (12). Ahora los productos importados, más competitivos, son más baratos que los nacionales, lo que se ejemplifica con una juguera de jocoso nombre, “Yamimotonocamina”, de supuesto origen japonés, que le costará más barato y le dará mayor utilidad al vendedor. Pero no es lo mismo; aún la población le da un valor sentimental, de identidad nacional, al producto manufacturado en Chile. Eso ya se perdió.

El Contrabandista, entonces, ahora se ha convertido en un defensor de la identidad nacional y sus tradiciones culturales populares. Frente a la fiebre extranjerizante que se estaba imponiendo en el país, este contrapone la artesanía popular chilena. De esa manera, muestra juguetes tradicionales típicos como remolinos, emboques, trompos, y advierte: “Estos vienen siendo los últimos, ya no se fabrican más” (12). Aquí el Contrabandista se cree en la obligación de dar su testimonio personal, el cual es un retrato de lo que

había ocurrido con la economía chilena:

Yo era operario en la fábrica de trompos, antes que la cerraran, así que sé muy bien lo que pasó. El dueño nos dijo “voy a tener que cerrar” porque no tengo mercado para vender porque la gallada anda sin pega [trabajo] y sin plata... así es que cerró la fábrica y... nos echaron a todos, ahí, y parte del desahucio me lo pagó en trompos... después liquidó todo y metió la plata que le quedaba a interés, en el mercado de capitales que le dicen. (12)

Así, discute acaloradamente con el Empresario lo que significaría el triunfo de un modelo de mercado que privilegie la especulación de capitales y no la producción industrial. El Empresario defiende ese modelo de capitalismo salvaje y argumenta: “Así tiene que ser, pues... Como en Estados Unidos: el que caga caga...” (13). El Contrabandista quiere cerrar la discusión y lo hace con un argumento de peso. Nada puede reemplazar en el alma nacional el lugar que ocupa la producción cultural de la poeta y cantautora Violeta Parra, de quien muchas de sus canciones y sus ideas políticas no eran bien miradas por la dictadura—aunque ella había muerto en 1968. Muestra al Empresario, como un tesoro, la carátula de uno de sus discos. Este se impresiona y comenta: “Bah, y todavía quedan de estas cuestiones” (13) y ordena al Toni ponerlo en el tocadiscos. El Contrabandista argumenta con firmeza: “Eso es indestructible... Contra eso se rompe la cabeza cualquiera... Eso es firme como un peral, es como el Cerro San Cristóbal, no ve que eso todos los chilenos lo llevamos aquí (*se señala el corazón*)” (13). Por los parlantes del circo-teatro se escucha la voz de Nicanor Parra recitando su “Defensa de Violeta Parra”. El mensaje que ha querido traer el Contrabandista—la valoración de la identidad nacional a través de la expresión de la propia cultura popular chilena—es respetado por todos, quienes escuchan atentamente el poema y salen a despedir a quien les ha portado el mensaje. En ese momento de fuerte penetración cultural extranjera, no deja de ser irónico que quien deba recordar a la audiencia los valores culturales autóctonos sea un personaje presentado como un clandestino e ilegal, como un delincuente contrabandista. Es la voz de la contracultura que se resiste a la moda enajenante que trataba de privilegiar la dictadura. Un elemento de la escenografía ha servido como símbolo de este mensaje valorizador de la cultura popular nacional: es una simple, rústica y folclórica silla de totora que, en su sencillez y nobleza, ha servido como apoyo a la maleta del Contrabandista. Al terminar esta escena, el texto pide que bajen las luces del teatro circo “hasta quedar un sólo reflector concentrado en la silla de totora, sola en el centro del escenario” (13), pasando así



La representación original de *Hojas de Parra*. Foto: Hans Ehrmann.

a convertirse en una metáfora de la resistencia al afán extranjeroizante que se imponía. Dos payasos hacen un número artístico con la silla sola y se retiran.

La última provocación de la obra a la dictadura fue la aparición de la figura histórica de Manuel Rodríguez, joven abogado guerrillero, quien luchó contra las tropas realistas españolas en los eventos por la independencia chilena. Se recuerda especialmente como golpe de audacia y efecto la toma de la ciudad de Melipilla a comienzos de 1817, siendo recibidos los guerrilleros con júbilo y “en medio de gritos de viva la patria y fueron secundados por el pueblo” (Villalobos 391). Esta figura emblemática de la resistencia iba a convertirse en una organización guerrillera contra la dictadura militar de Pinochet, el llamado Frente Patriótico Manuel Rodríguez. El mensaje es tan claro: la llamada a la rebelión violenta contra la tiranía en esa temprana etapa de la dictadura era de un atrevimiento mayúsculo.⁴

De esta manera, se ha visto cómo esta obra dramática ha ido valientemente contraatacando el discurso hegemónico de la dictadura. Se permitió su representación por nueve días y unas seis mil personas la vieron (Hurtado 42). Se ha atrevido a burlarse de la censura impuesta sobre la sociedad y ha ido mencionando, nombrando, denunciando algunos de los temas más agudos

que aquejaban la convivencia nacional en ese particular momento histórico. La añoranza de elecciones democráticas, la práctica misma de la democracia, el cuestionamiento del modelo de shock económico implementado contra los intereses de las grandes mayorías—y a costa de su sufrimiento—, la revalorización de la producción cultural popular chilena, especialmente en uno de sus íconos más preclaros como lo es Violeta Parra—de la cual muchas de sus canciones estaban prohibidas—hacen de esta obra, subtitulada certeramente “Salto mortal en un acto”, una de las piezas teatrales claves del corpus de teatro contestatario chileno del período de la dictadura militar. El espectador cómplice podía ir llenando esos momentos indeterminados, esas lagunas (Iser 169) con su propio horizonte de expectativas, el cual en dictadura se refería a encontrar en el texto/representación las alusiones a la desesperada situación personal y del país en las nuevas circunstancias históricas. El crítico Hans Ehrmann se atrevía a preguntar irónicamente: “¿Se habrá percatado el espectador accidental que no está frente a un circo tradicional y que en esta carpa... se cuecen otras habas?” (“Sobre parras” 58). Los espacios de expresión para la disidencia estaban cerrados y había que buscarlos con ingenio y valentía; había que tantear los límites de la censura. El precio de un texto dramático incendiario en contenidos tuvo que ser el teatro-carpa incendiado supuestamente por agentes del estado. Pero el fuego acusador del teatro chileno en dictadura estaba recién comenzando y prendería con tanta fuerza que ya no fue posible apagarlo.

The University of Toledo

Notas

¹ El diario *Las Últimas Noticias* resumía así la acusación de *La Segunda*: “El vespertino señala que el espectáculo resulta deplorable para los observadores porque en lugar de las bromas inusitadas lanzadas al Gobierno, cuyos rumores los atrajeron a presenciar la obra, se encuentran con un mensaje crítico insolente contra el proceso iniciado el 11 de septiembre” (“Temporal”).

² Salcedo relata que se enteraron de que el Departamento de Salud de la zona este estaba integrado por miembros de la organización ultraderechista Patria y Libertad, “absolutamente todos ellos”, estableciéndose como sus verdaderos enemigos. Causaron problema tras problema a la breve representación de la obra (Pottlitzer 21).

³ El autor/actor José Manuel Salcedo recuerda cómo tuvo que conseguir el permiso para la representación de la obra en uno de los puntos más conflictivos de la calle Providencia entre Pedro de Valdivia y Marchant Pereira, justo donde ahora está la calle 11 de septiembre, en pleno barrio alto de Santiago. Había que conseguir permiso con el alcalde de la comuna, pinochetista. Recurrieron al actor Jaime Celedón, quien había sido amigo del alcalde desde el colegio secundario. Celedón entró histrióni-

camente a la oficina del alcalde de rodillas, pidiéndole que tuviera lástima de estos actores que se estaban muriendo de hambre. El alcalde, riéndose, le dijo que leyera un pasaje de la obra. Celedón eligió el discurso del candidato Nadie para presidente, pero le aseguró que se trataba de una elección en Estados Unidos. Hecha esta aclaración el alcalde dio el permiso (Pottlitzer 18-19).

⁴ Salcedo le dio a leer la obra completa a varias personas, para conocer sus opiniones. Particularmente recuerda lo que el ex-presidente demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva le dijo luego de la lectura: Si ustedes logran representar en público esta obra, yo seré presidente de Chile. Con eso les dio a entender que, por el tono provocador, esta obra jamás la iba a permitir ser representada durante la dictadura. No se equivocó del todo Frei: la obra fue acallada a los pocos días. Él, desafortunadamente, fue asesinado con sustancias tóxicas por la dictadura en 1982 (Pottlitzer 16).

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater 1973-1984: Marginality, Power, Selfhood*. Cranbury, NJ: Associated U Presses, 1992. Impreso.
- Ehrmann, Hans. "Sobre parras y tumbas". *Ercilla* [Santiago de Chile] 2 de marzo de 1977: 58-60. Impreso.
- _____. "Hojas de Parra fumigadas". *Ercilla* [Santiago de Chile] 9 de marzo de 1977: 10. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz, y Carlos Ochsenius. "Transformaciones del teatro chileno en la década del 70". *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980*. Minnesota/Santiago de Chile: University of Minnesota/CENECA, 1982. 2-52. Impreso.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978. Impreso.
- Parra, Nicanor. "Los 4 sonetos del Apocalipsis". *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1985. 63-66. Impreso.
- Pottlitzer, Joanne. "The Game of Expression Under Pinochet. Four Theater Stories". *Theater* 31.2 (2001): 3-33. Impreso.
- Salcedo, José Manuel, Jaime Vadell y Nicanor Parra. *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*. Manuscrito inédito. Santiago de Chile, Biblioteca de Teatro, Cine y Televisión, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1977.
- S. P. B. "José Manuel Salcedo: Clausurado pero no censurado". *Qué Pasa* 308 (17 de marzo de 1977): 24-27. Impreso.
- Schopf, Federico. "La antipoesía y el vanguardismo". *Acta Literaria* 10-11 (1985-1986): 33-76. Impreso.
- "Temporal desata *Hojas de Parra*". *Las Últimas Noticias* [Santiago de Chile] 1 de marzo de 1977: 25. Impreso.
- Villalobos, Sergio, et. al. *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1974. Impreso.